UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE ─ PARIS 3

ED 514 – EDEAGE École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes

EA 4398 – PRISMES Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Thèse de doctorat
Études du monde anglophone

Caroline MORILLOT

États cliniques, états mystiques : vers une grammaire de la réceptivité dans *Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Stephen Hero* de James Joyce

Thèse dirigée par
Monsieur le Professeur Carle Bonafous-Murat

Présentée et soutenue publiquement
le 09 juin 2012

Jury :

M. le Professeur Carle Bonafous-Murat (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
M. le Professeur Pierre Cotte (Université Paris Sorbonne – Paris 4)
M. le Professeur Daniel Ferrer (CNRS, ITEM)
M. le Professeur Benoît Tadié (Université Rennes 2)
M. le Professeur André Topia (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

États cliniques, états mystiques : vers une grammaire de la réceptivité dans *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Stephen Hero* de James Joyce

Résumé

Ce travail s'intéresse aux états dont les personnages joyciens font l'expérience. Il vise à rendre compte des fluctuations de présence au monde par le repérage et l'analyse de tout un éventail d'états cliniques, mystiques et cognitifs dans les premières œuvres de James Joyce : *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et *Stephen Hero*.

Si nous replaçons la notion d'état dans le contexte historique des textes de Joyce à travers l'influence combinée de Walter Pater, William James et Friedrich Nietzsche, nous l'utilisons également dans une acception très contemporaine en nous appuyant sur les neurosciences.

L'état joycien est envisagé dans sa dimension pathologique par le biais, sur un plan médical, d'Hippocrate et de William Harvey, entre autres, et par l'intermédiaire, sur un plan littéraire, de Gerard Manley Hopkins et Thomas Stearns Eliot. Les notions de tempérament et d'état sont ensuite repensées à l'aune du mysticisme par le relais de Denys l'Aréopagite (Pseudo-), Thérèse d'Avila et Marguerite-Marie Alacoque. La cognition permet de mettre en valeur les processus mentaux à l'origine de ces états.

Cette réflexion sur la notion d'état se double d'une approche linguistique du texte. Il s'agit de formaliser le passage d'états spirituels à des états grammaticaux. Les adverbes d'intensité et de manière, ainsi que leur combinaison, peuvent être indicateurs de dispositions mentales et physiologiques.

L'éclairage linguistique corrobore notre représentation de l'état joycien comme un réceptacle qui oscille entre la saturation et la disponibilité, de même qu'il permet de saisir la contiguïté poreuse qui existe entre l'état et l'événement dans le texte joycien.

Mots clés : Littérature, Médecine, Mysticisme, Linguistique, Cognition, Neurosciences.

Clinical States and Mystical States: Towards a Grammar of Receptivity in James Joyce's *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Stephen Hero*

Abstract

This thesis explores various states as they are experienced by Joycean characters. It is concerned with the fluctuations of subjective presence in the world through the observation and analysis of a range of clinical, mystical and cognitive states in James Joyce's early works: *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and *Stephen Hero*.

In this study, the notion of state is replaced in the historical context of Joyce's work, through the combined influence of Walter Pater, William James and Friedrich Nietzsche, and is also used in a more contemporary meaning that draws on neurosciences.

Joycean states are considered in their pathological dimension from the medical points of view, among others, of Hippocrates and William Harvey, and from the literary perspectives of Gerard Manley Hopkins and Thomas Stearns Eliot. The notions of state and temperament are then assessed in relation to mysticism, with Dionysius the Areopagite (Pseudo-), Teresa of Avila and Blessed Margaret-Mary Alacoque as the main points of focus. Cognition makes it possible to enhance the mental processes underlying those states.

This research on the notion of state is coupled with a linguistic approach to the text. The aim is to formalize the transition between spiritual states and grammatical ones. The various occurrences and combinations of adverbs of manner and degree can indicate mental and physiological dispositions.

The linguistic perspective vindicates our representation of the Joycean state as a process poised between saturation and emptiness, and enables us to grasp the porous contiguity between state and event in Joyce's work.

Keywords: Literature, Medicine, Mysticism, Linguistics, Cognition, Neurosciences.

REMERCIEMENTS

Je souhaite témoigner toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Carle Bonafous-Murat, sans le soutien de qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Il est le premier à m'avoir donné, dès mon entrée en Licence 3, le goût des micro-analyses littéraires et l'envie de travailler sur le texte joycien, alors que j'envisageais de faire un Master en civilisation anglophone. Je le remercie infiniment pour son enthousiasme communicatif, ses conseils avisés, ainsi que pour les pistes qu'il m'a suggérées tout en me laissant une grande liberté pendant ces années de recherche.

Je tiens à remercier aussi très chaleureusement Monsieur le Professeur André Topia qui m'a permis de poursuivre cette initiation aux subtilités joyciennes dans ses séminaires de Master, pendant nos ateliers de lecture, ou bien encore lors des nombreuses discussions plus informelles que nous avons pu avoir. Je me rappelle encore une conversation passionnante à mon arrivée en Master 1 sur la lumière grise. Mon travail de doctorat lui doit beaucoup.

Je suis très reconnaissante envers Messieurs les Professeurs Pierre Cotte, Daniel Ferrer, Benoît Tadié et André Topia, qui ont accepté de juger mon travail et de faire partie de mon jury de thèse. Qu'ils soient ici remerciés.

Par ailleurs, ces années de doctorante n'auraient jamais été aussi riches en projets et en débats sans la présence stimulante et joviale de mon collègue et ami joycien, Sylvain Belluc, avec l'aide précieuse de qui j'ai pu co-organiser un colloque international « Cognitive Joyce : the Neuronal Text » en mai 2011.

Je remercie, en outre, tous mes amis de la salle 5 qui ont suivi page à page mes avancées de thésarde, mes amis doctorants qu'ils soient anglicistes, matheux ou philosophes, et mes amis non-doctorants, en particulier tous mes amis architectes français et finlandais en compagnie de qui j'ai toujours oublié de penser à la thèse.

Mes remerciements vont évidemment aussi à ma famille, à mes parents, Claire et Paul-Éric, qui m'ont toujours beaucoup encouragée et soutenue dans mes études, et à mes frères Olivier et Pierre, pour plusieurs années fort sympathiques de colocation parisienne.

Enfin, je remercie avant tout mon compagnon, Jean-Nicolas, pour ses relectures minutieuses, sa compréhension et son soutien quotidien. Je lui promets qu'il ne portera jamais plus de valise de 20kg de livres et d'articles au moment de partir en vacances…

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Sans autre précision, les abréviations renvoient aux éditions suivantes des œuvres de James Joyce :

D	*Dubliners* (1914). Ed. T. Browne. Harmondsworth: Penguin, 1992.
P	*A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Ed. Jeri Johnson. Oxford: OUP, 2000.
SH	*Stephen Hero* (1944). 17th printing. Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions Books, 1963.
U	*Ulysses* (1922). Ed. Jeri Johnson. New York: OUP, 1993.

INTRODUCTION

« His heart danced upon her movements like a cork upon a tide » (*P*, p. 58) : cette citation extraite de *A Portrait of the Artist as a Young Man* suggère avec poésie toute la malléabilité de l'être joycien, sans cesse ballotté au gré d'influences extérieures. La métaphore de la danse rend compte de fluctuations de présence au monde et suggère que les intermittences mentales et sensorielles s'enregistrent au sismographe. L'être joycien est un réceptacle qui recueille un flot de données sensorielles par des lézardes plus ou moins ouvertes, plus ou moins colmatées. On pourrait ainsi parler d'esthésie[1], soit d'une aptitude à recevoir les sensations. Néanmoins, les états d'esthésie, tributaires d'états cognitifs spécifiques tels que l'attention, sont souvent parasités par d'autres états mentaux qui marquent une coupure nette avec la réalité. L'exemple ultime de ces sautes de tension est celui de la panne mentale, du passage à vide. Cependant, entre le pôle du vide mental et celui du plein sensoriel, il existe tout un éventail d'états spirituels et corporels, de sorte que l'appréhension de la réalité se décompose en une succession de décrochements et de réajustements des réseaux perceptifs.

La présente étude délaissera le contenu des données reçues pour s'occuper principalement de leur mode de réception, afin de caractériser le sujet joycien. On

[1] L'on pourra lire ce que Jacques Fontanille écrit à propos de l'esthésie : « L'analyse du discours en acte doit rechercher d'abord les 'esthésies', ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible ; à cet égard, l'esthésie procure un ancrage méthodologique à la démarche phénoménologique, puisqu'elle apparaît dans le texte comme un moment de rencontre avec les 'choses mêmes', avec quelque chose qui semble émaner de l'être même, qui *apparaît* au sujet grâce à la saisie impressive ». Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode* (Paris : PUF, 1999), pp. 228-229.

appellera réceptivité[2] le degré de disponibilité de l'être, i.e. sa malléabilité, et son incidence sur les états de présence au réel. Notre étude se situe donc à l'échelle de l'être, du réceptacle, plutôt que du flux.

Il convient de remettre dans son contexte la notion assez imprécise d'état, de retrouver l'acception qu'elle pouvait avoir lors de la seconde moitié du XIXe siècle et au tout début du XXe siècle. L'on considérera alors, en premier lieu, l'état d'un point de vue littéraire et même artistique par le biais du concept de « tempérament », avant de l'envisager sous un angle philosophique, psychologique puis linguistique.

1. Arrière-plan littéraire et artistique

A. Évolution de la notion de « tempérament »

Pour Joyce, le romantisme et le classicisme ne peuvent vraiment se comprendre qu'en termes d'états d'esprit ou de tempéraments.

Ainsi, en 1902, Joyce débute son essai critique consacré au poète irlandais James Clarence Mangan par ce constat : « It is many a day since the dispute of the classical and romantic schools began in the quiet city of the arts, so that criticism, which has wrongly decided that the classical temper is the romantic temper grown older, has been driven to recognize these as constant states of mind »[3]. Dans *Stephen Hero* également, Joyce rappelle que le classicisme et le romantisme ne sont pas des manières d'écrire

---

[2] Kant définit la sensibilité comme la « capacité de recevoir (*réceptivité*) des représentations grâce à la manière dont nous sommes affectés par des objets » in Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], trad. Tremesaygues et Pacaud (Paris : PUF, 1965), p. 53. La sensibilité est donc « la réceptivité de notre esprit ». La réceptivité précède ainsi toute intuition des objets et leur affection. La réceptivité est la forme *a priori* dans l'esprit de tous les phénomènes, elle a donc avant tout une fonction formelle.

[3] James Joyce, edited by Kevin Barry, *Occasional, Critical, and Political Writing* (Oxford: OUP, 2000), p. 53.

relatives au temps et à l'espace, mais des tempéraments dont il énumère les caractéristiques :

> Classicism is not the manner of any fixed age or any fixed country: it is a constant state of the artistic mind. It is a temper of security and satisfaction and patience. The romantic temper, so often and so grievously misinterpreted and not more by other than by its own, is an unsecure, unsatisfied, impatient temper which sees no fit abode here for its ideals and chooses therefore to behold them under insensible figures. As a result of this choice it comes to disregard certain limitations. Its figures are blown to wild adventures, lacking the gravity of solid bodies […] (*SH*, p. 78).

Quand Joyce publie *Dubliners* et *A Portrait* au début du XXe siècle, la notion de tempérament est dans l'air du temps. Souvent étroitement associée à la création littéraire et, plus généralement artistique, elle affecte le naturalisme et le réalisme mais aussi le symbolisme par l'intermédiaire du mot « mood ».

Dans la première moitié du XIXe siècle, le tempérament, évocateur de scandale et de rupture, est considéré comme un indice de modernité tant pour caractériser la production des écrivains que celle des peintres. Dans son « Salon de 1846 », Charles Baudelaire, par exemple, affirme d'un ton quelque peu péremptoire : « Qui n'a pas de tempérament, n'est pas digne de faire des tableaux […] »[4]. Il associe alors cette notion au génie et à la naïveté : « Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle […] et la naïveté, qui est la domination du tempérament dans la manière, est un privilège divin dont presque tous sont privés »[5]. Baudelaire soutient d'ailleurs Édouard Manet lors du scandale qui éclate autour du tableau « Olympia ». Le poète reconnaît, dans une lettre adressée à Madame Paul Meurice datée du mercredi 24 mai 1865, que le peintre est doué d'un véritable tempérament, gage de vigueur et de fécondité, bien que son hypersensibilité l'agace : « […] Manet a des facultés si brillantes et si légères qu'il serait malheureux qu'il se décourageât. Jamais il ne comblera les lacunes de son tempérament, mais il a *un tempérament*, c'est

---

[4] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *Tome II : Curiosités esthétiques* (Paris : Michel Lévy Frères, 1868), p. 83.
[5] *Ibid.*, p. 191.

l'important »[6]. Dans la version de 1904 de *A Portrait*, le tempérament apparaît comme une énergie vitale, une force pulsionnelle aux connotations mystiques, qui s'accorde ainsi très bien avec l'expression discriminante de « privilège divin » employée par Baudelaire : « […] it was impossible that a temperament ever trembling towards its ecstasy should submit to acquiesce […] »[7]. Joyce, quand il écrit la première version de *A Portrait*, semble donc encore influencé par l'acception qu'avait le terme « tempérament » dans la première moitié du XIXe siècle. Le tempérament équivaut à l'avènement de la singularité comme critère déterminant pour évaluer une œuvre. Cette singularité se repère dans l'affirmation d'art énergique et puissant dans lequel le créateur impose ses lois. Le tempérament de Stephen refuse de se soumettre et d'acquiescer : « […] it was impossible that a temperament […] should submit to acquiesce […] ».

Toutefois, il faut garder à l'esprit que les discours critiques des années 1860-1870 commencent à banaliser et normaliser le terme de tempérament. La singularité et l'authenticité auxquelles il renvoyait sont désormais réduites à une manière de procéder non plus individuelle, mais généralisable, comme le suggère Dominique Massonnaud dans le chapitre III, « Une notion critique neuve : le 'tempérament' », de son étude consacrée au peintre Gustave Courbet : « Il apparaît, dès lors que l'histoire de l'art contemporaine va alors restreindre ce terme de 'tempérament' au sens d'une 'fertilité productive' dans la désignation des mouvements en –isme et des filiations »[8].

La préface de *Pierre et Jean*, achevée par Guy de Maupassant en 1888, explore la signification de la notion de tempérament. Ce texte a le grand mérite de faire ressortir, sur un plan littéraire, les enjeux théoriques majeurs inhérents à ce concept.

---

[6] Charles Baudelaire, *Lettres : 1841-1866* (Paris : Société du Mercure de France, 1907), p. 438.

[7] Morris Beja (ed.), *James Joyce :* Dubliners *and* A Portrait of the Artist as a Young Man*, A Selection of Critical Essays*, « Selections from Joyce's Manuscripts » (London : Macmillan, 1973), p. 43.

[8] Dominique Massonnaud, *Courbet scandale: mythes de la rupture et modernité* (Paris : Éditions l'Harmattan, 2003), p. 280.

Maupassant a recours au terme « tempérament » à six reprises dans cette préface intitulée « Le Roman ». La notion de tempérament que Maupassant applique au critique, à l'auteur, et aux personnages d'un roman, semble ainsi fournir à l'ensemble de la préface une sorte de cohérence thématique bien qu'elle ne soit pas clairement énoncée.

Il semble, tout d'abord, que le tempérament représente, pour Maupassant, une sorte d'intermédiaire entre l'homme, c'est-à-dire l'écrivain dans ce cas précis, et le monde, tel un filtre qui permet de développer une perception unique de l'univers. Le mot définit, selon lui, le caractère spécifique de chaque auteur qu'il distingue de la notion de « tendance » qui renvoie davantage aux concepts de convention et d'idéologie. Maupassant revient ainsi au sens originel du mot « tempérament » avant qu'il ne se banalise. Émile Zola repère lui aussi ce lien fondamental entre l'art et le sujet lorsqu'il écrit : « Une œuvre, pour moi, est un homme ; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique »[9].

Seul le tempérament d'un auteur peut insuffler un style nouveau aux règles de composition antérieures et rendre possible un détachement des contraintes imposées par les « tendances » : « Le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une manière nouvelle »[10]. La « tendance » ne doit en aucun cas modifier le tempérament d'un écrivain sous peine de récuser l'originalité de cette disposition créatrice. Pour le Stephen de *Stephen Hero*, le bon critique d'art doit savoir approcher le tempérament d'une œuvre avec « révérence », c'est-à-dire sans tenir compte des conventions précédentes ou contemporaines : « […] to approach the temper which has made art is an act of reverence before the performance of which many conventions must be first put off for certainly that inmost

[9] Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Leblond (Paris : Bernouard, 1927-1929), p. 173.
[10] Guy de Maupassant, *Romans*, éd. Louis Forestier (Paris : Gallimard, 1987), p. 704.

region will never yield its secret to one who is enmeshed with profanities » (*SH*, p. 79). La notion d'état propre à la création se retrouve chez Walter Pater à qui Joyce semble emprunter le terme de « temperament » nécessaire au critique : « What is important, then, is not that the critic should possess a correct abstract definition of beauty for the intellect, but a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects »[11].

Maupassant applique ensuite la notion de tempérament aux personnages d'un roman et essaie de caractériser sa représentation en fonction de deux théories romanesques très en vogue au moment où Maupassant écrit *Pierre et Jean* : celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif.

Le premier tend à répertorier et disséquer tous les mouvements de l'âme et à systématiquement les expliquer en retrouvant leurs causes :

> Il faudrait donc, d'après eux [les défenseurs de l'analyse], écrire ces œuvres précises et rêvées où l'imagination se confond avec l'observation, à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie, exposer les causes en les prenant aux origines les plus lointaines, dire tous les pourquoi de tous les vouloirs et discerner toutes les réactions de l'âme agissant sous l'impulsion des intérêts, des passions ou des instincts[12].

Le second cherche à s'en tenir uniquement aux faits :

> […] au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action […] que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée […] Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'œuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain[13].

Selon les partisans de l'objectivité, la description d'un état d'esprit est forcément incomplète et donc mensongère contrairement à sa transcription par l'acte. Maupassant trouve cette conception objective du roman plus « vraisemblable » car « les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent »[14]. L'analyse de l'état, quant à elle, conduit à l'identification, à la

---

[11] Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (London: Macmillan and Co. 1910), p. x.
[12] *Ibid.*, p. 709.
[13] *Ibid.*, p. 710.
[14] *Ibid.*, p. 710.

classification, à la généralisation systématique, et finit par rendre l'état prévisible. Or, l'on ne peut déterminer mathématiquement, à l'avance, l'évolution d'un tempérament particulier :

> […] si nous pouvons dire avec précision : « Tel homme de tel tempérament, dans tel cas, fera ceci », il ne s'ensuit point que nous puissions déterminer, une à une, toutes les secrètes évolutions de sa pensée qui n'est pas la nôtre, toutes les mystérieuses sollicitations de ses instincts qui ne sont pas pareils aux nôtres, toutes les incitations confuses de sa nature dont les organes, les nerfs, le sang, la chair, sont différents des nôtres[15].

De plus, cette approche psychologisante de l'état conduit à compromettre la distance qui existe entre un auteur et ses personnages. En effet, selon Maupassant, un écrivain qui voudrait réaliser une peinture exhaustive des états de ses personnages finit par se substituer à ces mêmes personnages :

> […] il lui est impossible de changer ses organes, qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous, qui nous imposent leurs perceptions, déterminent notre sensibilité, créent en nous une âme essentiellement différente de toutes celles qui nous entourent. Notre vision, notre connaissance du monde acquise par le secours de nos sens, nos idées sur la vie, nous ne pouvons que les transporter en partie dans tous les personnages dont nous prétendons dévoiler l'être intime et inconnu. C'est donc toujours nous qui nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme, d'une courtisane, d'une religieuse, d'une jeune fille ou d'une marchande aux halles, car nous sommes obligés de nous poser ainsi le problème : « Si *j*'étais roi, assassin, voleur, courtisane, religieuse, jeune fille ou marchande aux halles, qu'est-ce que *je* ferais, qu'est-ce que *je* penserais, ou comment est-ce que *j*'agirais? »[16].

Dans ce passage, Maupassant exprime la difficulté de figurer l'état en littérature. Comment un artiste peut-il représenter un tempérament particulier dans toute sa richesse et sa complexité sans risquer de l'orienter en y imprimant involontairement la trace de son propre tempérament, ou du moins, de ce qu'il projette du tempérament qu'il a l'intention de dépeindre? Finalement, le critique est peut-être plus apte à repérer et décrire des états particuliers que ne l'est l'auteur :

> Quels sont en effet les caractères essentiels du critique?
> Il faut que, sans parti pris, sans opinions préconçues, sans idées d'école, sans attaches avec aucune famille d'artistes, il comprenne, distingue et explique toutes les tendances les plus opposées, les <u>tempéraments</u> les plus contraires, et admette les recherches d'art les plus diverses […] Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet [c'est nous qui soulignons][17].

---

[15] *Ibid.*, p. 710.
[16] *Ibid.*, p. 711.
[17] *Ibid.*, pp. 703-705.

En somme, les perspectives analytiques et objectives se distinguent surtout par la chronologie inversée de leurs objets d'études. La méthode analytique consiste à décrire l'état d'un individu dans le but de justifier et d'anticiper ses actes tandis que la méthode objective inverse le sens de l'étude : elle détaille minutieusement les actes d'un individu pour mieux en suggérer le tempérament profond : « […] ils [les écrivains objectifs] le [le personnage] font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations »[18].

On pourrait reformuler ces différentes directions d'interprétation en avançant que, dans un cas, le sens de lecture va de la cause à l'effet alors qu'il remonte de l'effet à la cause dans le second cas. La première théorie privilégie donc l'observation de l'état, l'autre celle de l'événement en tant qu'elle est révélatrice d'un état particulier.

Nous nous proposons de montrer que le texte joycien entretient plus d'affinités avec la seconde catégorie, à ceci près que l'état ne se comprend pas au travers d'une succession logique d'événements mais par le biais de non-événements et d'une gestuelle souvent très révélatrice.

B. Le « mood » symboliste

Cette importance du tempérament qui commence à occuper une place centrale dans la création artistique au cours de la seconde moitié du XIXe siècle n'est pas propre à la France. En Irlande, William Butler Yeats, sous l'influence combinée de Stéphane Mallarmé, Walter Pater et d'Oscar Wilde, plus spécialement de *Marius the Epicurean* et de l'essai critique « The Critic as Artist », fait de l'état d'esprit, du « mode » d'être symboliste qu'il nomme *mood* (un terme si difficilement traduisible), le support de ses

[18] *Ibid.*, p. 710.

premiers poèmes.

Joyce, quant à lui, intitule son premier recueil poétique « Moods » autant en hommage au symbolisme qu'en référence à un sentiment diffus de mélancolie (« moodiness ») inhérente à la période romantique et aux compositions de piano de Chopin, Mendelssohn, Liszt, Schumann ou Schubert. L'humeur symboliste se fait également sentir à maintes reprises dans *A Portrait*. Elle conduit Stephen à rédiger sa villanelle et apparaît comme l'écho du climat esthétique avant-gardiste des années 1890. Le fragment mélodique que Stephen entend au cours du chapitre IV de *A Portrait* (« […] fitful music leaping upwards […] an elfin prelude […] », *P*, p. 139) est sans doute une allusion au « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy qui était très proche de Mallarmé et des autres poètes du mouvement symboliste. Ce prélude avait été lui-même suggéré au compositeur par le poème de Mallarmé intitulé « L'après-midi d'un faune ».

Le terme « mood » se réfère à un état temporaire, émotionnel ou mental, d'une personne ou d'un groupe. Son interprétation peut être également dissociée du sujet comme l'indique *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Le mot peut correspondre à : « The atmosphere or pervading tone of a place, event, composition, etc »[19]. Le terme a donc une acception plus générale qui dépasse la sphère du sujet pour investir un lieu, un événement ou une œuvre d'art, comme si le « mood » constituait une entité à part entière qui existerait préalablement avant de provoquer une émotion ou un certain état d'esprit chez le sujet-réceptacle.

Dans l'œuvre de Yeats, le terme ne renvoie pas uniquement à la notion de tempérament car il inclut à la fois les émotions et les idées. Or, le tempérament est ordinairement associé aux émotions et non à quelque structure intellectuelle. Le

---

[19] *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Vol. 1, edited by Lesley Brown (Oxford: Clarendon Press, 1993 [1933]), p. 1824.

« mood » yeatsien réalise ainsi une sorte de synthèse originale entre la physiologie et l'intellect, de même que son degré d'impression sur l'esprit n'est ni trop léger et ni trop marqué comme le suggère Richard Ellmann dans *The Identity of Yeats* :

> Less fleeting than a mere wish, and less crystallized than a belief, a mood is suspended between fluidity and solidity. It can be tested only by the likelihood of its being experienced at all, and being so, by many people. Ideas which occur in moods are 'lived' and lose their abstractness; beliefs are dramatized and lose their affiliations with dogmas to take on affiliations with the dramatic speaker of the poem[20].

Toutefois, ces états d'esprit, qui reposent sur une alliance de l'émotion et de la raison, seraient dévitalisés sans l'intervention de l'imagination qui peut servir de guide à ces deux composants. Elle seule permet de prendre de la distance avec la réalité et la raison : « But Yeats did not wish to deprive the moods of their ties with common perception, only to free them from absolute dependence on those ties. In the same way, he freed them from dependence on rational foundations »[21].

Les « moods » rendent possible l'accès à une réalité qui transcende celle de la simple vie terrestre comme Yeats le proclame dans le conte « The Wisdom of the King » que cite Ellmann : « The great Moods are alone immortal, and the creators of mortal things »[22]. Il est intéressant de noter que Yeats fait de l'état d'esprit, temporaire, par définition, une notion atemporelle. Joyce reprend quelque peu ce concept yeatsien d'un « mood » qui transcende le temps, l'espace, et l'individu. Dans *A Portrait*, le terme « mood » perd peu à peu son ancrage individuel pour mieux s'apparenter à une condition impersonnelle : « So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him » (*P*, p. 142). En fait, l'état d'esprit impersonnel résulte uniquement de la superposition des « moods », « all ages were as one to him », ou, comme l'écrit Ellmann : « Mood is piled on mood […][23] ».

---

[20] Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Macmillan & Co, 1954), p. 57.
[21] *Ibid.*, p. 58.
[22] *Ibid.*, pp. 58-59.
[23] *Ibid.*, p. 60.

Les « moods » se superposent et se complètent. Ils participent d'un immense réseau de correspondances ; ils ne fonctionnent pas de manière isolée mais se répondent. Aussi Ellmann émet-il cette hypothèse fascinante que l'Enfer, le Paradis et le Purgatoire ne sont que des noms renvoyant à des « moods » spécifiques : « So considered, heaven, hell, purgatory, and fairyland may be simply names attributed to certain moods; thus hell is 'the place of those who deny' its existence »[24].

Tels des esprits atemporels, ces « moods » facilitent, selon Yeats, l'accès à un état de conscience suprême, à la « condition » décrite par Pater, c'est-à-dire à une disponibilité esthétique proche de la stase, à la vision fugitive mais intense d'une réalité supérieure, assez similaire à l'extase plotinienne, et conforme, plus généralement, à la tradition néoplatonicienne, que Yeats découvre, entre autres, par l'intermédiaire de Pater dans *Marius the Epicurean* : « […] the doctrines I have been studying in Pater's jewelled paragraphs ─ the Platonic theory of spiritual beings having their abode in all things without and within us, and thus uniting all things, as by a living ladder of souls, with God Himself […] »[25]. Les « moods » s'apparentent ainsi, en quelque sorte, aux messagers d'une grande entité divine. L'homme n'est finalement qu'un réceptacle parmi d'autres pour ces « moods » qui viennent façonner son comportement, comme Yeats le décrit dans « Rosa Alchemica » : « In this way all great events were accomplished; a mood, a divinity or a demon, first descending like a faint sigh into men's minds and then changing their thoughts and their actions […] »[26]. C'est ainsi que, suivant cette même tradition néoplatonicienne, dans le texte joycien, les états d'âme peuvent apparaître comme des entités nomades et extérieures, tapies dans l'ombre, attendant l'occasion propice pour habiter le corps et l'esprit de certains

---

[24] *Ibid.* , p. 60.
[25] William Butler Yeats, *Letters to the New Island*, ed. Horace Reynolds (Cambridge: Harvard University Press, 1934), p. 138.
[26] Yeats, *Mythologies* (Whitefish: Kessinger Publishing, 2003), p. 285.

personnages : « […] and then the yielding mood had come upon her » (*D*, p. 219).

Cependant, il n'est pas certain que l'homme occupe une position de réceptacle vis-vis de ces différents états d'âme : Yeats se demande si l'imagination humaine crée les humeurs ou se contente de les évoquer : « Whether the human imagination creates moods, or only evokes them, was a question that Yeats asked himself »[27]. Cette variation entre les concepts de réceptivité et de disponibilité créatrice fera l'objet d'une réflexion approfondie durant notre étude des premières œuvres de Joyce, d'autant que le concept de « mood » prend une tournure esthétique à la toute fin du XIXe siècle. Yeats, à l'instar de Wilde qui avait écrit dans son dialogue critique publié en 1891 que « the aim of art is simply to create a mood »[28], affirme en 1895, dans son essai « The Moods », que l'art n'a pas de contenu excepté les « moods ». Ellmann cite une partie de cet essai majeur dans *The Identity of Yeats* :

> Literature differs from explanatory and scientific writing in being wrought about a mood, or a community of moods, as the body is wrought about an invisible soul; and if it uses argument, theory, erudition, observation, and seems to grow hot in assertion or denial, it does so merely to make us partakers at the banquet of the moods. It seems to me that […] argument, theory, erudition, observation, are merely what Blake called 'little devils who fight for themselves', illusions of our visible passing life, who must be made serve the moods, or we have no part in eternity. Everything that can be seen, touched, measured, explained, understood, argued over, is to the imaginative artist nothing more than a means […][29].

[27] Ellmann, *The Identity of Yeats*, p. 60.
[28] Oscar Wilde, *The Major Works*, « The Critic as Artist » (Oxford: OUP, 1989), p. 278.
[29] Ellmann, *The Identity of Yeats*, p. 59.

2. Arrière-plan philosophique

D'un point de vue philosophique, deux figures majeures semblent avoir éminemment contribué à définir la notion d'état à la charnière du XIXe et du XXe siècles : Friedrich Nietzsche et William James.

A. De l'apollinien au dionysiaque

Nietzsche avance, dans *La Naissance de la tragédie* (1871-1872) que l'état de l'homme est assujetti à deux pulsions de la nature : l'apollinien et le dionysiaque. La première est envisagée comme la source des arts plastiques, des arts de la vision plus généralement, tandis que la seconde se trouve à l'origine des arts non-plastiques, et avant tout de la musique. L'homme n'est ainsi pas véritablement maître de son état puisqu'il est traversé par des forces artistiques qui jaillissent sans sa médiation, sans l'intermédiaire de l'artiste.

L'état apollinien permet la production de belles images idéalisées, purgées des imperfections de la réalité, et dont les contours sont nettement définis : elles sont individuées. En effet, Apollon est non seulement le dieu solaire mais aussi celui de la mesure, du principe d'individuation. Il est, en outre, le dieu prophétique, celui qui s'exprime par images plutôt que par le biais du langage de la réalité.

L'état dionysiaque suppose, par opposition, la rupture des frontières, l'annihilation de la personnalité, la négation du vouloir, car la pulsion qui le gouverne œuvre pour la reconstitution d'une unité originelle mais perdue entre la nature et l'homme. L'individu se réconcilie avec la totalité dans un mélange hybride d'horreur et d'extase. Le dionysiaque exprime, plus généralement, le dépassement des dualismes et devient, par là-même, le lieu de la rencontre entre la création et la destruction, la souffrance et le plaisir. La pulsion dionysiaque ne génère pas d'images idéalisées mais

crée des langages symboliques tels que la musique, le chant ou la danse. L'attitude de distanciation qui permettait dans l'état apollinien de maintenir la perception du caractère onirique du rêve, c'est-à-dire de distinguer le rêve de la réalité au sein même du rêve, s'affaiblit dans le cas de l'état dionysiaque.

En fait, le texte nietzschéen présente certaines grandes interrogations qui se révéleront fondamentales lors de notre étude de l'état joycien, compris dans sa dimension esthétique, telles que le problème de la limite, du contour de l'image, par exemple, et les questions de distanciation.

D'une certaine manière, la condition apollinienne se rapproche davantage d'un état que l'expérience dionysiaque. La première se révèle dans une immobilisation ravie et éternelle de l'apparence tandis que la seconde n'essaie pas de libérer le monde du devenir mais le conçoit activement. L'homme apollinien est calme, dénué de désirs ; l'homme dionysiaque aspire à créer et à détruire, à faire advenir. L'état apollinien est plus permanent, car dégagé du poids du temps, alors que l'état dionysiaque est traversé et sans cesse modifié par le flux du devenir.

Les deux états ne sont toutefois pas incompatibles. L'esthétique dionysiaque est présentée comme insupportable à l'état isolé et appelle son remède naturel constitué par l'esthétique positive du paradigme apollinien des arts plastiques ou de la poésie épique. La tragédie attique signe alors la réconciliation de l'apollinien et du dionysiaque. Nietzsche l'envisage comme l'interprétation apollinienne du phénomène dionysiaque : « comme la manifestation et la transposition en images des états dionysiaques, comme la symbolisation visible de la musique, comme le monde de rêve que suscite l'ivresse dionysiaque »[30].

---

[30] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* et *Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe (Paris : Gallimard, 1977), §14, p. 103.

Enfin, Nietzsche hésite à attribuer une valeur cognitive ou uniquement physiologique à l'état esthétique.

La Naissance de la tragédie pense tout d'abord l'état dionysiaque comme profondément relié à un mode supérieur de la connaissance, extatique, hérité de la métaphysique de l'art de Schopenhauer. Ainsi que le démontre Jean-Marie Schaeffer, dans *L'Art de l'âge moderne, La Naissance de la tragédie* défend « une théorie cognitive de l'Art »[31] qui doit aboutir à la révélation d'« une vérité d'ordre ontologique »[32].

Nietzsche essaie, par la suite, de réduire l'esthétique au physiologique pour se guérir de sa métaphysique initiale de l'artiste. Cette seconde esthétique anti-métaphysique amène Nietzsche au projet de rédaction d'une « physiologie de l'art » qui fait la part belle aux dimensions musculaires et sexuelles. Dans l'ouvrage *Nietzsche contre Wagner*, Nietzsche affirme que « l'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée »[33]. Il envisage même dans le *Crépuscule des idoles* de mesurer à l'aide d'un dynamomètre les effets que la laideur produit sur l'état de l'homme : « On pourrait mesurer au dynamomètre les effets de la laideur. *Chaque fois* que l'homme est abattu, il sent l'approche de quelque chose de 'laid'. Son sentiment de puissance, sa volonté de puissance, son courage, sa fierté, tout cela baisse en présence de la laideur, monte en présence de la beauté […] »[34].

Cette hésitation entre une interprétation cognitive (voire métaphysique) ou physiologique de l'état esthétique nous semble particulièrement intéressante pour appréhender l'état dans le texte joycien. Plutôt que d'esquisser le contexte médical

---

[31] Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris : Gallimard, 1992), p. 273.
[32] *Ibid.*
[33] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, *Crépuscule des idoles*, *l'Antéchrist*, *Ecce Homo* et *Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémery (Paris, Gallimard, 1974), p. 349.
[34] *Ibid.*, § 20, p. 120.

soutenant cette dernière conception de l'état, sur lequel nous reviendrons de manière approfondie et détaillée, il paraît suffisant pour l'instant, de mentionner le lien ténu qui existe entre l'esthétique et la physiologie pour Nietzsche, ou encore entre l'état d'esprit symboliste (« mood ») et la faiblesse des nerfs.

B. Le pragmatisme : trait d'union entre les tempéraments rationaliste et empiriste

Dans le premier chapitre de *Pragmatism* (1907) intitulé « The Present Dilemma in Philosophy », William James reprend, quant à lui, le terme de tempérament pour essayer de caractériser l'état en philosophie. Selon lui, l'histoire de la philosophie est celle de l'affrontement de tempéraments humains, ce qui expliquerait ainsi les divergences de points de vue et de méthodes d'un philosophe à l'autre :

> Of whatever temperament a professional philosopher is, he tries when philosophizing to sink the fact of his temperament. Temperament is no conventionally recognized reason, so he urges impersonal reasons only for his conclusions. Yet his temperament really gives him a stronger bias than any of his more strictly objective premises. It loads the evidence for him one way or the other, making for a more sentimental or a more hard-hearted view of the universe, just as this fact or that principle would. He trusts his temperament[35].

James confronte, plus particulièrement, le tempérament rationaliste au tempérament empiriste. Le premier suppose un attachement à des principes abstraits et éternels tandis que le second se traduit par un penchant pour les faits, considérés dans leur plus grande variété.

James répertorie les traits propres à chacun de ces tempéraments dans deux colonnes. Il oppose ainsi le philosophe « tender-minded », qu'il affuble des adjectifs « rationalistic », « intellectualistic », « idealistic », « optimistic », « religious », « free-willist », « monistic », « dogmatical », au philosophe qualifié de « tough-minded » qui est, quant à lui, censé être « empiricist », « sensationalistic », « materialistic »,

---

[35] William James, *Pragmatism: A Series of Lectures, 1906-1907* (Rockville: Arc Manor, 2008), p. 12.

« pessimistic », « irreligious », « fatalistic », « pluralistic » et « sceptical »[36]. James fait également rentrer le qualificatif « spiritualiste » dans la première catégorie. Il définit le spiritualisme, en s'appuyant sur Herbert Spencer, comme un état d'admiration de l'esprit et de rejet de la matière.

Si ces deux tempéraments antagonistes constituent l'atmosphère philosophique du début du XXe siècle selon James, ce dernier essaie toutefois de transcender cette opposition en introduisant la notion de « pragmatisme » : « I offer the oddly-named thing pragmatism as a philosophy that can satisfy both kinds of demand. It can remain religious like the rationalisms, but at the same time, like the empiricisms, it can preserve the richest intimacy with facts »[37]. Elle s'offre donc comme une solution intermédiaire permettant de préserver les deux tempéraments et de régler les conflits métaphysiques :

> The pragmatic method is primarily a method of settling metaphysical disputes that otherwise might be interminable. Is the world one or many? – fated or free? – material or spiritual? […] If no practical difference whatever can be traced, then the alternatives mean practically the same thing, and all dispute is idle. Whenever a dispute is serious, we ought to be able to show some practical difference that must follow from one side or the other's being right[38].

La critique de la matière par Berkeley est, par exemple, fondamentalement pragmatique : on connaît la matière par la sensation que l'on peut en avoir de sa couleur, de sa forme, de sa résistance et de sa similitude.

Cette question du tempérament comprise sur un plan philosophique nous apparaît centrale dans le texte joycien, dans la mesure où l'approche phénoménologique du réel côtoie, par exemple, le spiritualisme de Shelley ou les vestiges d'une esthétique fin de siècle flamboyante[39], tout en entrouvrant, au cours du chapitre V de *A Portrait*, la

---

36 James, *Pragmatism*, p. 14.
37 *Ibid.*, p. 22.
38 *Ibid.*, p. 27.
39 « – Who wrote that?
– Shelley […]
– A spiritual interpretation of landscape is very rare. Some people think they write spiritually if they make their scenery dim and cloudy » (*SH*, p. 129).

possibilité d'une démarche plus pragmatique pour aborder certains grands questionnements philosophiques.

3. Arrière-plan psychologique : des sciences cognitives aux neurosciences

Avec la publication de ses *Principles of Psychology* en 1890, William James anticipe, sur un plan plus psychologique, la redéfinition de l'état par les sciences cognitives : les épisodes mentaux sont, pour lui, des événements qu'il analyse avec beaucoup de précision en formulant des hypothèses sur les mécanismes physiologiques de la vie cérébrale.

L'état et la réceptivité peuvent se prêter à une interprétation plus psychologique. Henri Piéron définit la réceptivité comme la « propriété qui, dans un système excitable, permet la réception de certaines formes d'énergie utilisées comme stimuli »[40]. La réceptivité est reliée à la sphère cognitive. Selon le *Programme de recherche sur les sciences de la communication* du C.N.R.S. de 1989, « la cognition désigne l'ensemble des activités par lesquelles toutes sortes d'informations sont traitées par un système psychique : comment il les reçoit, comment il les sélectionne, comment il les transforme et les organise, comment il construit des représentations de la réalité et élabore des connaissances »[41]. La cognition désigne donc le processus mental permettant l'acquisition de connaissances par la pensée, l'expérience et les sens.

Ce travail de recherche s'attardera, en particulier, sur les phases cognitives qui précèdent la transformation de l'information (notamment l'attente et l'attention), c'est-à-dire la disposition de l'esprit et ses modalités de réception des différents flux de données sensorielles. Il vise à évaluer le degré d'investissement de l'être joycien à la

---

[40] Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie* (Paris : PUF, 2000), p. 379.

[41] L'on pourra consulter « Quelques définitions des sciences cognitives issues de l'enquête de 1987 » in Dominique Wolton et Jean-Pierre Desclés, *Programme de recherche sur les sciences de la communication* (Paris : CNRS, 1989).

lumière de certains états cognitifs tout en prenant en considération le rôle de la volonté, bien que cette dernière soit distincte des facultés de connaître, percevoir, et concevoir. En effet, l'effort de volonté précède, modifie et oriente le degré de réceptivité au monde. Le travail cognitif est donc plus ou moins motivé, de même qu'il est plus ou moins actif.

La cognition a également une valeur religieuse. Saint Thomas d'Aquin, qui, dans sa *Somme théologique*[42], définit des degrés d'intellection, associe la « faculté de connaissance » à la « puissance cognitive ». Il distingue la puissance cognitive de la puissance appétitive, la seconde commandant la première :

> […] l'acte d'une puissance cognitive est accompli du fait que l'objet connu est dans le sujet connaissant, tandis que l'acte d'une puissance appétitive consiste dans la tendance de l'appétit vers la réalité elle-même. Par une conséquence nécessaire, le mouvement de l'appétit se porte vers la réalité, selon la condition même de celle-ci, tandis que l'acte de la puissance cognitive se conforme à la condition du sujet[43].

La puissance cognitive correspond avant tout à une « condition », à un état du sujet. Elle vise en particulier la connaissance de Dieu en ce qu'il est « par lui-même connaissable »[44]. Saint Thomas d'Aquin propose deux méthodes pour exercer cette puissance cognitive : « […] nous connaissons Dieu par les autres êtres, comme la cause par l'effet, ou par voie d'éminence ou de négation, comme le montre Denys »[45]. Le mode de la connaissance négative instauré par Denys l'Aréopagite (Pseudo-) sera priviligié dans notre recherche. La définition de la réceptivité serait en effet incomplète si l'on méconnaissait, dans cet arrière-plan religieux, l'influence des courants mystiques sur Joyce. Saint Jean de la Croix, par exemple, est une présence importante dans le texte joycien (notamment dans *Finnegans Wake*). Son ascension mystique prône la purification de l'entendement pour atteindre la lumière divine. Deux études consacrées

---

[42] Les citations qui suivent sont extraites de : Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique* (1269-1272), trad. Dominicaine (1984), édition numérique des éditions du Cerf, IIa, IIae, Q. 27, a. 4.
[43] Aquin, *Somme théologique*, IIa, IIae, Q. 27.
[44] *Ibid.*, IIa, IIae, Q. 27.
[45] *Ibid.*, IIa, IIae, Q. 27.

à saint Jean de la Croix mettent en valeur le lien avec la cognition : l'ouvrage d'Elizabeth Wilhelmsen intitulé *Cognition and Communication in John of the Cross*[46], ainsi que celui de Steven Payne, OCD, *John of the Cross and the Cognitive Value of Mysticism*[47]. Ces états spirituels et mystiques ont, notamment dans *A Portrait*, une traduction physiologique et corporelle. Cet arrière-plan psychologique axé autour du problème de la cognition est donc indispensable pour analyser certains états mystiques dans le texte joycien.

Par ailleurs, dans une étude plus récente réalisée par Anne L. C. Runehov : *Sacred or Neural?: the Potential of Neuroscience to Explain Religious Experience*[48], l'expérience religieuse, est approchée d'un point de vue neuronal. Il n'y a en effet qu'un pas entre les sciences cognitives et les neurosciences. L'essor des premières tient à l'apport des secondes. Elles se nourrissent les unes des autres et leur rapprochement a permis la constitution d'un nouveau champ disciplinaire, celui des neurosciences cognitives. Les neurosciences cognitives sont directement issues de la révolution cognitiviste des années 1950, mouvement scientifique qui a donné naissance aux sciences cognitives. L'expression de « neurosciences cognitives » est toutefois plus récente : elle s'implante dans la communauté scientifique américaine à la fin des années 1970 grâce à deux professeurs de psychologie, Michael Gazzaniga et George Miller. Cette branche, comme son nom l'indique, fait la part belle aux neurosciences dans l'étude de l'esprit humain. Les sciences cognitives s'appuient sur les neurosciences de même que la cognition repose également sur des bases neuronales. L'objectif des neuroscientifiques cognitivistes est de déterminer la nature des représentations ou

---

[46] Elizabeth Wilhelmsen, *Cognition and Communication in John of the Cross* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985).

[47] Steven Payne, OCD, *John of the Cross and the Cognitive Value of Mysticism* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990).

[48] Anne L. C. Runehov. *Sacred or Neural?: the Potential of Neuroscience to Explain Religious Experience* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007).

« états mentaux » qui sont générés par les fonctions cognitives en les rapportant à l'activité neuronale, plus spécialement à des substrats neuraux déterminés et, plus généralement aux mécanismes neurobiologiques qui sous-tendent la cognition.

4. Arrière-plan linguistique

Si la question du tempérament en littérature et en peinture rejoint les préoccupations de Nietzsche et de James au sujet de l'état, cette notion reste finalement assez difficile à saisir. Dans la plupart des dictionnaires philosophiques, l'état n'est défini que d'un point de vue politique et jamais vraiment en tant que manière d'être temporaire mais durable d'une chose ou d'une personne.

En revanche, le questionnement sur l'état est régulièrement relancé et renouvelé parmi la communauté des linguistes.

A. La conceptualisation métaphorique de l'état

La codification métaphorique de l'état est décryptée dans l'ouvrage de référence *Metaphors We Live By* de George Lakoff et Mark Johnson. Deux types de métaphores nous semblent pertinentes pour conceptualiser l'état en termes linguistiques : les métaphores orientationnelles et les métaphores ontologiques.

Les métaphores orientationnelles (« Orientational Metaphors »[49]) confèrent aux états une orientation spatiale : Lakoff s'intéresse, par exemple, à la particule « up » : « Happy is up; Sad is down […] Conscious is up; Unconscious is down »[50]. Lakoff montre que chaque concept métaphorique provient d'une expérience physique ou culturelle spécifique. Associer la joie au « haut » et à la particule « up », et, par opposition, la tristesse au bas et à la particule « down », a une origine physique :

[49] George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), pp. 14-21.
[50] *Ibid.*, p. 15.

« Drooping posture typically goes along with sadness and depression, erect posture with a positive emotional state »[51]. La représentation de la conscience et de l'inconscience en fonction d'une échelle verticale est également assujettie à des facteurs physiques : « Humans and most other mammals sleep lying down and stand up when they awaken »[52].

Les métaphores ontologiques (« Ontological Metaphors »[53]) permettent, plus généralement, de saisir les événements, les actions, les activités et les états. Les événements et les actions sont métaphoriquement envisagés comme des objets, les activités comme des substances, et les états comme des contenants : « Various kinds of states may […] be conceptualized as containers. Thus we have examples like these: He's *in* love; We're *out of* trouble now; He's *coming out of* the coma; I'm *slowly getting into* shape; He *entered* a state of euphoria […] »[54]. Ce rapprochement entre l'état et le réceptacle nous apparaît particulièrement riche et approprié pour aborder le texte joycien.

B. Les catégories d'état, d'événement et d'action

Par ailleurs, d'autres linguistes séparent, par exemple, la catégorie d'état de celle d'événement et même de celle d'action. On songe, par exemple, à l'article de Serge Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action »[55], qui tente d'établir la présence d'invariants cognitifs dans les catégories d'état, d'événement, de causation et d'action, et qui essaie de les caractériser. Baudet part de la notion d'état pour analyser ensuite celles d'événement et d'action. Certains traits que Baudet prête à

---

[51] *Ibid.*, p. 15.
[52] *Ibid.*, p. 15.
[53] *Ibid.*, p. 25.
[54] *Ibid.*, pp. 31-32.
[55] Serge Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action », *Langages*. 25e année, n°100 (1990) : 45-64.

l'état permettent, par ailleurs, de mieux comprendre la définition qu'il donne de certains événements : « […] la différence établie entre l'état initial et l'état final »[56].

Tout d'abord, le linguiste rappelle que le concept de stabilité, que l'on attribue souvent à l'état, est trompeur car il n'a pas la même définition suivant les auteurs. Pour certains, l'état est « un instantané figeant l'univers »[57], pour d'autres « ce qui est stable dans un intervalle de temps »[58] ou encore « une caractérisation d'individus et leurs relations sans marques temporelles »[59].

A partir de ces différents points de vue sur l'état, Baudet établit une distinction entre l'état et la propriété qui est selon lui aussi pertinente linguistiquement que cognitivement : la notion d'état comprend la localisation temporelle à la différence de la notion de propriété d'un individu. Ceci rejoint les observations de Jean-François Le Ny une dizaine d'années avant Baudet : « lorsqu'un même objet peut prendre successivement différentes valeurs d'un attribut, on parle d'état ; lorsque différents objets ─ ou classes d'objets ─ peuvent prendre de façon contrastée plusieurs valeurs, on parle de propriétés »[60]. De même, pour Baudet, les systèmes cognitifs et linguistiques individualisent l'état comme « un fait concret, une occurrence dans le monde »[61] tandis qu'ils considèrent la propriété comme une vérité dégagée de toute marque temporelle. Si l'état, parce qu'il suppose une localisation temporelle, entraîne des « représentations occurrentes »[62], la propriété se situe dans l'ordre des « représentations types »[63].

Après avoir différencié l'état de la propriété, Baudet se demande quelle est la nature du localisateur temporel propre à l'état : s'agit-il d'un moment ou bien d'un

---

56 Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action », p. 52.
57 *Ibid.*, p. 49.
58 *Ibid.*, p. 49.
59 *Ibid.*, p. 49.
60 Jean-François Le Ny, *La sémantique psychologique*, Paris : PUF, 1979, p. 161.
61 Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action », p. 49.
62 *Ibid.*, p. 49.
63 *Ibid.*, p. 49.

intervalle ? Baudet juge les deux nécessaires en termes de représentation cognitive et parvient ainsi à réconcilier le moment et l'intervalle en suggérant le concept de persistance, concept une première fois avancé par Drew Mc Dermott en 1982[64] : « Il faut donc poser l'existence, dans la représentation de l'état, d'un trait de signification 'persistance' […] ou de non-changement dans une durée. Cette persistance, ou durée de vie de l'état, définit un procès situé dans un intervalle temporel ». La constance est, en effet, une donnée invariante du système perceptif requise pour dégager des informations en dehors du flux sensoriel. Baudet prend l'exemple d'un moteur pour expliquer cette notion de « persistance » : « Ainsi, pour comprendre, par exemple, le fonctionnement d'un moteur, l'apprenant peut et doit se représenter l'état du moteur à des moments ponctuels de son fonctionnement : la position relative des individus composants du moteur et les valeurs de leurs attributs. Il fait ici 'comme si' il y avait persistance »[65].

La réflexion linguistique menée par Baudet, et la réflexion linguistique envisagée plus généralement rendent centrale la question de la temporalité. Nous avons défini l'état comme une « manière d'être temporaire mais durable », or ce paradoxe entre le momentané et le durable est poussé à ses limites les plus extrêmes dans le texte joycien. Parce qu'il est momentané, l'état se situe, par définition, entre deux changements, mais il est parfois si durable qu'il peut friser la permanence. D'une certaine manière, dans *Dubliners*, *Stephen Hero* et *A Portrait*, la propriété rejoint l'état de même que les « représentations types » et les « représentations occurrentes » tendent à fusionner. Comment définir alors cette station prolongée ? En outre, peut-on systématiquement opposer les états aux mouvements lorsque l'on prend en compte la

[64] Drew McDermott, « A Temporal Logic for Reasoning about Process and Plans », *Cognitive Science* 6 (1982): 101-105.
[65] Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action », p. 50.

dimension mentale de l'état ? L'esprit est animé par un mouvement continuel et son activité peut être ainsi décomposée en une succession d'états de conscience.

5. Parcours critique : le flux et le réceptacle

Pour éviter des redites, et dans un souci d'allègement de notre travail, nous avons jugé bon de répartir le bilan critique sur les différentes parties du développement. On dégagera cependant ici quelques grandes tendances de la critique joycienne liées à l'objet de notre étude.

La notion de « tempérament » est partiellement et partialement abordée par S. L. Goldberg dans son ouvrage *The Classical Temper*. Il envisage l'héritage artistique de la littérature occidentale sur *Ulysses*, des Grecs jusqu'à Flaubert et Ibsen en passant par Shakespeare. Cependant, l'ambition de son projet « the meaning of the book as a whole – and even more »[66] se heurte à sa conception étriquée du « romantic temper » de Pater ou Wilde. En outre, son approche trop thématique pourrait être nuancée et enrichie d'analyses stylistiques.

Il semble, en fait, que la critique joycienne se soit plus attachée au répertoire et à l'analyse approfondie des flux qu'à l'examen de leur réceptacle ; c'est en cela que l'étude de l'état chez Joyce offre une perspective assez originale pour aborder le texte. En effet, nombre de critiques se sont intéressés à la diversité des flux (mentaux, sensoriels, linguistiques, rhétoriques, etc.) pour définir l'appartenance de Joyce au modernisme. Une multitude de flux de différentes natures parcourt le texte joycien et leur entrecroisement engendre une sorte de cisaillement du texte si bien que celui-ci oscille entre fluidité et fragmentation, déconstruction et reconstruction. L'ouvrage

[66] S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, *A Study of James Joyce's* Ulysses (London: Chatto and Windus, 1963), p. 17.

d'Erwin R. Steinberg *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses[67] et l'article d'André Topia « La cassure et le flux » paru dans la revue *Poétique*[68] sont consacrés à cette étude du flux.

En outre, bien que le flux de la mémoire vienne parasiter toute approche première de la réalité dans *Dubliners* et *A Portrait*, et participe ainsi de la fluctuation des états de présence au réel, notre travail le détaillera peu, car le fonctionnement de la mémoire chez Joyce a déjà été largement traité par la critique. On songe, par exemple, au travail récent de John S. Rickard, *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of* Ulysses[69], à l'article de Beryl Schlossman, « Polyphony and Memory in James Joyce's Fiction »[70], ou encore à l'article d'André Topia « Le programme et le revenant : Joyce, Blake et 'the daughters of memory' (*Ulysses*, "Nestor") »[71]. Plutôt qu'à la circulation des flux, on s'intéressera donc à l'être, à l'état du personnage joycien dans sa relation avec le réel. Les états d'attente et d'attention ne semblent pas, à notre connaissance, avoir suscité un intérêt particulier de la critique joycienne. La critique beckettienne s'est en revanche beaucoup arrêtée sur l'attente : dans *La Mort de Godot, attente et évanescence au théâtre*[72], Pierre Brunel étudie son traitement dans le théâtre de Beckett.

Les états cognitifs ont donc finalement été peu abordés par la critique joycienne. Or l'étude de l'état suppose de prendre en compte certains phénomènes mentaux et les formes et degrés d'activité cognitive qui en sont à l'origine. La cognition a toutefois été

---

67 Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973 [1958]).

68 André Topia, « La cassure et le flux », *Poétique* 26 (1976) : 132-151.

69 John S. Rickard, *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of* Ulysses (Durham: Duke UP, 1999).

70 Beryl Schlossman, « Polyphony and Memory in James Joyce's Fiction », *Modern Fiction Studies* 46.4 (2000): 984-988.

71 André Topia, « Le programme et le revenant : Joyce, Blake et "the daughters of memory" (*Ulysses*, "Nestor") », in Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat, André Topia (éds.), *Mémoires perdues, mémoires vives* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006), pp. 89-111.

72 Pierre Brunel, *La Mort de Godot, attente et évanescence au théâtre* (Paris : Lettres Modernes, 1970).

envisagée de manière plus générale par Herbert Marshall McLuhan et Barbara Stevens Heusel pour expliquer certains phénomènes esthétiques.

McLuhan, dans son article « Joyce, Aquinas and the poetic process »[73], fut le premier à soulever la question de la cognition dans le texte joycien en s'arrêtant plus précisément sur la relation entre la perception artistique et l'activité cognitive. Il forge d'ailleurs l'expression « drama of cognition » pour évoquer les étapes de l'appréhension esthétique dans *Stephen Hero* et *A Portrait* : « […] it is in the drama of cognition, the stages of apprehension, that Joyce found the archetype of poetic imitation »[74]. Cette expression sera reprise quelques années plus tard par Heusel, dans son article « Joyce and the Drama of Cognition: Escher as a Visual Analogue »[75]. Dans son étude, Heusel compare le processus joycien de perception artistique avec les réajustements visuels et mentaux nécessaires au spectateur confronté à des espaces paradoxaux, lorsqu'il regarde certaines lithographies de l'artiste néerlandais Maurits Cornelis Escher. Heusel s'intéresse aux mécanismes perceptuels de distinction entre l'objet et le fond sur lequel il se découpe, aux fluctuations de profondeur entre ce qui avait été défini comme un premier plan et ce qui avait été d'abord perçu comme un arrière-plan, ainsi qu'à la confusion des notions temporelles de « début » et de « fin » :

> Using five of Escher's prints, I will demonstrate how Stephen's aesthetic theory helps us follow the pattern Douglas Hofstadter calls, in discussing Escher, the 'Strange Loop', a closed and reverberating loop. Joyce's explanation, which does not differ from Stephen's significantly, helps us follow the labyrinth of pathways a mind takes when viewing and reviewing, Escher's work; our slide-that-by-me-one-more-time reaction, or the remapping of paths, re-creates the loop or cycle Joyce recognized as artistic process[76].

---

[73] Herbert Marshall McLuhan, « Joyce, Aquinas and the poetic process » in *Joyce's* Portrait, edited by Thomas Connolly (London: Peter Owen, 1967), pp. 249-265.

[74] Herbert Marshall McLuhan « James Joyce: Trivial and Quadrivial » in *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943-1962*, ed. Eugene McNamara (New York: McGrawhill, 1969), p. 32.

[75] Barbara Stevens Heusel, « Joyce and the Drama of Cognition: Escher as a Visual Analogue », *Twentieth Century Literature*, Vol. 34, N°4 (Winter 1988): 395-406.

[76] *Ibid.*, p. 396.

Par ailleurs, la critique s'est souvent attardée sur les influences religieuses et mystiques qui modèlent le texte joycien. Dans *Joyce and Aquinas*[77], le révérend William Noon s'applique à montrer l'influence de la philosophie thomiste sur les conceptions esthétiques de Joyce. Il se penche tout particulièrement sur l'approche essentiellement scolastique du thomisme par les enseignants jésuites de Clongowes Wood College, Belvedere College et University College Dublin. Plus récemment, Robert Boyle dans *James Joyce's Pauline Vision*[78], a envisagé l'union de l'art et de la théologie sous plusieurs aspects. Il souligne la nécessité d'une instabilité épistémologique comme condition de toute vision religieuse et artistique. Cette importance de l'absence mais surtout du vide compte parmi les préoccupations de la critique joycienne, et en particulier de Jean-Michel Rabaté dans *Joyce Upon the Void*[79]. De par l'abandon des sens et de la raison, tout processus cognitif correspond à une saisie du vide, d'où, sans doute, cette importance des figures gnomiques chez Joyce. Il faut saluer enfin le travail de recherche remarquable fourni par Colleen Jaurretche dans *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*. Les premières lignes de cet ouvrage permettent d'éclairer, une nouvelle fois, la relation entre cognition et mysticisme :

> […] Joyce looks to mysticism's inherent, if paradoxical, recourse to the world of senses as they shape perception and form consciousness. He looks to the cognitive relationships set forth in the mystical texts to surmount the division of body and mind and reinvest the mystical phenomena of search and inquiry from the discovery of God to the mental exploration of sensuality and art[80] .

---

[77] William T. Noon, *Joyce and Aquinas* (Yale: Yale UP, 1957).

[78] Robert S. J. Boyle, *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1978).

[79] Jean-Michel Rabaté, *Joyce Upon the Void: the Genesis of Doubt* (New York: St. Martin's Press, 1991).

[80] Colleen Jaurretche, *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), p. 6.

Ce travail a inspiré le recueil d'articles *Beckett, Joyce and the Art of Negative*, parmi lesquels celui de Jean-Michel Rabaté intitulé « Joyce's Negative Esthetics »[81].

Nous nous proposons donc de poursuivre la piste proposée par Colleen Jaurretche qui lie le problème de la cognition à celui du mysticisme dans le texte joycien, mais en la recentrant autour de la notion d'état et de son écriture. Le travail de Jaurretche, quoique remarquable par toutes ses références, manque, toutefois, d'analyses précises de texte, notamment des premières œuvres de Joyce.

6. Outils et enjeux méthodologiques

L'enjeu de cette étude est également méthodologique. Ce travail s'appuie principalement sur des micro-analyses textuelles fondées sur une double approche littéraire et linguistique.

La revue *Études Anglaises* a consacré un numéro de sa collection à l'articulation de la littérature et de la linguistique. Gérard Deléchelle et Pierre Gault dans « Littérature et linguistique : retour sur une pratique »[82] s'interrogent sur la contribution que la linguistique peut apporter à la littérature. Ils en concluent que la linguistique permet d'éviter toute « interprétation univoque » et de sombrer dans une « paranoïa subjective ». Si la linguistique permet une plus grande prise sur le texte, il n'en reste pas moins que la littérature permet également de dépasser toute « certitude formelle » en reconnaissant au texte sa « part de folie ». La linguistique et la littérature ne s'excluent donc pas mais sont bien complémentaires. Roman Jakobson dit très justement à ce propos que : « Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont déjà,

---

[81] Colleen Jaurretche (ed.), *Beckett, Joyce and the Art of Negative* (New York: Rodopi, 2005), pp. 181-196.

[82] Gérard Deléchelle et Pierre Gault, « Littérature et linguistique : retour sur une pratique », *Études Anglaises* 57-2 (2004) : 143-44.

l'un et l'autre, de flagrants anachronismes »[83]. L'articulation entre la littérature et la linguistique constitue donc un enjeu majeur de notre travail, quoique délicat, quand d'une certaine manière le littéraire enlève les échafaudages de sa construction là où le linguiste les conserve.

Si notre travail vise à mettre en regard analyse littéraire et analyse linguistique afin d'établir un dialogue entre la littérature et la linguistique, c'est qu'il nous semble que la contribution linguistique à la notion d'état peut compléter et enrichir les autres approches plus traditionnelles de ce concept. L'enjeu de nos recherches interdisciplinaires est donc avant tout d'ordre méthodologique, car il s'agira de formaliser le passage d'états cognitifs, se déclinant en états mystiques et médicaux, à des états grammaticaux pour se demander comment des outils linguistiques peuvent représenter des notions littéraires ou comment les arrière-plans philosophiques et esthétiques cités précédemment peuvent trouver une inscription grammaticale dans le texte joycien.

Les instruments grammaticaux, qu'ils prennent la forme de mots ou de flexions, sont loin d'être de simples outils méthodologiques mais portent la trace d'une activité cérébrale certaine et supposent un travail mental invisible mais dynamique. Certains marqueurs linguistiques, ainsi que leur agencement et leurs propriétés parfois inattendues, semblent signaler des variations d'intensité de présence au monde et de dynamisme. Les états des personnages joyciens s'accompagnent également d'une multitude d'opérations mentales qui trouvent leur corollaire dans des opérations linguistiques minutieuses. Ainsi, cette réflexion sur la notion d'état sera doublée d'une approche linguistique et notamment d'une attention syntaxique et sémantique portée à certains domaines de la phrase joycienne.

---

[83] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris : Minuit, 1963), p. 248.

Les lectures précises du texte joycien, en particulier de *Ulysse*s, se sont multipliées depuis les années 1950 avec la parution de *Dublin's Joyce* de Hugh Kenner[84]. L'engouement pour cette approche fut relancé par l'approche structuraliste mise en lumière lors de la conférence de 1968 à la Johns Hopkins University. Puis, l'ouvrage de Colin MacCabe *James Joyce and the Revolution of the Word*[85] posa les jalons de l'analyse post-structuraliste des écrits de Joyce. Cependant, les études linguistiques précises du texte joycien sont peu nombreuses. Publié en 1980, *The Art of Joyce's Syntax in* Ulysses[86] compte parmi les premiers ouvrages critiques consacrés entièrement à l'étude de la structure des phrases dans *Ulysses*. Roy K. Gottfried y montre comment Joyce transgresse volontairement les règles de la syntaxe afin de créer une dynamique entre ordre et liberté. L'ordre en puissance s'appelle *entéléchie*. L'étude de Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses, déjà citée précédemment, établit un lien entre le comportement et l'agencement des mots, en se fondant entre autres sur la définition que donne Maria Lorenz de l'« expressive behavior » : « Language behavior […] includes these components of spontaneity and unconsciously determined organization and integration »[87]. Enfin, les analyses syntaxiques précises concernent plus volontiers *Ulysses* que les premières œuvres de Joyce.

L'on se servira de la linguistique cognitive pour éclairer certains phénomènes attentionnels. Né sur la côte ouest des États-Unis dans les années 1970, le courant cognitif de la linguistique a pris son essor dans les années 1980 sous l'impulsion de chercheurs qui font figure de pionniers dans le domaine : Ronald Langacker, George

---

[84] Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (Bloomington: Indiana University Press, 1956).
[85] Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, rev. ed. (London: Palgrave Macmillan, 2003).
[86] Roy K. Gottfried, *The Art of Joyce's Syntax in* Ulysses (Athens: The University of Georgia Press, 1980).
[87] Maria Lorenz, « Expressive Behavior and Language Patterns », *Psychiatry 18* (1955): 353-54.

Lakoff, Charles Fillmore, Leonard Talmy, Gilles Fauconnier, et Eve Sweetser, pour n'en citer que quelques-uns. Par ailleurs, les études en linguistique cognitive se développent en France. L'ouvrage *Complétude, cognition, construction linguistique* paraît aux Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2006. Les différentes contributions traitent « des conduites cognitives expérientielles, symboliques, syntaxiques, discursives en jeu »[88].

Les chercheurs portent un intérêt croissant à la théorie des espaces mentaux (Fauconnier, Taylor), comme le prouvent les articles de Claude Delmas, « Des 'choses' aux 'espaces mentaux' dans *Mrs Dalloway* »[89], et de Michael Sinding, « Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in *Ulysses* »[90]. Cette théorie suppose la cohabitation de plusieurs référents, de deux espaces mentaux dans un même énoncé, ce qui suggère une approche, une conceptualisation différente d'un même référent. Michael Sinding reprend l'hypothèse du « conceptual blending » développée par Mark Turner et Gilles Fauconnier et tente de l'appliquer à *Ulysses*. La construction du sens est abordée en termes de réseaux conceptuels générés par l'interaction d'espaces mentaux. Sinding étudie particulièrement le mélange des genres à la lumière de la « blending theory ».

Les ouvrages de linguistique cognitive sur lesquels nous prenons appui sont nombreux et nous ne les répertorierons pas tous ici. L'ouvrage fondateur de Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar*[91] est, de toute évidence, une présence

---

[88] Claude Delmas (éd.), *Complétude, cognition, construction linguistique* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006), p. 11.
[89] Claude Delmas, « Des 'choses' aux 'espaces mentaux' dans *Mrs Dalloway* », *Études Anglaises* 57-2 (2004) : 146-157.
[90] Michael Sinding, « Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in *Ulysses* », *New Literary History*, 36 (2005): 589-619.
[91] Ronald W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar* (Stanford: Stanford University Press, 1987).

incontournable. Il en va de même pour *Towards a Cognitive Semantics*[92] de Talmy et *Espaces mentaux*[93] de Fauconnier. Nous tenons également à faire figurer ici deux articles qui abordent, sous un jour novateur, la conceptualisation de l'espace par le biais des prépositions : « À propos de *dedans* et de ses relations avec *dans* »[94] par Anne-Marie Berthonneau ainsi que « De la matière à l'espace : la préposition *dans* »[95] par Claude Vandeloise.

Nous fondons, plus généralement, notre travail sur l'analyse précise, syntaxique et sémantique, de formes grammaticales dans leur contexte. Les manuels de Jean-Claude Khalifa, *La syntaxe anglaise aux concours*[96] et de Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*[97], nous ont permis de consolider et d'enrichir nos connaissances en linguistique. D'un point de vue syntaxique, les ouvrages de William Croft, *Syntactic Categories and Grammatical Relations*[98], de Talmy Givón, *Genesis of Syntactic Complexity: Diachrony, Ontogeny, Neuro-cognition, Evolution*[99] et l'article de Claude Delmas, « La sémantique propose, la syntaxe dispose »[100], entre autres, ont contribué à affiner et toujours ré-alimenter notre réflexion sur la syntaxe, bien qu'ils ne soient pas nécessairement cités dans notre étude. À l'échelle de l'adverbe, l'ouvrage de référence de Claude Guimier, *Syntaxe de l'adverbe*

---

92 Leonard Talmy, *Towards a Cognitive Semantics, 2 vols* (Cambridge. Mass.: MIT Press, 2000).
93 Gilles Fauconnier, *Espaces mentaux* (Paris : Minuit, 1984).
94 Anne-Marie Berthonneau, « À propos de *dedans* et de ses relations avec *dans* », *Revue de Sémantique et Pragmatique* 6 (1999): 13-41.
95 Claude Vandeloise, « De la matière à l'espace : la préposition *dans* », *Cahiers de grammaire* 20 (1995): 123-145.
96 Jean-Claude Khalifa, *La syntaxe anglaise aux concours* (Paris : Armand Colin, 1999).
97 Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991).
98 William Croft, *Syntactic Categories and Grammatical Relations* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
99 Talmy Givón, *Genesis of Syntactic Complexity: Diachrony, Ontogeny, Neuro-cognition, Evolution* (Amsterdam: J. Benjamins, 2009).
100 Claude Delmas, « La sémantique propose, la syntaxe dispose », *QWERTY* 11 (2001) : 247-255.

anglais[101] et l'article de Pierre Cotte, « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain »[102], ont été pour nous d'une très grande utilité.

Ce travail d'investigation sur les formes multiples prises par l'état dans *Dubliners, Stephen Hero* et *A Portrait*, qu'il soit envisagé d'une manière immédiate et prosaïque ou déformé par un filtre esthétisant, se déclinera selon quatre axes successifs.

Tout d'abord, l'étude de l'état ne saurait être dissociée d'une réflexion sur le corps, sur l'état dans son acception physiologique et médicale. On connaît effectivement l'influence des études de médecine sur l'œuvre de Joyce. À l'image des seuils situés aux frontières de la conscience, qui s'élargissent et se rétrécissent, les corps joyciens, fissurés de lézardes tantôt ouvertes, tantôt colmatées, sont plus ou moins conducteurs et perdent régulièrement leurs contours hermétiques pour être traversés de flux nomades qui subissent alors une conversion physiologique en afflux sanguins ou nerveux. Les intermittences sensorielles s'enregistrent donc au sismographe mais s'accompagnent également d'une cohabitation du senti et du sentant qui se confondent alors que les parties du corps deviennent indifféremment des lieux d'émission et de réception.

Ensuite, la définition de la réceptivité chez Joyce serait incomplète sans prendre en compte l'arrière-plan religieux. Il convient de s'intéresser, par exemple, à saint Thomas d'Aquin, aux degrés d'intellection qu'il définit dans sa *Somme théologique*, à Denys l'Aéropagite, au mode de connaissance négative qu'il instaure, mais aussi à saint Jean de la Croix et à Giordano Bruno, dont Joyce fait l'éloge dans son essai intitulé « The Bruno Philosophy » (1903). Le texte est travaillé par divers courants mystiques (théologie négative, quiétisme, etc.), parfois contradictoires, dont le traitement chez

---

[101] Claude Guimier, *Syntaxe de l'adverbe anglais* (Arras : Presses Universitaires de Lille, 1988).
[102] Pierre Cotte, « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain », *Travaux du CIEREC* 29 (1981) : 47-72.

Joyce est plus ou moins compatible avec l'apport jésuite (de la casuistique en particulier) et ignacien.

Si les états de repos, de quiétude, de stase, d'indifférence sont censés consacrer l'aboutissement du pèlerinage spirituel, leur inaccessibilité laisse deviner la persistance de défaillances de la volonté, de maladies de l'âme telles que l'inquiétude, l'agitation, la lassitude, l'oisiveté, la mélancolie et l'acédie.

Nous aurons recours à un autre ouvrage de William James intitulé *The Varieties of Religious Experience* (1902), et plus précisément au chapitre intitulé « Mysticism ». Ce travail rend compte de la dimension religieuse de la psyché humaine. En prenant appui sur des témoignages rapportés, William James prend en effet le contre-pied des formes d'expression religieuse très codifiées que sont le catéchisme, le dogme, le rite, qui tendent à « routiniser » les croyances et envisagent la religion comme une expérience. Or le texte joycien, si marqué soit-il par l'importance de la liturgie et des rites générateurs d'inertie, se double d'une orientation mystique libératrice d'énergie mentale et sensuelle. Cette analyse des états mystiques et spirituels servira de préambule à une analyse cognitive de l'état.

Le travail de William James, notamment *The Principles of Psychology* (1890), nous servira de base contextuelle et terminologique pour différencier et étudier, dans les premières œuvres de Joyce, les états d'attention et d'attente que nous rapprocherons de la notion de processus cognitif. Dans *Pragmatism* (1907), William James distingue différentes formes de connaissance avant de souligner le caractère ambulatoire et systématique de cette dernière en se référant au développement des infrastructures aux États-Unis pour illustrer son propos. En gardant à l'esprit cet arrière-plan constructiviste, l'on s'intéressera à la relation étroite qui unit les processus interprétatifs et cognitifs aux phénomènes déambulatoires en insistant sur le rôle des bifurcations

syntaxiques, des détours de la phrase qui témoignent des nombreuses ramifications cérébrales, de leur interaction, et qui composent l'ossature mentale du texte joycien.

La mise en valeur de cet échafaudage cognitif et de ses nombreux processus mentaux nécessite, toutefois, de repenser la place de l'état dans les premières œuvres de Joyce ainsi que sa relation avec l'événement. Pourquoi parler d'états plutôt que d'événements ? Nous prêterons une attention particulière à l'adverbe et à l'art de la combinaison adverbiale, qui nous semblent pertinents pour saisir cette contiguïté poreuse entre l'état et l'événement. Elle finit par dégénérer, dans le texte joycien, en une polarisation quasiment systématique de l'événement par l'état.

Première partie :

ÉTATS CLINIQUES

1. Introduction

Les premières œuvres de Joyce affichent un intérêt marqué pour l'étude de cas médicaux ; l'état est, en effet, pratiquement toujours envisagé dans sa dimension pathologique.

Ainsi que le montre la célèbre lettre datée de 1904, et adressée à Constantine Curran, Joyce choisit, dans son recueil de nouvelles *Dubliners*, l'état de paralysie comme métaphore du mal qui ronge la ville de Dublin et contamine ses habitants : « I call the series " Dubliners " to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city »[1]. Les différents cas[2] dublinois que Joyce dissèque l'un après l'autre permettent ainsi d'évaluer de manière tangible l'étendue de cette paralysie : « to betray the soul of that hemiplegia or paralysis ». Toute condition est donc à rechercher dans l'histoire, la physiologie, la géographie, la disposition et le fonctionnement de la capitale irlandaise comme si l'état de la ville préexistait et influait, voire générait les pathologies contractées par les habitants de Dublin.

Il convient néanmoins d'établir une distinction entre ce que l'on entend par « state » et par « condition ». Si les termes « condition » et « state » sont souvent employés indifféremment pour faire référence à l'état d'une chose ou d'un individu, ils ne sont pas pour autant complètement synonymes, et c'est sans doute, dans le champ médical, que ces légères modulations sémantiques se font le plus sentir. D'une part, il semble que le mot « state » renvoie davantage à une situation émotionnelle transitoire comme l'indique l'*Oxford English Dictionary* (« […] the mental or emotional condition in which a person finds himself at a particular time »[3]) alors que « condition » recouvre

---

[1] C. P. Curran, *James Joyce Remembered* (Oxford: OUP, 1968), p. 49.

[2] On parlera de « cas » plutôt que de « type » parce que chaque Dublinois présente une affection particulière où se mêlent plusieurs états du savoir, qui n'a pas encore été répertoriée et ramenée à un modèle abstrait, à un concept pouvant réunir les caractères essentiels d'êtres ou d'objets.

[3] « state, n. », *OED* Online. November 2010. Oxford University Press, 10 December 2010 http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/189241

un état plus général et plus proche de la disposition et du tempérament : « Mental disposition, cast of mind; character, moral nature; disposition, temper. *Obs* »[4]. Si l'*OED* prend soin de préciser que cet emploi est archaïque, on le rencontre néanmoins à plusieurs reprises dans le texte joycien et plus particulièrement dans *Ulysses* comme dans l'exemple suivant : « There remained the generic conditions imposed by natural, as distinct from human law, as integral parts of the human whole » (*U*, p. 650). La nuance qu'apporte « state » est distincte étant donné que le mot désigne avant tout les manifestations physiques de cette « condition » : « Condition of mind or feeling as displayed in one's manner or behaviour. *Obs* »[5].

Finalement entre « condition » et « state », compris tous deux dans leur acception la plus globale, réside toute la différence entre le mode (« A particular mode of being of a person or thing; state of being »[6]) et la manière (« […] manner of existing as regards health of mind and body »[7]).

D'autre part, lorsque les deux termes évoquent un état de santé, une condition physiologique, « condition » signale plus volontiers et fréquemment une mauvaise forme physique et mentale, voire même la maladie (« A state of health, esp. one which is poor or abnormal; a malady or sickness. In a certain, delicate, interesting, or particular condition (see the adjectives): pregnant ») alors que le mot « state » n'a pas cette même connotation négative.

Le recours à une terminologie médicale est monnaie courante dans les premières œuvres de Joyce, et correspond à l'importation de l'examen thérapeutique dans la

---

[4] « condition, n. », *OED* Online. November 2010. Oxford University Press, 10 December 2010 http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/38550

[5] *OED* Online. November 2010. Oxford University Press, 10 December 2010 http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/189241

[6] *OED* Online. November 2010. Oxford University Press, 10 December 2010 http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/38550

[7] *OED* Online. November 2010. Oxford University Press, 10 December 2010 http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/189241

fiction, comme le rappelle Vike Martina Plock, dans la correspondance qu'elle établit entre la naissance d'un réalisme littéraire et les préoccupations cliniques de l'époque : « But this candid recourse to literary realism is, of course, in tune with the prose conventions of medicine's clinical cases »[8]. La modification du titre original « A Painful Incident » par « A Painful Case », que relève Michael Groden[9], est, de ce point de vue, extrêmement révélatrice, étant donné que le nouvel intitulé insiste davantage sur l'évaluation clinique de l'incident, et plus particulièrement, sur l'état des deux protagonistes, Mrs. Sinico et Mr. Duffy.

Les personnages joyciens côtoient la maladie et certains se plaisent à repérer les symptômes de ces états morbides. Dans « The Sisters », l'on se situe même dans la sphère de l'interprétation plutôt que dans celle de la représentation du corps, si bien qu'à l'image de la gestion temporelle fondée généralement chez Joyce sur la rétrospection et la prospection, le signe médical n'est pas seulement à considérer dans sa fonction diagnostique, mais également dans son rôle anamnestique ainsi que dans sa valeur pronostique. En effet, on épargne au lecteur le long récit d'une lente agonie qui aurait pour fonction de sublimer la mort car le prêtre est déjà décédé quand le narrateur de « The Sisters » peut enfin le rencontrer. Ceci n'empêche pas ce dernier d'anticiper la mort de son ami et d'établir des pronostics pour en trouver la cause : « Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis* » (*D*, p. 1). Le choix du mot « paralysis », employé autant pour l'opacité de son signifiant que pour sa valeur sonore, reflète également la réelle jouissance que procure au jeune garçon, l'utilisation d'un vocabulaire médical spécialisé, que partagent de nombreux personnages dans *Dubliners*, le narrateur, et Joyce lui-même.

---

[8] On pourra lire la page 258 du chapitre intitulé « Medicine » (rédigé par Vike Martina Plock) dans l'ouvrage de John Mc Court (ed.), *James Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 250-261.

[9] Michael Groden, « A Textual and Publishing History » in Bowen and Carens (eds.), *A Companion to Joyce Studies* (Westport, Connecticut: Greenwood, 1984), p. 79.

En effet, certains Dublinois retirent beaucoup de satisfaction à endosser voire parfois usurper le rôle de médecin en faisant étalage de leurs connaissances, plus ou moins poussées, de l'anatomie humaine. Il est impossible de ne pas songer, par exemple, à Mr. M'Coy qui, dans « Grace », se permet de corriger doctement Mr. Kernan sur la nature du fluide qui lui coule dans la gorge :

> ─ Pain? Not much, answered Mr. Kernan. But it's so sickening. I feel as if I wanted to retch off.
> ─ That's the boose, said Mr. Cunningham firmly.
> ─ No, said Mr. Kernan. I think I caught a cold on the car. There's something keeps coming into my throat, phlegm or ─
> ─ Mucus, said Mr. M'Coy (*D*, pp.157-158).

De toute évidence, Mr. M'Coy prend un plaisir non dissimulé à nommer avec précision les parties du corps humain tout en regardant ses amis avec un air de défi :

> ─ It keeps coming like from down in my throat; sickening thing.
> ─ Yes, yes, said Mr. M'Coy, that's the thorax (*D*, p. 158).

Cette érudition affichée, qui est très relative, n'est pas étrangère aux nouvelles fonctions professionnelles occupées par le personnage. En effet, il travaille depuis peu au City Coroner. Néanmoins, l'on perçoit avant tout dans cette attention marquée que Mr. M'Coy porte au cas de Mr. Kernan, une certaine dose de frustration, car elle est en décalage complet avec ses propres compétences professionnelles : il n'est pas médecin légiste mais simple secrétaire.

Dans cette même nouvelle, le discours médical est mis à distance par le personnage de Mr. Kernan lui-même, qui pense que le jeune garçon en tenue de cycliste venu le secourir, est un carabin : « – That was a decent young chap, that medical fellow, he said. Only for him – » (*D*, p. 159). Loin d'être expert en médecine, ce jeune homme se contente, en réalité, de demander de l'eau pour nettoyer le sang de la bouche du blessé ainsi que du cognac (« The young man washed the blood from the injured man's mouth and then called for some brandy », *D*, p. 150) mais il semble faire figure d'autorité. Aussi l'agent relaye-t-il sa demande de cognac d'une voix péremptoire et l'ordre est-il exécuté d'emblée puisque l'on fait immédiatement avaler le cognac de

force à Mr. Kernan. La prescription médicale destinée à tuer le mal par le mal en postulant la métamorphose du poison (l'alcool) en remède est ainsi tournée en dérision puisque le contre-poison qu'elle prescrit est on ne peut moins recommandable dans le cas de Mr. Kernan. En fait, la médication est inadaptée parce que l'ausculation médicale, en amont, est sommairement expédiée : elle se contente de constater les effets sans remonter aux véritables causes. Ainsi, pour le soi-disant étudiant en médecine, si Mr. Kernan est blessé c'est tout simplement parce qu'il est tombé dans les escaliers et non parce qu'il boit beaucoup trop :

> ─ How did you get yourself into this mess? asked Mr. Power
> ─ The gentleman fell down the stairs, said the young man (*D*, p. 151).

Le diagnostic est loin d'être toujours posé et c'est au lecteur qu'incombe souvent la tâche de l'établir. Dans « A Painful Case », la description remarquablement précise de la pupille de Mrs. Sinico n'est pas uniquement destinée à exprimer la grande sensibilité de cette dernière tout en parodiant certains clichés sentimentaux, mais elle dissimule en fait un cas de « hippus » pupillaire, soit une alternance de contraction et de dilatation de la pupille :

> The eyes were very dark blue and steady. Their gaze began with a defiant note but was confused by what seemed a deliberate swoon of the pupil into the iris, revealing for an instant a temperament of great sensibility. The pupil reasserted itself quickly, this half-disclosed nature fell again under the reign of prudence, and her astrakhan jacket, moulding a bosom of a certain fullness, struck the note of defiance more definitely (*D*, p. 105)[10].

Comme l'on retrouve assez souvent cette exagération des contractions pupillaires chez les personnes instables, l'on pourrait interpréter cet « hippus » comme une manifestation physiologique de l'extrême fragilité de Mrs. Sinico et, en conséquence, comme un symptôme avant-coureur de son désespoir, programmateur en quelque sorte de son suicide.

Enfin, le travail d'écriture, souvent entrecoupé, pour Joyce, de douleurs

---

[10] Le mélange de précision anatomique et de références larvées à la pensée médiévale (« prudence », « temperament ») contribue à l'effet de ce passage. C'est une médecine du « Moyen-Âge » qui est à l'œuvre.

gastriques, de rhumatismes et de dépressions nerveuses, mériterait aussi à lui seul une étude approfondie. Néanmoins, le mal le plus préjudiciable et imprévisible dont souffrait l'écrivain, était d'ordre oculaire et trouva son apogée lors de la découverte d'un glaucome le 18 août 1917. L'on peut aisément imaginer alors à quel point le processus de création fut dépendant de la condition physique et mentale de l'auteur. La correspondance que Joyce poursuivit en parallèle à la rédaction de *Ulysses* compte effectivement de nombreuses références à la détérioration de sa vue de même que cette obsession oculaire déteignait sur le contenu du texte et le choix de certaines thématiques récurrentes telles que l'importance accordée aux jeux de regards, aux déformations et illusions optiques, et à la persécution de l'œil.

L'on s'intéressera, dans ce chapitre, à la représentation clinique de l'état dans *Dubliners*, *Stephen Hero* et *A Portrait* en retraçant les grandes étapes de l'histoire de la médecine qui semblent inscrites en filigrane dans le texte joycien, tout en essayant d'en définir des caractéristiques transhistoriques.

2. Du déséquilibre des humeurs

A. Combinaisons joyciennes entre le chaud et le sec, l'humide et le froid

Il convient, tout d'abord, de préciser ce que l'on entend par tempérament[11] et d'établir des distinctions avec la complexion, la constitution et le caractère[12]. La constitution désigne l'état des forces et constitue en quelque sorte le réservoir de l'énergie vitale. La complexion correspond, à l'opposé, à une manifestation physique strictement externe. Le tempérament est proche de la constitution dans la mesure où il renvoie en quelque sorte à un état constitutif intérieur mais il a ceci de particulier qu'il se rapporte à l'activité de la vie organique, à la manière d'être particulière du corps. Il s'agit d'un mouvement intime qui détermine des tendances de l'organisme. Quant au caractère, il se greffe sur le tempérament et pourrait se définir comme le mouvement de l'action consciente, de l'acte volontaire. Les termes « constitution », « complexion » et « tempérament » apparaissent les plus aptes à définir l'état joycien dans la mesure où ils renvoient à la fois à la forme du réceptacle et à un ensemble de mécanismes physiologiques révélés par leur impression corporelle. Le caractère semble davantage en retrait ou en puissance, dans le texte joycien, car il est moins dessiné par la volonté que par l'habitude, qui semble jouer un rôle privilégié dans son façonnement, les différents caractères manifestés par les personnages dublinois pouvant donc être considérés comme des cristallisations d'habitudes.

L'état joycien est régi par un système de classification anachronique suivant lequel le tempérament résulte principalement de la domination d'une humeur sur une autre. Si la théorie des humeurs élaborée par Hippocrate joua, on le sait, un rôle majeur

---

[11] On se reportera à l'étude suivante du Docteur Surbled : *Le Tempérament*, 2e éd. (Paris : Tequi, 1900).
[12] On consultera l'ouvrage du Docteur A. Ferrand, « Physiologie du caractère », Extrait de *La Quinzaine* du 1er Décembre 1898 et du 1er Janvier 1899.

dans l'histoire de la médecine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ce postulat médical est largement périmé lorsque Joyce entreprend la rédaction de *Dubliners*. Pourtant, le désordre physique et mental auquel Mr. Duffy est sujet dans « A Painful Case », est qualifié de « saturnien » : « A mediaeval doctor would have called him saturnine » (*D*, p. 104). Mr. Duffy n'échappe donc pas à l'influence de la physiologie astro-humorale : né sous l'influence de Saturne, il est accablé d'un excès de bile à l'origine de sa mélancolie[13]. Dans « A Little Cloud », cette dernière semble constituer également la dominante du tempérament de Little Chandler, comme en témoignent les six occurrences du mot « melancholy » au cours de la nouvelle. L'origine de la mélancolie est la bile noire (*melaina chole),* soit une humeur naturelle froide et sèche qui corrompt les autres humeurs dans l'organisme. Cette théorie humorale remonte au Ve siècle avant Jésus-Christ[14]. Les hommes nés sous le signe de Saturne sont touchés par les méfaits de la bile noire. Le choix du jour « Saturday » à la fin de « A Little Cloud » permet de rappeler cette origine première de la mélancolie liée à la présence de Saturne. De même, l'automne est associé à la mélancolie depuis l'Antiquité : « The glow of a late autumn sunset » (*D, p.* 65).

Finalement, les personnages dépeints dans *Dubliners*, *A Portrait* et *Stephen Hero*, semblent, pour la plupart, évoluer sous le signe du ralentissement car ils sont gouvernés par des tempéraments lents : ils s'incarnent tour à tour dans les figures de l'atonie affective c'est-à-dire le mélancolique et le flegmatique, qui, tous deux portés à la

---

[13] On pourra lire la description extrêmement précise que Jean Delay dresse du mélancolique dans son ouvrage intitulé *Les Dérèglements de l'humeur* : « Pâle, prostré, immobile, le mélancolique porte sur son visage les marques de son angoisse […] les yeux sans regard […] lui composent un masque caractéristique, d'une expression monotone et presque figée. La tête pend au-devant des épaules, le corps est mou, flasque, courbé et comme affaissé sous son poids […] le malade […] ne sort de son semi-mutisme que pour proférer des plaintes, des soupirs, des gémissements », Jean Delay, *Les Dérèglements de l'humeur* (Paris : Presses Universitaires de France, 1961), p. 9. Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette peinture le regard vide et vitreux et l'indolence corporelle dont pâtissent de nombreux personnages joyciens.

[14] On pourra consulter l'ouvrage de George Minois, *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression* (Paris : Éditions de La Martinière, 2003).

réflexion, manifestent continuellement un goût morbide de la spéculation ainsi qu'une propension au rêve (« he pursued his revery so ardently that he passed his street and had to turn back », *D*, p. 69), par opposition au sanguin et au colérique qui, parce qu'ils jouissent de tempéraments prompts, sont quant à eux, plus enclins à collectionner les impressions du moment, et se caractérisent par leur grande mobilité, propriété dont les personnages joyciens sont absolument dépourvus : l'inertie est excessive, notamment dans le recueil de nouvelles de *Dubliners*, et s'étend non seulement à la sensibilité mais avant tout à l'activité et, plus précisément, à la motricité comme nous aurons l'occasion de le démontrer plus loin dans cette étude.

Le bon mélange des liquides physiologiques est dépendant de la justesse de leur dosage dans *Dubliners* et *A Portrait* ; or la variabilité des proportions entrave et compromet l'équilibre final. Nombreux sont alors les exemples où une humeur l'emporte sur les autres. Cette supériorité n'est pas toujours explicitement formulée mais peut se traduire par une disproportion dans les qualités essentielles du corps : ce dernier peut-être chaud, sec, humide ou froid.

La nouvelle « Ivy Day in the Committee Room », par exemple, semble dominée par l'humidité qui, loin d'être uniquement atmosphérique[15] (« [...] the weather was inclement », *D*, p. 116), s'insinue dans les vêtements (« Imminent little drops of rain hung at the brim of his hat », *D*, p. 117) avant de pénétrer peu à peu les corps : aussi peut-on rencontrer l'adjectif « moist » deux fois au sein de la même phrase pour décrire les yeux et la bouche du vieux Jack : « The moist blue eyes blinked at the fire and the moist mouth fell open at times, munching once or twice mechanically when it closed » (*D*, p. 115). Cette omniprésence de l'humide a pour corollaire linguistique un éventail

[15] L'on remarquera que, selon John Arbuthnot, le climat exerce une influence capitale sur l'organisme : « the Constitutions of Mankind differ according to the Qualities of the Air in which they live ». Arbuthnot souligne un peu plus loin le rôle de l'humidité : « The Inhabitants of moist countries were bloated, leucophlegmatic, and dull, from the Relaxations of their Fibres, and the Moisture imbib'd with the Air ». John Arbuthnot, *An Essay upon the Effects of Air on Human bodies* (London: J. Tonson, 1733), p. 154.

terminologique étendu puisque l'on relève dans la nouvelle non seulement l'adjectif « moist » mais également le substantif « wet » (« let in the wet », *D*, p. 116) et l'adjectif « damp » : « His face [...] had the appearance of damp yellow cheese [...] » (*D*, p. 122). L'utilisation de « damp » est ambivalente dans la mesure où l'adjectif peut à la fois caractériser le visage luisant de gouttes de pluie du Père Keon mais aussi se rapporter à la moiteur constitutionnelle de sa peau. En conséquence, l'humidité paraît à la fois ambiante et intrinsèque car elle est rythmée par le fonctionnement biologique des personnages de « Ivy Day ». Cette suprématie de l'humide dans la nouvelle est particulièrement significative lorsqu'on songe aux théories d'Hippocrate pour qui le corps est affaibli par l'inaction qui amenuise l'ardeur de ce dernier en l'humectant.

Ainsi l'oisiveté des Dublinois dans la salle des commissions est en quelque sorte génératrice d'humidité, c'est pourquoi les protagonistes de la nouvelle essaient tant bien que mal de se départir de cette dernière : Mr. O'Connor passe sa journée assis près du feu dans la salle des commissions pour sécher ses chaussures qui prennent l'eau. Mais le degré hygrométrique et les précipitations ne sont que la métaphore d'un mal plus profond qui ronge les Dublinois : l'apathie. Seuls l'échauffement et le dessèchement du corps par agitation permettaient alors de consumer l'humidité ; il est donc impératif que l'âme et le corps ne restent pas immobiles. De manière assez intéressante, lorsque Hippocrate mentionne les vertus thérapeutiques de la promenade, il recommande tout particulièrement le crachat pour lutter contre cette indolence : « l'humidité diminue et s'évacue, une partie par la respiration, une autre quand on se mouche et quand on crache ; une autre encore est consumée comme nourriture pour la chaleur de l'âme »[16].

On pourrait ainsi interpréter le crachat abondant de Mr. Henchy dans le feu comme une tentative d'évacuation de cet excès d'humidité : « Mr. Henchy [...] spat so

[16] Émile Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Trad. R. Joly (Amsterdam : Hakkert, 1973) [réimpression de l'édition de Paris, 1839-1861], *Du Régime*, II, 62, 3.

copiously that he nearly put out the fire [...] » (*D*, p. 121). Enfin, l'on terminera cette analyse humorale d'« Ivy Day », en observant l'unique occurrence du mot « dry » dans la nouvelle qui, plein d'ironie, est utilisé pour qualifier le gosier du vieux Jack qui attend son verre d'alcool : « I'm dry too, said the old man » (*D*, p. 124).

Par ailleurs, dans les premières œuvres de Joyce, les propriétés corporelles, c'est-à-dire le chaud, le sec, l'humide et le froid fonctionnent sans cesse par combinaison, et paraissent ainsi renvoyer à des humeurs différentes. Dans « The Dead », la main de Gretta est perçue par Gabriel comme chaude et moite : « Her hand was warm and moist: it did not respond to his touch […] » (*D*, p. 222). Cette légère réaction physique déclenchée par l'évocation de Michael Furey ne traduit pas uniquement le profond bouleversement de Gretta mais reflète également le tempérament fondamentalement sanguin de la jeune femme, puisque le sang était considéré comme une humeur à la fois chaude et humide.

Dans *A Portrait*, le très jeune Stephen examine la main du recteur et la décrit en se référant à la même échelle de propriétés : « The rector held his hand across the side of the desk where the skull was and Stephen, placing his hand in it for a moment, felt a cool moist palm » (*P*, p. 48). La palpation de la main, « fraîche et humide », suggère cette fois-ci un tempérament flegmatique, d'autant que la pituite était souvent associée à l'organe du cerveau et qu'un crâne trône précisément sur le coin du pupitre du recteur : « There was a skull on the desk […] » (*P*, p. 47). L'homme se distingue par son calme et son caractère impassible comme le connote la répétition de l'expression « in silence » qui apparaît aux pages 47 et 48 (« The rector looked at him in silence [...] », *P* ; « The rector looked at him again in silence », *P*).

Les qualités physiques qui accompagnent les humeurs sont massivement représentées dans *Dubliners* et *A Portrait* et la variabilité de leurs alliances traduit l'instabilité et les fréquents dérèglements du jeu de ces éléments.

Il est donc difficile de rencontrer dans le texte joycien un point d'équilibre où tous les éléments de l'organisme à la base des divers tempéraments seraient mêlés dans des proportions égales. On se situe aux antipodes du *temperamentum temperatum* (tempérament tempéré) tel que le préconisaient les Anciens. De fait, le tempérament joycien est un pas vers la maladie puisque, non seulement il présuppose la prédominance d'un système sur un autre, mais aussi parce que cette disposition constitutionnelle est souvent exagérée de sorte qu'elle tire vers la pathologie.

Le dépôt blanc de graisse refroidie dans « A Painful Case » pourrait ainsi figurer une altération tout autant qu'une coagulation de l'humeur viciée et peccante (l'atrabile est aussi un liquide froid) au détriment de son évacuation qui, seule, aurait permis le rétablissement d'un équilibre : « The cabbage began to deposit a cold white grease on his plate » (*D*, p. 109). Par ailleurs, ce surplus humoral est en quelque sorte similaire à la pellicule de graisse qui macule les assiettes après le dîner de Stephen, au début du chapitre III de *A Portrait* et qui, de manière symbolique, leste l'âme de l'adolescent[17] avant de la congeler en une masse compacte : « His soul was fattening and congealing into a gross grease [...] » (*P*, p. 94).

[17] On pourra consulter également l'ouvrage de Georges-Henri Bach, *L'État de l'âme depuis le jour de la mort jusqu'à celui du jugement dernier d'après Dante et saint Thomas*, Thèse de littérature (Rouen : Imprimerie de Nicétas Periaux, 1835).

B. Âmes, souffles et humeurs

Cette étude des humeurs joyciennes serait cependant incomplète si l'on ne prenait pas en considération le rôle central de l'air dans leur constitution et leur fonctionnement.

L'importance cruciale du souffle et plus généralement de l'air, est mise en lumière dès la première nouvelle de *Dubliners*. Nombre de critiques joyciens, tel Bernard Benstock dans *Narrative Con/Text in* Dubliners[18], n'ont pas manqué de relever l'infraction linguistique commise par Eliza dans « The Sisters ». Cette dernière a recours à un adjectif inapproprié, « rheumatic », qu'elle utilise à tort à la place de « pneumatic », pour parler des roues d'une voiture[19] qu'elle aimerait louer afin de se rendre à Irishtown, et revoir la vieille maison dans laquelle Nannie, le Père Flynn et elle sont nés. Eliza aurait dû employer le terme « pneumatic ». Or le mot grec « pneuma » désigne le vent, l'air ou l'esprit. L'erreur d'Eliza ne fait que mieux souligner l'absence de l'Esprit Saint. D'ailleurs, cette carence est confirmée par l'impossibilité de repérer le moment où le prêtre a rendu son dernier soupir : « You couldn't tell when the breath went out of him » (*D*, p. 7). Le prêtre semble n'avoir jamais été doté de quelque souffle vital que ce soit, d'où toute la difficulté qui existe à délimiter une frontière entre la vie et la mort dans la nouvelle, à la fois pour Eliza (« She said he just looked as if he was asleep [...] », *D*, p. 7) et le petit garçon (« The fancy came to me that the old priest was smiling as he lay there in the coffin », *D*, p. 6).

---

[18] « The missing portion of the word *pneumatics* suggest the absence of the Holy Ghost, the Greek *pneuma* designating wind, air or spirit », p. 68 in Bernard Benstock, *Narrative Con/Text in* Dubliners (Urbana : University of Illinois Press, 1994).

[19] On pourra prendre en compte la brillante remarque étymologique de Benstock qui note que le nom du loueur de voitures Johnny Rush ainsi que celui du père O'Rourke sont proches du mot hébreux "ruach" qui signifie l'Esprit de Dieu dans l'Ancien Testament : « This *eminence grise* has as typical an Irish name as the dead man, but it may have its deeper origins in the Hebrew word *ruach*, the word for the Spirit of God in the Old Testament, comparable to *pneuma* in the New » (*Ibid.*).

Par ailleurs, le terme d'« esprit » est souvent détourné de sa valeur religieuse pour être employé dans une acception strictement laïque, comme il l'est, par exemple, de manière répétée dans « After the Race ». Il évoque, tout d'abord, l'état d'esprit des quatre coéquipiers (« In one of these trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism », *D*, p. 35) puis caractérise, plus spécifiquement, l'humeur de Villona : « Decidedly Villona was in excellent spirits » (*D*, p. 36)[20].

Le souffle sacré subit donc une contrefaçon linguistique, de même que l'air, dans l'œuvre de Joyce, loin de composer une matière subtile, pure et éthérée, se condense fréquemment en une masse trouble et étouffante, comme dans l'exemple suivant extrait de « The Dead » où le « pneuma » d'origine divine a manifestement été remplacé par un air opaque et confiné : « The lamps were still burning redly in the murky air and, across the river, the palace of the Four Courts stood out menacingly against the heavy sky » (*D*, p. 214). L'adjectif « heavy » attribué au substantif « sky » vient confirmer cette lourdeur de l'atmosphère qui est telle que le ciel même donne l'impression d'être en train de descendre : « [...] the sky seems to be descending » (*D*, p. 214). Dans « Araby », l'air qui circule dans les pièces de la maison louée jadis par un prêtre n'est pas volatil mais pesant et confiné (« Air, musty from having been long enclosed, hung in all the rooms [...] », *D*, p. 21) et son caractère malsain contamine et fragilise peu à peu les nouveaux occupants de cette maison, si bien que ces derniers se sentent, en contraste, agressés par l'air extérieur. Le jeune garçon déplore à deux reprises l'âpreté de l'air (« The cold air stung us [...] », *D*, p. 21 ; « The air was pitilessly raw [...] », *D*, p. 25) tandis que Mrs. Mercer s'apprête à partir avant la tombée de la nuit car « [...] the night air was bad for her » (*D*, p. 25). L'air ambiant à l'intérieur de la maison n'est effectivement jamais

[20] Le mot « spirits » est également une allusion à l'alcool.

renouvelé et les pièces semblent scellées à l'image de North Richmond Street qui, définie d'emblée comme une impasse (« being blind », *D*, p. 21), exclut la possibilité d'une éventuelle sortie.

La nouvelle entière fonctionne en circuit fermé. La clôture est donc non seulement atmosphérique mais également spatiale, optique (si l'on considère le sens visuel de « blind ») et économique. Mrs. Mercer poursuit d'une certaine manière le travail de recyclage de son défunt mari en offrant des biens usagés aux œuvres de charité. Il n'est donc guère surprenant qu'elle se sente en péril lorsqu'elle inspire de l'air frais (« [...] the night air was bad for her », *D*, p. 25) puisque ce dernier pourrait venir, de ce fait, complètement déstabiliser le microcosme autarcique instauré. Cette absence de renouveau comporte une application linguistique : la parole n'est jamais régénérée mais subit des déformations avant de se répéter indéfiniment comme le traduisent les commérages que Mrs. Mercer et la tante échangent autour d'une tasse de thé : « I had to endure the gossip [...] » (*D*, p. 25). En conséquence, l'odeur de moisi et de renfermé suggérant une circulation pneumatique entravée, dont le symbole le plus parlant est sans doute la pompe à bicyclette rouillée que le narrateur découvre sous un buisson en déroute (« [...] I found the late tenant's rusty bicycle-pump », *D*, p. 21), détermine en quelque sorte toute l'économie de la nouvelle.

Si l'air occupe une position stratégique dans les premières œuvres de Joyce, c'est également parce qu'il entretient des relations étroites avec la physiologie des humeurs et ses mécanismes les plus imperceptibles.

Dans sa thèse intitulée *Âmes, souffles et humeurs d'Homère à Hippocrate*[21], Edoarda Barra aborde la question des relations entre le souffle, l'âme et les humeurs. Barra commence par rappeler que la notion de souffle (« pneuma ») est à la fois le

[21] Edoarda Barra, *Ames, souffles et humeurs d'Homère à Hippocrate*, Thèse de doctorat, dir. Jesper Svenbro (Paris : EHESS, 2002).

support de l'âme et le véhicule du logos avant de montrer comment, dans l'œuvre d'Homère, le « pneuma » agit comme le principe vital présent dans les humeurs et dans le sperme tout particulièrement : « Le guerrier homérique semble animé par une pluralité d''âmes', de souffles vitaux, qui peuvent s'échapper du corps par une effusion d'humeur et qui, à la mort, quittent définitivement celui-ci en se séparant les uns des autres »[22]. Hippocrate repère aussi cette relation entre le souffle et les humeurs comme le note Langholf en 1987 lors du VIe Colloque International Hippocratique : « L'air joue un rôle dans bien des traités dont l'étiologie principale, au premier coup d'œil, semble être humorale »[23]. Selon Hippocrate, les humeurs réagissent donc à l'air inhalé, au souffle extérieur.

Cependant, le grec Erasistrate fut le premier à envisager le rôle du « pneuma » d'un point de vue vraiment physiologique[24] : selon lui le « pneuma » (air) était capté par les poumons qui assuraient alors sa retransmission jusqu'au cœur avant que ce dernier ne transforme le pneuma aérien en principe vital distribué aux organes par le sang. Le philosophe et médecin Galien se chargea par la suite de développer et préciser le travail d'Erasistrate, ainsi que celui d'autres prédécesseurs, en vue de concilier la théorie des humeurs et celle du « pneuma ».

Aussi Galien distingue-t-il trois sortes de « pneuma » : le pneuma physique ou naturel (« pneuma physico ») constituant une vapeur venant du sang et qui siège dans le foie, le principe vital (« pneuma zoticon ») issu du contact entre le « pneuma physico » et l'air inspiré (le mélange entre l'air et le sang étant assuré par le cœur), et le principe animal ou psychique (« pneuma psysikon ») provenant de la transformation du principe

---

[22] Barra, *Ames, souffles et humeurs d'Homère à Hippocrate*, p. 73.

[23] V. Langholf, « L'air (pneuma) et les maladies » in P. Potter, G. Maloney, J. Desautels (eds.), *La maladie et les maladies dans la Collection Hippocratique*, Actes du VIe Colloque International Hippocratique, (Québec : ed. du Sphinx, 1990), p. 340

[24] On pourra se reporter à l'étude suivante : Lauralee Sherwood, *Physiologie humaine*, 2e éd, trad. A. Lockhart (Bruxelles : De Boeck Université, 2006), p. 279.

vital dans le cerveau. Bien que cette classification pneumatique apparaisse rétrospectivement confuse et fautive, elle se voulait simple et logique et l'on en retiendra deux aspects pour notre étude : tout d'abord, l'existence de différents niveaux de « pneuma » conduits par les veines et les artères et dont la stratification, qui résulte d'une succession de conversions alchimiques entre les éléments et les humeurs, est dépendante de leur localisation organique ; ensuite, le rôle primordial joué par l'air, consubstantiel au « pneuma », dans ces mécanismes de transformation physiologique. Le caractère central de l'air est commun à la fois aux théories d'Hippocrate, d'Erasistrate et de Galien.

L'en-tête de la publicité pour les *Petites pilules de bile* que Mr. Duffy a pris soin de coller sur une petite liasse de papiers (« [...] the headline of an advertisement for *Bile Beans* [...] », *D*, p. 103) matérialise en quelque sorte cette interface entre l'air et les humeurs dans la mesure où le terme « bile » rappelle l'affliction humorale qui touche Mr. Duffy en même temps que le mot « beans » peut renvoyer aux fèves dont Hippocrate souligne la nature pneumatique à plusieurs reprises dans ses écrits : il explique doctement qu'un souffle est présent dans la tige creuse des fèves, d'où les flatulences qu'elles peuvent occasionner parfois lors de leur digestion. Galien, quant à lui, ne se contente pas de souligner la relation des fèves avec le « pneuma » mais signale un lien entre les fèves et les humeurs même, en mentionnant leur pouvoir aphrodisiaque dû à leur contenu : selon le médecin grec elles sont pleines de soufre c'est pourquoi, Galien les recense au nombre des aliments capables de produire beaucoup de sperme.

Néanmoins il est rare que ces processus de conversion entre l'air et les humeurs, comprises généralement en tant que fluides corporels tels que le sang, la sueur, le sperme, la salive, s'opèrent sans le moindre raté dans *Dubliners*. Si Hippocrate dans son

ouvrage *Des Vents*[25] considère le souffle comme l'un des trois grands types de nourriture du corps, avec les aliments et la boisson, il démontre également que le « pneuma » peut se révéler être aussi un véritable agent pathogène[26]. Respirer un air souillé par des miasmes morbides altère le sang, trouble la pensée et entraîne toutes sortes de fièvres :

> Or, comme la marche du sang à travers le corps devient irrégulière, il se produit des irrégularités de toutes sortes (le corps tout entier est tiré de tout côté, et les parties du corps, soumises au trouble et au tumulte du sang, sont secouées) et des contorsions de toutes sortes se produisent de toutes sortes de façons. Durant cette crise, les malades sont privés de toute sensation, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se produit, insensibles à la souffrance. C'est ainsi que l'air, qui est troublé, trouble le sang et le souille[27].

En outre, de la même manière que les maladies sont générées par un excès ou un défaut d'humeur et que la santé nécessite par conséquent un équilibre, le manque ou la surabondance des souffles ou âmes pneumatiques provoque un dysfonctionnement physiologique et constitue, de ce fait, un réel danger dont l'issue peut être fatale comme l'illustre le cas du Père Flynn sur lequel nous allons nous arrêter.

Selon la théorie humorale d'Hippocrate, l'obstacle à la circulation du « pneuma » entraîne l'épilepsie car l'air est bloqué alors qu'il cherche à pénétrer dans les veines en vue d'atteindre le cerveau. Le lien avec *Dubliners* est plus étroit que l'on pourrait le penser au premier abord. En effet, il est possible que le Père Flynn dans « The Sisters » soit sujet aux crises d'épilepsie. Lorsque le petit garçon essaie de se représenter le visage du défunt prêtre, il revoit d'emblée les lèvres mouillées de salive du paralytique (« [...] I wondered [...] why the lips were so moist with spittle », *D*, p. 3) qui paraissent ainsi quasiment érigées en attribut métonymique ; or l'écume à la bouche est le

---

[25] Dans les écrits d'Hippocrate, le « pneuma » prend le nom de « vent » lorsqu'il circule à l'intérieur du corps et d'« air » à l'extérieur mais il s'agit du même élément. Voir Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Trad. J. Jouanna, *Des Vents*, IV, 2.

[26] À propos de l'air infecté et impur, l'on pourra consulter l'ouvrage *La Phrénologie et le jésuitisme* qui repose sur une discussion physiologique entre un médecin et un disciple de Loyola : selon les théories médicales des jésuites, l'une des actions caractéristiques des démons consiste à répandre dans l'air une mélancolie profonde. Dr Thomas Labbey, *La Phrénologie et le jésuitisme* (Saint-Lô : Delamare, 1843), p. 223.

[27] Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, *Des Vents*, XIV, 5.

symptôme caractéristique de l'épilepsie et, pour Hippocrate, sa sécrétion est occasionnée par l'action de l'air :

> […] des flots d'écume remontent précipitamment par la bouche, ce qui est naturel ; car l'air, se glissant par les vaisseaux « sphagitides », remonte lui-même, et fait remonter avec lui la partie la plus fine du sang. Or l'humide, mêlé à l'air, blanchit ; car à travers de fines membranes, l'air, qui est pur, transparaît ; voilà pourquoi les flots d'écume paraissent tout à fait blancs[28].

Selon la description d'Hippocrate, la bave apparaît comme une humeur complexe qui résulte du mélange de la partie la plus fine du sang et de l'air. D'après ce processus, le sang se mêle à l'air et devient écumeux une fois qu'il a traversé les veines « sphagitides ». Le Père Flynn semble donc victime de cette impossible circulation du « pneuma » qui, au lieu d'aller alimenter le cerveau, subit une mixtion impure et se liquéfie avant de se déposer en couches épaisses sur les lèvres du prêtre à la manière du résidu de graisse de « A Painful Case ». La suffocation à l'origine de cette production d'écume est, de plus, suggérée par la posture dans laquelle se trouve le Père Flynn à chaque fois qu'Eliza lui monte son potage : le défunt a la bouche ouverte comme s'il recherchait désespérément et vainement l'intervention d'un « souffle » extérieur pour entretenir le peu de réserve vitale qui lui reste (« [...] I'd find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open », *D*, p. 9) à défaut de n'avoir pu jamais jouir de l'immanence du souffle divin[29] comme le figure métaphoriquement la rupture du calice sacré (« It was that chalice he broke... That was the beginning of it », *D*, p. 9).

La théorie des humeurs d'Hippocrate, couplée à la philosophie vitaliste de Galien qui dote le corps humain de « pneumas » ou « esprits » d'essence divine, permet donc une première approche de l'état joycien d'un point de vue médical, bien que ce

---

[28] Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, *Des Vents*, XIV, 6.

[29] On peut rappeler également que l'hérésie, considérée comme une maladie contagieuse au Moyen-Âge, peut circuler dans l'air. L'on se réfère au chapitre d'ouvrage « Heresy as Disease » rédigé par R. I. Moore, in *The Concept of Heresy in the Middle Ages (11h-13th Century)*, eds. W. Lourdaux and D. Verhelst (Leuven : Leuven University Press, 1976), pp.1-11. Le risque de contamination est d'ailleurs présent à travers l'humeur venimeuse du Père Flynn. Les enseignements du prêtre pourraient infecter les oreilles des fidèles durant la confession.

dernier soit devenu complètement anachronique lorsque Joyce publie ses premières œuvres.

L'organisme joycien apparaît alors comme le lieu du déséquilibre physiologique générateur de transformations chimiques ratées ou incomplètes, dont le pourcentage de perte est élevé comme l'atteste la sécrétion de productions parasites. En outre, comme nous le verrons plus en détail, les états liminaires qui encadrent la réaction chimique, c'est-à-dire les états initiaux et finaux, ne sont jamais distincts, clairs, et uniformes mais laissent ostensiblement transparaître leur caractère hybride, compromettant ainsi la possibilité d'une véritable alchimie. L'alliage est impur car la réaction ne prend pas et les fluides corporels continuent de se côtoyer de manière quasiment hermétique. La physiologie des humeurs dans les premières œuvres de Joyce est donc marquée par l'excès, le manque, ou le mélange hétérogène. Ces trois catégories, caractéristiques des désordres organiques dans les premières œuvres de Joyce, semblent également valides pour appréhender les troubles circulatoires du sang dans *Dubliners*, *A Portrait*, et *Stephen Hero*.

3. Les désordres circulatoires sanguins

A. Circulation, coagulation et combustion

A la Renaissance, le médecin William Harvey bat en brèche les théories d'Hippocrate et de Galien, en mettant en lumière le rôle vital du sang, lors de la publication de son ouvrage *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* en 1628. Harvey est alors le premier à envisager le cœur comme une pompe qui expulse de manière régulière des petites quantités de sang dans un circuit fermé de

vaisseaux. Il s'agit de la circulation mécanique du sang ou ce que John Gordon appelle avec justesse « pumps-and-pipes circulation of the blood » dans son ouvrage *Physiology and the Literary Imagination, Romantic to Modern*[30].

Cependant, le rouage de ce dispositif cardiovasculaire apparaît complètement rouillé dans *Dubliners*, comme si le réseau de distribution du sang comportait de multiples nœuds en son sein. Les membres, muscles et organes joyciens sont soit pas assez, soit trop irrigués, modifiant ainsi de manière significative la thermorégulation, la sudation, et la coloration de la peau.

D'un certain point de vue, la réappropriation joycienne des thèses d'Harvey consolide l'héritage de la théorie des humeurs plutôt qu'elle ne le révolutionne dans la mesure où se pose encore la question du surplus et du manque. Les premières œuvres de Joyce soulèvent le problème de la consommation du sang à sa périphérie comme le pensaient les physiologistes à la suite de Galien alors que Harvey réfute justement cette distribution centrifuge et sans retour du sang : il souligne avant tout la présence d'un trajet aller et retour du sang à partir du cœur.

Mais la pompe cardiaque, permettant d'aspirer et de refouler l'afflux sanguin, est corrodée dans le corpus joycien et rappelle ainsi la pompe défectueuse du début de « Araby » (« rusty bicycle-pump », *D*, p. 21). Dans *Dubliners* et *A Portrait*, l'importance accordée au sang, sous plusieurs formes différentes, ne doit pas faire illusion. Le fonctionnement organique présenté, qui fait la part belle au sang, détourne en quelque sorte la conception novatrice développée par Harvey du corps humain, pour mieux la réinscrire dans un agencement archaïque. Il existe un hiatus entre l'état clinique et l'état du savoir. On se situe donc toujours dans un système fondé sur

[30] John Gordon, *Physiology and the Literary Imagination: Romantic to Modern* (Gainesville: University Press of Florida, 2003), p. 9.

l'équilibre et la proportion du flux[31] sauf que le dysfonctionnement de l'organisme n'est plus occasionné par la domination d'une humeur sur les autres mais par la trop grande concentration de sang dans une partie du corps.

Le personnage de Freddy Malins qui apparaît dans « The Dead » est un très bon exemple de cette mauvaise répartition anatomique du sang : « His face was fleshy and pallid, touched with colour only at the thick hanging lobes of his ears and at the wide wings of his nose » (*D*, p. 184). Son visage est exsangue (« pallid ») alors que, par contraste, le sang semble se concentrer dans le lobe de ses oreilles (« touched with colour only at the thick hanging lobes of his ears ») et dans les ailes de son nez (« touched with colour […] at the wide wings of his nose). Cette congestion sanguine favorise les boursoufflures et autres turgescences puisque les lobes de Malins sont également décrits comme épais et tombants (« thick hanging »), son nez comme épaté (« wide wings of his nose »), et ses lèvres comme tuméfiées et proéminentes : « […] tumid and protuded lips » (*D*, p. 185).

Dans la même nouvelle, le personnage de Gabriel est également sujet à une distribution inégale du sang comme l'affiche son visage, qui, à l'inverse de celui de Freddy Malins, se distingue par la couleur soutenue des joues remontant jusqu'au front : « The high colour of his cheeks pushed upwards even to his forehead […] » (*D*, p. 178). Il n'est alors guère surprenant que Gabriel et Freddy Malins prennent tous deux une branche de céleri lorsque l'on connaît les valeurs thérapeutiques de cette plante herbacée, censée entraîner une certaine fluidification du sang : « As Gabriel never ate

[31] La théorie des humeurs et celle de William Harvey de la circulation sanguine ne sont pas aussi incompatibles que l'on pourrait le penser au premier abord, puisque la découverte d'Harvey fut théorisée et étendue en un principe régissant toutes les fonctions physiques et, selon lequel, le corps apparaît comme une machine hydraulique conductrice de fluides. En effet, selon Stanley W. Jackson, le corps était représenté comme « a hydraulick machine, in which there are numberless tubes properly adjusted and disposed for the conveyance of fluids of different kinds », p. 308. Stanley W. Jackson, « Melancholia and Mechanical Explanation in Eighteenth Century Medicine », *Journal of the History of Medicine and Allied Science* 38 (1983): 291-319.

sweets the celery had been left for him. Freddy Malins also took a stalk of celery and ate it with his pudding. He had been told that celery was a capital thing for the blood and he was just then under doctor's care » (*D*, p. 201).

La consommation de céleri qui devrait améliorer l'afflux sanguin dans certaines zones du cerveau, n'est néanmoins pas suffisante pour Gabriel qui, à la différence de Freddy, n'est pas suivi par un médecin, et finit par s'évanouir : « His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe […] » (*D*, p. 225). Comme le rappelle Gordon dans *Physiology and the Literary Imagination, Romantic to Modern*, l'étymologie de « swoon » est porteuse d'un sens médical : « A swoon is a syncope, that is (to quote my medical dictionary), a temporary suspension of consciousness due to cerebral anaemia »[32]. Gabriel semble donc pris d'un véritable vertige à la fin de « The Dead » occasionné par un retrait du sang dans le cerveau, c'est-à-dire une anémie cérébrale. Ce malaise était plus ou moins latent : la présentation initiale de Gabriel ne se contente pas de faire état du rouge de ses joues mais rapporte également la dispersion de cette teinte sur son front en quelques petites taches mal définies de rouge pâle « […] it scattered itself in a few formless patches of pale red » (*D*, p. 178).

Si une circulation sanguine trop faible nécessite un traitement médical dans les cas de Freddy Malins et de Gabriel, un transport trop fébrile du sang peut bloquer le passage de la pensée ou même avoir des conséquences désastreuses. Aussi la première raison avancée de la mort du père Flynn dans « The Sisters » est-elle un accès d'apoplexie, soit une hémorragie cérébrale sans doute liée à sa consommation habituelle de tabac à priser (« constant showers of snuff », *D*, p. 4) qui a fait augmenter sa pression sanguine.

---

[32] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination, Romantic to Modern*, p. 156.

Le système circulatoire joycien semble ainsi fonctionner de manière discontinue et l'inaction n'est pas étrangère à ces désordres. Selon le médecin suisse Samuel-Auguste Tissot, l'humeur sanguine qui stagne, devient putride et corrosive : « les humeurs croupissent partout, parce que les solides n'ont pas la force de leur imprimer le mouvement nécessaire ; il naît des stases, des engorgements, des obstructions, des épanchements ; la coction, la nutrition, les sécrétions ne se font point, le sang reste aqueux (et) les forces diminuent »[33]. Ces déséquilibres circulatoires se caractérisent dans le texte joycien soit par une suralimentation soit par une sous-alimentation sanguine génératrice de poches de sang. Alors que l'excès de sang engendre la pléthore, son manque cause l'anémie et une certaine langueur.

Toutefois, la surcharge et le manque d'afflux sanguins ont finalement un impact assez similaire. Tous deux constituent une entrave au bon fonctionnement du cerveau et entraînent, par ailleurs, une confusion entre les vivants et les morts car les états manifestés chez ces derniers sont régulés par une logique inverse dans *Dubliners* et *A Portrait* : les vivants semblent morts et, à l'inverse, les morts semblent vivants. Le visage d'Eveline, par exemple, apparaît livide à la fin de la nouvelle (« […] her white face […] », *D*, p. 34) à l'image des corps d'une pâleur cadavérique qu'exhibent les camarades de Stephen à la fin du chapitre IV de *A Portrait* (« Their bodies, corpsewhite […] », *P*, p. 141) ou encore du visage, dans « The Boarding House », de Mr. Mooney dont la blancheur s'était étendue, alors qu'il était encore en vie, non seulement à la moustache mais également aux sourcils, comme le souligne la répétition insistante de l'adjectif « white » : « He was a shabby stooped little drunkard with a white face and a white moustache and white eyebrows […] » (*D*, p. 56). À l'inverse, les cadavres voient leur figure inexpressive et leur physionomie glacée par la mort remplacées par une

[33] Samuel-Auguste Tissot, *L'Onanisme : dissertation sur les maladies produites par la masturbation* (Lausanne : Marc Chapuis et Compagnie, 1792), p. 138.

expression animée et vivante comme l'illustre l'exemple du corps du défunt prêtre dans « The Sisters ».

La santé physiologique des personnages de *Dubliners* est donc précaire car sujette à une régulation médicale constante du débit et de la pression du sang, sans laquelle s'impriment rapidement sur le corps joycien de multiples irruptions et lésions cutanées qui sont autant de symptômes d'inflammations, de blocages et d'obstructions sanguines.

Dans l'épisode « Circe » de *Ulysses*, Bloom pousse le vice jusqu'à vouloir provoquer ce genre de réactions épidermiques en imaginant asséner « quelques bonnes claques » (« All these people. I meant only the spanking idea », *U*, p. 443) de manière à produire une sensation de chaleur qui picote sans effusion de sang : « A warm tingling glow without effusion. Refined birching to stimulate the circulation » (*U*, p. 443)[34].

Bloom prend un plaisir évident à imaginer faire souffrir autrui et dissimule ce fantasme derrière un pseudo-argument médical, à savoir que cette savante application des verges permettrait de stimuler la circulation.

Le corps senti et le corps sentant semblent se rejoindre et se confondre dans cette description puisque le rougeoiement (« glow ») renvoie à un stimulus extérieur alors que la tiédeur « warm » appartient à l'ordre d'un ressenti plus interne. On a ainsi l'impression que la délectation bloomienne ne provient pas uniquement de la stricte contemplation visuelle de cette potentielle scène de châtiment mais qu'elle résulte tout autant de la participation de Bloom. Ce dernier, en proie à une concupiscence toute masochiste, n'endosse pas simplement le rôle de témoin mais celui de victime également.

---

[34] L'adjectif verbal « tingling » rappelle la sensation qu'éprouve Stephen lorsqu'il a été puni par le Père Dolan : « A hot burning stinging tingling blow […] » (*P*, p. 42). Selon Pierre Cotte, l'adjectif verbal « naît de l'adjectivation du participe présent d'un verbe lexical », *L'explication grammaticale de textes anglais* (Paris : PUF, 1996), p. 267.

Dickens, déjà, s'intéressait aux fluctuations de température temporelle produites par l'évacuation du sang à la périphérie du corps. Après avoir mis en évidence les nombreuses occurrences qui indiquent que le sang monte et affleure à la surface de la peau dans l'œuvre de Dickens[35] et plus précisément dans *Dombey and Son*, Gordon rappelle à quel point le rougissement fonctionne en étroite relation avec les émotions, la circulation et la combustion[36] et est donc de ce fait soumis aux lois de la psychologie, de la physiologie et de la physique. Gordon insiste particulièrement sur la production de chaleur intérieure et sa conduction dans le sang en s'appuyant sur Lavoisier : « Lavoisier had in the previous century explained animal heat as the result of oxidation – in effect, combustion – of food, in a process situated by him in the lungs but later relocated to the blood »[37].

Dans notre corpus, toute excitation, qu'elle soit extérieure ou intérieure (c'est-à-dire produite par l'imagination ou la mémoire, par exemple), est susceptible de déclencher des réactions physiologiques marquées. À chaque fois qu'Eveline songe à son père, par exemple, son cœur s'emballe : « […] she sometimes felt herself in danger of her father's violence. She knew it was that that had given her the palpitations » (*D*, p. 30). Les répercussions thermiques[38], dont les variations peuvent être mesurées à l'aune d'un baromètre émotionnel, retiendront tout spécialement notre attention. Le degré d'échauffement dépend de l'intensité de l'émoi qui peut être définie par une

---

[35] Gordon repère ces rougeurs, rosissements, rubéfactions et leurs dérivés, tels que « blush », « flush », « rosy », « rose », « bloom », « glow », « redden », « red », « scarlet », « crimson », « pink-complexioned », « ruddy », « florid », « sanguine », régulièrement au fil de son ouvrage *Physiology and the Literary Imagination, Romantic to Modern*, op.cit.

[36] On notera que Dickens s'est penché avec beaucoup d'intérêt sur les cas de combustion humaine spontanée. L'une des utilisations les plus célèbres de ce phénomène en littérature est d'ailleurs celle qu'en fait Dickens dans son roman *Bleak House* lorsqu'il tente de dépeindre et d'expliquer la mort de l'ivrogne Krook.

[37] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination, Romantic to Modern*, p. 72.

[38] On pourrait voir un lien chez Joyce entre l'état mental (« temperament ») et la condition physique voire corporelle (« temperature »). On songe au chapitre V de *A Portrait* : « – Platinoid, the professor said solemnly, is preferred to German silver because it has a lower coefficient of resistance by changes of temperature. The platinoid wire is insulated and the covering of silk that insulates it is wound on the ebonite bobbins just where my finger is » (*P*, p. 162).

multitude d'états temporaires tels que l'agitation ou l'exaltation.

On commencera par souligner la relation qui unit le sang et l'émotion dans les premières œuvres de Joyce. Le sang joue un rôle moteur dans la production de troubles affectifs transitoires : « The blood went bounding along his veins; and the thoughts went rioting through his brain, proud, joyful, tender, valorous » (*D*, p. 214). Dans cet extrait de « The Dead », la réaction physiologique qu'expérimente Gabriel en contemplant la démarche de Gretta semble précéder la prise de conscience de ce trouble. Les personnages joyciens sont surpris par les impulsions engendrées par les remous sanguins. Ceci rejoint les propos de Jean-Paul Roux, selon qui le sang « porte en lui une force émotionnelle en quelque sorte spontanée, purement instinctive, souvent indépendante de toute association constante, à laquelle nul sans doute n'échappe, et qui peut s'exprimer sournoisement »[39].

En outre, le sang endosse presque le statut de « cause première » dans *A Portrait* où il semble être à l'origine de tous les dysfonctionnements organiques comme l'illustre cet extrait du sermon du chapitre III : « The blood seethes and boils in the veins, the brains are boiling in the skull, the heart in the breast glowing and bursting, the bowels a red-hot mass of burning pulp, the tender eyes flaming like molten balls » (*P*, p. 102). Cette humeur apparaît comme le catalyseur de réactions en chaîne dès la description que dresse le Père Arnall de l'Enfer : le bouillonnement du sang précède celui de la cervelle qui annonce l'embrasement de la poitrine, des entrailles et des yeux qui se mettent également à flamber.

Cette hiérarchie n'est pas anodine car elle sera conservée tout au long de l'œuvre, révélant ainsi l'impact non négligeable du discours du prédicateur sur la représentation que se constitue peu à peu Stephen de son corps. Le sang paraît

---

[39] Jean-Paul Roux, *Le Sang : mythes, symboles et réalité* (Paris : Fayard, 1988), p. 29.

commander aux agissements de Stephen et s'accapare à plusieurs reprises le rôle de sujet grammatical. Si à la fin du chapitre II, cette humeur était déjà « en révolte » (« His blood was in revolt », *P,* p. 83) figurant la montée du désir sexuel avant son assouvissement avec la prostituée, elle se teinte de connotations apocalyptiques lors de l'épisode de la confession des péchés qui est consécutif au sermon sur l'Enfer : « His blood began to murmur in his veins, murmuring like a sinful city summoned from its sleep to hear its doom » (*P*, p. 119). Le bouillonnement sanguin décrit par le Père Arnall se retrouve sous forme de frémissement (« murmur ») conduit par les veines (« veins »).

Enfin, le sang se transforme même en flux incontrôlable pour Stephen à la fin du chapitre IV de *A Portrait* car il ne parvient plus à en maîtriser l'ardeur : « […] he could no longer quench the flame in his blood » (*D*, p. 143).

Cette humeur apparaît donc comme une entité presque autonome sur laquelle les personnages dublinois n'ont que peu de prise mais qui revêt une importance cruciale car elle permet souvent de stimuler le désir. Dans cette optique, le sang assure la production, le transport et la distribution de charges thermiques à l'intérieur de l'organisme joycien comme le montre cet exemple tiré de « The Boarding House » : « […] the blood glowed warmly behind her perfumed skin » (*D*, p. 62). Le sang de Polly s'échauffe comme l'indique l'adverbe « warmly » dans l'anticipation d'un échange érotique avec Mr. Doran.

Plus généralement, la hausse de température corporelle est déclenchée par une accélération du processus psychique. Toujours dans la même nouvelle, l'imagination effervescente de Bob Doran engendre la libération d'une bouffée de chaleur : « He felt his heart leap warmly in his throat as he heard in his excited imagination old Mr. Leonard calling out in his rasping voice: *Send Mr. Doran here, please* » (*D*, p. 61). Dans « A Little Cloud », l'on rencontre plus ou moins le même phénomène bien que ses

manifestations soient plus diffuses. L'excitation de Little Chandler (« and now he felt warm and excited », *D*, p. 75) dérive autant de sa consommation d'alcool que d'un processus préalable d'enivrement mental amorcé lors de son trajet pour se rendre au pub, puis ré-alimenté par les paroles de Gallaher : « Ignatius Gallaher puffed thoughtfully at his cigar and then, in a calm historian's tone, he proceeded to sketch for his friend some pictures of the corruption which was rife abroad […] Little Chandler was astonished » (*D*, p. 73).

B. Échanges thermiques et déperdition calorique

Les variations thermiques du corps peuvent signaler de nets écarts entre les états de réceptivité au réel.

Stephen, dans *A Portrait*, est capable de manifester une hypersensibilité aux stimuli présents dans son entourage mais aussi de couper toute forme de lien émotionnel dans un laps de temps très réduit.

Lors du cours d'arithmétique où se rejoue en arrière-plan la Guerre des Deux-Roses, ses joues commencent à rougir et traduisent ainsi un degré assez élevé d'investissement dans l'exercice compétitif : « Stephen felt his own face red too, thinking of all the bets about who would get first place in elements, Jack Lawton or he » (*P*, p. 9). Puis, alors que son niveau d'implication semble avoir atteint son maximum, Stephen prend soudainement de la distance à tel point qu'il apparaît finalement complètement détaché : « Then all his eagerness passed away and he felt his face quite cool. He thought his face must be white because it felt so cool. He could not get out the answer for the sum but it did not matter » (*P*, p. 9).

Si la transition marquée par l'adverbe temporel « then » est abrupte, elle consacre l'aboutissement d'un processus de désengagement de Stephen dont l'esprit

semble épouser les ondes sinusoïdales de la fréquence vocale du Père : « His white silk badge fluttered and fluttered as he worked at the next sum and heard Father Arnall's voice. Then all his eagerness passed away […] » (*P*, p. 9). Stephen se laisse bercer par la voix suave et profonde d'Arnall comme dans cet autre passage du roman : « He listened to Father Arnall's low and gentle voice as he corrected the themes […] » (*P*, p. 43). Le retrait du jeune garçon est alors suggéré par la baisse brutale de température corporelle. Le visage de Stephen est frais, « cool » (« he felt his face quite cool »). L'adjectif « white » (« He thought his face must be white ») traduit quant à lui un retour à la norme qui peut s'interpréter comme une contre-réaction après la victoire de Lawton et de son équipe. Frustré, Stephen abandonne la bataille ou plutôt il prend de la hauteur, avec condescendance, pour ne pas s'avouer vaincu ; c'est pourquoi la pâleur affichée par son visage continue alors de rappeler la rose blanche de York.

Il refuse de s'atteler à la résolution du problème mais il contourne la difficulté en se réfugiant dans l'échappatoire d'une réalité esthétisée : « White roses and red roses: those were beautiful colours to think of » (*P*, p. 9). Le rouge et le blanc qui constituaient les deux pôles du thermomètre simple et binaire utilisé pour ausculter l'état de Stephen se déclinent en plusieurs couleurs complexes ou composées (« And the cards for first place and second place and third place were beautiful colours too: pink and cream and lavender. Lavender and cream and pink roses were beautiful to think of », *P*, p. 9) comme si l'esprit du jeune garçon essayait de s'unifier en se délectant d'intermédiaires colorés pour compenser une conscience accrue de l'union impossible entre l'Irlande et l'Angleterre : « But you could not have a green rose » (*P*, p. 9). L'analyse des variations thermiques semble donc pertinente pour relever certains glissements mentaux, mais elle demande à être complétée par la suite, puisque la description de l'état clinique semble déboucher sur l'esquisse d'un état esthétique.

Il convient de développer et enrichir ce que l'on entend par « oscillations thermiques », car on ne peut parler de température dans le texte joycien sans évoquer son rapport à l'énergie. Il s'agit d'établir, à partir de ce stade, une distinction plus nette entre la température et la chaleur. Ce dernier terme est souvent utilisé d'une manière impropre par rapport à la notion de « chaleur » telle qu'elle est définie en physique. Les expressions « chaleur corporelle » et « température corporelle » sont couramment employées de manière indifférenciée comme si elles étaient synonymes. Mais, comme nous avons choisi, dans cette première partie de notre travail, de privilégier l'approche scientifique et d'envisager les corps joyciens avant tout comme des états de la matière, l'on considérera la première en tant que grandeur physique que l'on détermine à l'aide d'un thermomètre et la chaleur comme une forme d'énergie strictement calorifique. D'un certain point de vue, la température fait référence à l'état d'un corps alors que la chaleur a davantage trait à la modification de l'état, à un processus, puisqu'elle renvoie à l'énergie qu'il faut apporter ou enlever à un corps pour le faire changer de température.

Les interactions entre la température, la chaleur et le mouvement, ainsi que les transferts de l'agitation thermique, retiendront particulièrement notre attention. Les personnages dublinois ne cessent de gagner ou de perdre de la chaleur, donc de l'énergie, en fonction des corps avec lesquels ils entrent en contact.

La main du petit garçon de « An Encounter », par exemple, se met en mouvement après avoir touché le granit chaud du pont : « The granite stone of the bridge was beginning to be warm and I began to pat it with my hands in time to an air in my head » (*D*, p. 13). La bonne conductivité calorifique du corps de l'enfant a pour réverbération linguistique la répétition d'un même verbe, « begin », qui a pour sujet la

roche dans le premier cas (« was beginning ») et l'enfant dans le second (« began »)[40], comme si les particules des deux systèmes, organique et minéral, alignaient leur mode de fonctionnement sur l'équilibre thermique atteint.

Dans « The Dead », Gabriel parvient à réguler la température de ses doigts en les faisant pianoter sur la vitre : « Gabriel's warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! » (*D*, p. 192). L'adjectif « cool » semble le produit thermique, stabilisé, presque neutre (juste en-dessous du niveau de normalité) et uniforme, du contact des deux corps dont les températures initiales, « warm » et « cold », étaient relativement éloignées. Non seulement les températures respectives des doigts et de la fenêtre s'égalisent mais Gabriel semble ainsi s'être débarrassé d'un excès d'énergie qu'il emmagasinait et dont il cherchait à se libérer depuis un certain temps déjà, plus précisément depuis qu'il avait été échauffé par sa querelle avec Miss Ivors[41].

On se souvient que le degré d'excitation de Gabriel grimpe en flèche une fois sa riposte prononcée : « Gabriel did not answer for his retort had heated him » (*D*, p. 190). Le terme « retort » peut prendre, en anglais, le sens de « cornue ». Or la « cornue » est le récipient à col long, étroit, et courbé vers le bas servant à la distillation, qui fut largement utilisé par les alchimistes dès le IXe siècle. Le substantif « retort » nous rappelle à quel point le texte joycien paraît décrire des phénomènes archaïques de décantation et de subtilisation alchimique qui ne fonctionnent jamais complètement. Ceci corrobore notre idée d'un savoir beaucoup plus ancien par rapport à la représentation de l'état du corps[42].

---

[40] De toute évidence, la seconde occurrence de « begin » est « de trop ». Nous reviendrons sur l'importance de l'inchoatif dans le texte joycien.

[41] Plus tard, il essaiera de se départir de l'excitation sexuelle générée par les souvenirs de Gretta.

[42] On retrouve le mot de « cornue » dans « Counterparts » : « O'Halloran […] told the story of the retort he had made to the chief clerk when he was in Callan's of Fownes's Street; but, as the retort was after the manner of the liberal shepherds in the eclogues, he had to admit that it was not as clever as Farrington's retort » (*D*, p. 89) [c'est nous qui soulignons].

Gabriel tente ensuite de s'abandonner à la danse pour contrôler son agitation (« Gabriel tried to cover his agitation by taking part in the dance with great energy », *D*, p. 190) mais en vain, car Miss Ivors réattaque immédiatement avec une nouvelle saillie : « Then, just as the chain was about to start again, she stood on tiptoe and whispered into his ear : ─ West Briton ! » (*D*, p. 190).

Délesté de cet excès de température, l'esprit décongestionné de Gabriel est enfin à même de se souvenir de son discours et d'en récapituler immédiatement les catégories :

> How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees and forming a bright cap on the top of the Wellington Monument. How much more pleasant it would be there than at the supper-table! He ran over the headings of his speech: Irish hospitality, sad memories, the Three Graces, Paris, the quotation from Browning (*D*, p. 192).

L'aspiration à un équilibre thermique (« cool ») permet à Gabriel de relancer le mécanisme de sa pensée : « He ran over the headings of his speech ».

Farrington, quant à lui, passe son temps à tenter d'évacuer son surplus d'énergie mais finit toujours par le retrouver comme s'il ne pouvait échapper à la première loi de la thermodynamique démontrant la conservation de l'énergie dans un système. Farrington, complètement dépendant de son corps qui fonctionne par combustions successives, comme une véritable chaudière, essaie à maintes reprises de relâcher l'excès de pression auquel il est assujetti. Aussi se rend-il plusieurs fois par jour au pub comme si l'absorption d'alcool, à l'instar de fluides caloporteurs, pouvait jouer le rôle de système de refroidissement : « A spasm of rage gripped his throat for a few moments and then passed, leaving after it a sharp sensation of thirst. The man recognised the sensation and felt that he must have a good night's drinking » (*D*, p. 83)[43]. La consommation de la bière ne rencontre pourtant pas l'effet escompté mais agit plutôt

[43] Le rapprochement des termes « sensation » et « recognised » peut donner l'impression de lire une parodie de John Locke, et plus particulièrement de son *Essai sur l'entendement humain* (1689).

comme combustible puisque, à peine rentré, il est en proie à un nouvel accès de violence : « Blast it! He couldn't finish it in time. He longed to execrate aloud, to bring his fist down on something violently. He was so enraged that he wrote *Bernard Bernard* instead of *Bernard Bodley* […] » (*D*, p. 86). Il existe un moment toutefois, lors duquel Farrington semble manifester un semblant de maîtrise sur ce processus d'ébullition jusqu'à provoquer même une micro-dépression thermique à l'intérieur de son organisme : il s'agit du passage où il parvient à trouver la retenue nécessaire pour convertir ses pulsions sauvages et indomptables en trait d'esprit à l'encontre de Mr. Alleyne[44] :

> ─ (…) do you take me for a fool? Do you think me an utter fool?
> The man glanced from the lady's face to the little egg-shaped head and back again; and, almost before he was aware of it, his tongue had found a felicitous moment:
> ─ I don't think, sir, he said, that that's a fair question to put to me (*D*, p. 87).

L'attaque se situe désormais sur un autre plan. Elle ne se veut plus corporelle (Farrington ne cessait de vouloir abattre son poing sur la tête de Mr. Alleyne) mais verbale. Il est significatif, en outre, que Farrington emploie l'adjectif « coolly » pour décrire le sang-froid dont il a fait preuve alors, quand il raconte avec fierté un peu plus tard l'épisode à ses amis : « ─ So, I just looked at him ─ coolly, you know, and looked at her » (*D*, p. 89). Si le degré d'échauffement de Farrington semble subir alors une baisse importante, celui de Mr. Alleyne accuse au même moment une montée en flèche :

> […] Mr. Alleyne flushed to the hue of a wild rose and his mouth twitched with a dwarf's passion. He shook his fist in the man's face […]:
> ─ You impertinent ruffian! You impertinent ruffian! I'll make short work of you! Wait till you see! You'll apologise to me for your impertinence or you'll quit the office instanter! You'll quit this, I'm telling you, or you'll apologise to me! (*D*, p. 87).

On remarque que les comportements sont presque inversés : c'est Mr. Alleyne qui agite le poing et non plus Farrington. Dès lors que ce dernier a retrouvé ses moyens, Mr. Alleyne semble hors de lui, comme si son corps, selon un principe de vases

[44] En fait, c'est la langue qui « trouve » et non Farrington.

communicants, se remplissait de l'excès de chaleur dont son employé avait réussi à se départir. La première règle de la thermodynamique est ainsi démontrée puisque l'énergie ne peut être détruite, tout comme elle n'est jamais créée, mais passe d'un corps à l'autre. Néanmoins, cette loi est tellement bien appliquée, que le répit accordé à Farrington ne sera malheureusement que de courte durée. Par un effet de boomerang, il retrouve ses instincts sanguinaires peu de temps après, confirmant ainsi la nécessaire conservation de l'énergie : « He felt savage and thirsty and revengeful, annoyed with himself and with everyone else » (*D*, p. 88). En quelque sorte, il est prisonnier d'un purgatoire individuel et intérieur dont le feu, toujours renouvelé, bien qu'il brûle par intermittence, représente ainsi l'antichambre des flammes infernales dont la caractéristique principale est de ne jamais s'éteindre : « […] the purgatorial fire […] differed from the infernal only in that it was not everlasting […] » (*P*, p. 124).

Dans « A Mother », Mr. Holohan pense, de son côté, avoir déniché le remède pour retrouver une température corporelle équilibrée et fait les cent pas comme s'il voulait transformer la sensation de chaleur en énergie mécanique en s'appuyant sur le modèle de fonctionnement d'un moteur thermique : « Mr. Holohan began to pace up and down the room, in order to cool himself for he felt his skin on fire » (*D*, p. 148). De ce point de vue, la représentation qui est esquissée au lecteur de l'organisme de Farrington s'avère assez similaire. Il essaie, sans en avoir conscience, à plusieurs reprises de convertir les phénomènes de combustion corporelle auxquels il est soumis en mouvements, notamment lors de l'épisode du bras de fer. Mais, l'efficacité thermodynamique du geste de Farrington s'avère limitée puisqu'il perd à deux reprises la manche. La piètre réalisation de la performance est en complet décalage avec les moyens déployés : l'énergie potentielle qui se peint sur le visage de Farrington n'a de cesse d'augmenter (« Farrington's dark wine-coloured face flushed darker still with

anger and humiliation […] », *D*, p. 92). La perte d'énergie entre l'échauffement facial et le mouvement brachial est donc substantielle et évoque cette fois le second principe de la thermodynamique. Cette loi concernant le principe d'évolution des systèmes affirme la dégradation de l'énergie : cette dernière passe nécessairement de formes concentrées à des formes diffuses.

Enfin, il ne serait pas incongru de lire dans « Ivy Day » une figuration de la troisième théorie de la thermodynamique, appelée encore théorème de Nernst, selon laquelle l'atteinte du zéro absolu de la température est impossible.

Les personnages de cette nouvelle ne cessent de consommer de l'alcool, de fumer, et d'attiser le feu, mais ne parviennent pas à se réchauffer durablement et paraissent soumis à un processus de dévitalisation inexorable. On pourrait établir un rapprochement avec la célèbre *Wärmetod* ou mort thermique de l'univers. Cette dernière, conçue par les physiciens de la fin du XIXe siècle tels que Boltzmann, envisageait la *Wärmetod* comme une absence totale de mouvement, de lumière et de chaleur. Des traces d'entropie sont repérables dans « Ivy Day » puisque non seulement la chaleur se conserve difficilement et les mouvements sont économisés, mais la lumière se raréfie également. L'éclairage n'est assuré dans un premier temps que par le foyer (« What are you doing in the dark? said Mr. Hynes, advancing into the light of the fire », *D*, p. 117), puis par l'intermédiaire de bougeoirs (« The old man […] returned with two candlesticks which he thrust one after the other into the fire and carried to the table », *D*, p. 117) d'où, par ailleurs, la dimension théâtrale de la nouvelle.

Néanmoins, alors que tout semble mener les personnages de la nouvelle vers une situation d'inertie généralisée, les bouchons des deux bouteilles de stout déposées sur le feu jaillissent à tour de rôle comme s'il subsistait un semblant d'énergie. Même quand il ne reste rien, il reste donc toujours quelque chose, comme pour rappeler que l'état

physique du zéro absolu ne peut être atteint. Il perdure un substrat d'énergie thermique et sonore (« an apologetic *Pok!* », *D*, p. 128) qui circule entre les objets et les corps : le bondissement de Mr. Lyons fait immédiatement écho à la projection du bouchon comme si une même charge calorifique investissait tour à tour la bouteille et le corps du personnage : « In a few minutes an apologetic *Pok !* was heard as the cork flew out of Mr. Lyons' bottle. Mr. Lyons jumped off the table […] » (*D*, p. 128).

Darko Suvin, dans son article « Beckett's Purgatory of the Individual or the 3 Laws of Thermodynamics », applique avec beaucoup de pertinence cette troisième loi de la thermodynamique au texte beckettien :

> Professor Kenner has wittily noted that the main characteristics of the Beckettian cosmos ─ a closed system and the degradation of its energy ─ are in fact the two laws of thermodynamics. There remains unnoted, however, the third law of thermodynamics (Nernst's theorem: absolute zero can only be approached asymptotically, i.e., getting closer to it without ever reaching it) which is just a characteristic of Beckett's rhythm and vision, and which should be accorded as important a place in any conclusion about him[45].

L'état corporel des Dublinois n'est pas gouverné par une température interne fixe mais nécessite, en l'absence de toute régulation automatique, un renouvellement constant des mesures thermométriques. De plus, la répartition de la sensation de chaud et de froid n'est souvent pas égale dans le corps si bien que l'on peut presque esquisser une cartographie des zones corporelles en fonction de leur sensibilité aux variations thermiques. Ces modifications locales, souvent signe de troubles émotionnels, consacrent l'importance du sang dans les premières œuvres de Joyce. On observe cependant une différence majeure entre *Dubliners* et *A Portrait* : dans la première œuvre, le sang apparaît souvent coagulé derrière le filtre de la peau alors que, dans la seconde, il semble circuler de nouveau et de manière beaucoup plus fluide, révélant de ce fait une vision plus interne de l'organisme. Stephen expose les mouvements de son sang avec une précision digne d'un traité de médecine. Le corps, véritable objet d'auto-

[45] Darko Suvin, « Beckett's Purgatory of the Individual or the 3 Laws of Thermodynamics : Notes for an Incamination towards a Presubluminary Exagmination Round Beckett's Factification », *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 4 (Summer 1967): 25.

examen et d'expériences pour l'adolescent, semble se déployer et prendre une certaine épaisseur alors qu'il est davantage perçu comme une surface plus ou moins herméneutique dans *Dubliners*.

Toutefois, la représentation de l'état chez Joyce n'est pas uniquement corporelle, au sens restreint du terme (i.e., le corps perçu en tant que partie matérielle de l'être humain par opposition à l'âme ou à l'esprit) mais elle est aussi, comme nous avons essayé de le montrer, physique et concerne plus globalement les évolutions microcosmiques de la matière. Les états de cette dernière sont régis dans le texte joycien par un principe d'entropie parce que la chaleur se disperse et que l'effort nécessaire pour effectuer le moindre mouvement devient de plus en plus difficile, notamment pour les personnages d'« Ivy Day ». De la même manière, il semble falloir toujours plus d'énergie pour assurer un échange thermique car l'énergie disponible se transforme peu à peu en énergie non disponible. Sa dégradation, qui se mesure en comparant les états initiaux et finaux des personnages ou des objets, nous conduit ainsi à adopter le terme d'« entropie » qui désigne une fonction caractéristique de l'état d'un système. Mr. Henchy contribue grandement à accélérer ce processus sans le savoir puisqu'il se frotte les mains à trois reprises dans « Ivy Day ». Or, les frottements augmentent l'indice d'entropie : « […] tout mécanisme (tel que le frottement), qui disperse l'énergie sous forme d'agitations des particules du système, augmente l'entropie »[46]. L'état joycien subit donc un processus constant de déperdition calorifique et de dissémination énergétique, à tel point qu'il semble même difficile d'employer le mot d'« état », car ce dernier est inscrit dans un processus d'évolution qui en rend la configuration nécessairement transitoire.

---

[46] Eugène Hecht, *Physique*, trad. T. Becherrawy (Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 1999), p. 628.

C. Le teint joycien

Ceci nous amène à aborder la question du teint dans les premières œuvres de Joyce dans la mesure où se pose également la question de la temporalité. Les divers coloris cutanés renvoient le plus souvent à des états passagers qu'à des états stables, ou du moins réellement stabilisés.

Le débit de l'afflux sanguin et sa répartition plus ou moins régulière génèrent une palette de couleurs d'autant plus riche qu'elle vient se mêler à la pigmentation déjà peu homogène des personnages. Les aléas de la circulation sanguine viennent alors accentuer les défauts de pigmentation originels.

Ainsi, dans *Stephen Hero*, le teint de Moloney, parsemé de tâches jaunâtres et rouge vif dont l'ensemble évoque à Stephen une tartine de confiture (« a bread-and-jam complexion », *SH*, p. 24), peut se colorer encore davantage lorsque le jeune homme est réprimandé par l'intendant pour son retard en cours. La « confiture » déborde alors de la « tartine » sur son visage, selon Stephen qui n'hésite pas à filer la métaphore culinaire : « The jam overspread the bread in Moloney's face as he stumbled over some excuses […] » (*SH*, p. 24). L'adjectif « bread-and-jam », et cela d'autant plus qu'il est composé, reflète alors le caractère mixte du teint, qui semble reposer sur un équilibre très conjectural, arbitrairement et temporairement créé par l'emploi linguistique de tirets, mais susceptible d'être bouleversé à la moindre contrariété émotionnelle rencontrée.

Plus généralement, le teint joycien a ceci de remarquable qu'il n'est jamais uniforme et traduit ainsi le caractère indécis de l'état physiologique. Ce dernier n'est pas uniquement instable, comme le montrait notre dernier exemple, mais il est également indescriptible car, à l'image des humeurs qui peinent à trouver un juste équilibre afin de se mélanger complètement sans générer de dépôts, la solution faciale

apparaît soit hétéroclite soit fortement troublée[47]. On songe, par exemple, au teint indéfinissable du président dans *Stephen Hero*. Le haut de son visage a une couleur de mastic et le bas un coloris ardoise : « the upper part was the colour of putty and the lower part was slot with slate colour » (*SH*, p. 90). Le lecteur a l'impression d'assister à un processus de pigmentation avorté comme si les tâches couleur d'ardoise dans le bas du visage avaient manqué d'énergie pour terminer leur propagation et leur répartition uniforme. Le teint semble cette fois plutôt permanent mais la solution cutanée n'est pas stabilisée.

Si l'on ne peut attribuer une seule teinte à la mine du président, il serait tout autant hasardeux de lui supposer une orientation sexuelle marquée : « The President gathered in his soutane for the ascent with a slow hermaphroditic gesture » (*SH*, p. 98). Le président se présente donc comme un être hybride. Toutefois, le panachage de sa peau révèle un processus de composition plutôt qu'un véritable phénomène de fusion ou d'assimilation. Son visage est bicolore et son aspect ne résulte pas du produit des deux couleurs mais uniquement de leur juxtaposition.

En revanche, les rares fois où le coloris de la peau est monochrome, il paraît vague et échappe à toute description. Le personnage de Maurice dans *Stephen Hero* est, par exemple, doté d'un teint brouillé qui ne subit aucune altération quelles que soient les excitations extérieures : « […] and his cloudy complexion did not change colour when he laughed » (*SH*, p. 57). Il est toutefois difficile de se figurer ce que recoupe l'adjectif « cloudy ». Il suggère une surface opaque, trouble, ternie où aucune teinte ne semble en retrait mais sur laquelle aucune coloration ne domine non plus. La réussite chimique du

[47] Si, jusqu'à présent, nous avons fait le choix de décrire l'état en utilisant des métaphores physiques et chimiques (notamment dans ces derniers paragraphes consacrés à l'étude du teint), c'est également pour rappeler l'opposition qui sévit depuis le XVIIe siècle entre les iatro-physiciens parmi lesquels Robert Boyle, Otto von Guericke, Giorgio Baglavi et Giovanni Borelli, et les iatro-chimistes dont Jean-Baptiste Van Helmont et Thomas Willis. Les premiers envisagent le corps comme une machine et expliquent son fonctionnement en termes mécaniques alors que, pour les seconds, l'organisme se meut grâce à des réactions chimiques.

processus pigmentaire est donc de nouveau compromise puisque la solution est cette fois-ci illisible.

Dans le dernier exemple cité, le contraste entre le manque et le débordement tend à s'estomper et les antagonismes à disparaître. Le mélange chromatique obtenu fait valoir l'impur au détriment du pur et de l'univoque. L'organisme joycien ne repose donc plus sur la suprématie d'une humeur unique et aisément détectable, mais sur un arrangement psycho-physiologique composé d'une kyrielle de demi-tons[48].

Tout déterminisme physique est d'une certaine manière anéanti car l'état extérieur, c'est-à-dire la complexion, n'est plus le reflet simpliste de l'état intérieur, du tempérament. Joyce semble ainsi fixer les limites de la physiognomonie et relativiser la conception selon laquelle un lien se crée entre « un homme extérieur et un être intérieur, entre ce qui, du sujet, est perçu comme superficiel et profond, montré et caché, visible et invisible, manifeste et latent. Bref entre le royaume de l'âme ─ caractères, passions, penchants, sentiments, émotions […] ─ et le domaine du corps ─ signes, traces, marques, indices, des traits physiques »[49].

4. Les états nerveux

A. Introduction

Les modèles proposés tels que celui des humeurs ou de la primauté accordée au sang ne semblent pas convaincants pour rendre compte de l'état joycien dans sa totalité, car ce dernier se dérobe à toute interprétation médicale univoque : les théories

---

[48] L'on pourrait associer ce caractère indéchiffrable de certaines constitutions joyciennes aux débuts de la psychanalyse à la fin du XIXe siècle et au commencement du XXe siècle. Les états intermédiaires semblent ainsi figurer une vision beaucoup plus complexe de l'organisme par opposition au système finalement assez simpliste des humeurs et nécessiter, en conséquence, une nouvelle forme d'analyse qui ne se limiterait pas à la lecture des seuls signes physiologiques.

[49] Jean-Jacques Courtine, « Le Miroir de l'âme », *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, éd. Georges Vigarello (Paris : Seuil, 2005), p. 304.

anachroniques se mêlent, comme on l'a vu, aux découvertes scientifiques les plus récentes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Il y a un décalage entre la réalité et le savoir, entre l'« état du corps » et l'« état du savoir ».

Cet éclectisme est particulièrement bien illustré par l'exemple suivant tiré de *Stephen Hero* : « His [a young man's] blush continued for such a long time that Stephen began to feel nervous » (*SH*, p. 60). Les deux personnages ne semblent pas fonctionner sur le même mode : la réaction du jeune homme lorsqu'il entend le mot *gradh* est strictement sanguine (« blush ») alors que celle de Stephen à l'afflux sanguin de son camarade témoigne d'un déséquilibre d'origine nerveuse (« nervous »). Toutefois, si les fibres et les nerfs détrônent peu à peu les humeurs au XVIIIe siècle, le sang conserve une place prépondérante. Les nerfs exercent une influence sur la circulation sanguine qui, selon George Cheyne, est empêchée par « a too great Laxity or want of due Tone, Elasticity and Force in the *Fibres* in general, or the *Nerves* in particular »[50]. À l'inverse, toujours pour Cheyne, le sang est responsable d'un grand nombre de maladies nerveuses[51] comme si le cœur était finalement l'organe le plus irritable du corps. Il ne s'agit pas de récuser désormais l'importance du sang, mais plutôt de souligner parallèlement celle des nerfs qui détermine l'état de nombreux Dublinois.

On évaluera dans quelle mesure les deux apports (nerveux et sanguins) sont compatibles et en quoi les théories fibrillaires permettent d'enrichir notre définition médicale des états joyciens.

Le terme de « neurologie » a été créé au XVIIe siècle par le médecin anglais Thomas Willis. Ce dernier compare sans cesse l'état politique à l'état nerveux dans sa prose métaphorique, riche et dense, cette assimilation perdure tout au long de ce siècle

---

[50] George Cheyne, *The English Malady* [1733], Ed. Roy Porter (London: Routledge, 1991), p. 7.
[51] Cheyne, *The English Malady*, p. 121.

et s'intensifie lors de la Glorieuse Révolution. Les fluides nocifs et guerriers parcourent et dévastent le corps provoquant l'éruption des tubes nerveux en état de siège.

Le XVIIIe siècle conforte et enrichit les intuitions de Thomas Willis. Dans son article intitulé « Melancholia and Mechanical Explanation in Eighteenth Century Medicine », Jackson relate les découvertes du médecin William Cullen, au XVIIIe siècle, et montre à quel point elles ont favorisé le passage d'une conception vasculaire à une approche nerveuse de l'état : « He [William Cullen] shifted from the heart and the vascular system to the brain and the nervous system as the basic elements in his physiology; and with his shift he abandoned the hydraulics and the hydrodynamic principles of the Boerhaavian system […] »[52].

Toutefois, c'est au XIXe siècle que cette spécialité médicale dédiée à l'étude des mécanismes nerveux progresse de manière substantielle grâce, en partie, aux investigations cliniques facilitées par la conception de nouveaux outils (le marteau à réflexe, le diapason) et procédures adaptés. À cette époque, de nombreux travaux neurologiques voient le jour, tels que ceux de Charles Bell. Ce dernier, très bon dessinateur, esquisse les traits de plusieurs paralysies alors qu'il exerce la fonction de chirurgien sur le champ de bataille de Waterloo. Herman von Helmholtz constitue aussi une figure centrale car, en 1850, il parvient à mesurer la vitesse de l'influx nerveux sur le nerf sciatique d'une grenouille.

En 1880, Jean-Martin Charcot fonde les *Archives de neurologie* et consacre ainsi de manière officielle la branche de la médecine qui étudie la physiologie et la pathologie du système nerveux, du cerveau en particulier.

Lorsque Joyce rédige *Dubliners*, *A Portrait*, et *Stephen Hero*, la neurologie est fondamentalement clinique. L'approche anatomo-clinique, qui débute vers 1820 et

---

[52] Jackson, « Melancholia and Mechanical Explanation in Eighteenth Century Medicine », *Journal of the History of Medicine and Allied Science* 38 (1983): 311.

s'achève aux alentours des années 1930-1940, se caractérise par un double examen clinique et anatomique obsessionnel. Elle soutient l'idée que tout désordre comportemental a une manifestation anatomique et vice versa. Dans le texte joycien, l'on retrouve cet engouement pour la méthode anatomo-clinique qui a façonné la grande neurologie traditionnelle, mais cette dernière est également parasitée, dans notre corpus, par des démarches paracliniques, notamment celles menées par les électrophysiologistes.

Au XVIIIe siècle, Luigi Galvani, d'abord attiré par la théologie avant de se consacrer aux sciences naturelles[53], fut l'un des premiers à s'intéresser aux rapports entre l'électricité et le système nerveux. Sa découverte concernant l'électricité musculaire est à l'origine de l'utilisation du galvanomètre pour explorer les organes vivants. À la fin du siècle suivant, en 1875, le biologiste Caton détecte chez le singe et le lapin la présence de courants électriques en s'appuyant sur les oscillations du galvanomètre et ouvre ainsi la période de l'électroencéphalographie. C'est ainsi que Hans Berger peut réaliser, en 1924, le premier enregistrement graphique de l'activité du cerveau en effectuant l'électroencéphalogramme de l'un de ces malades de l'hôpital d'Iéna.

Il faudra, néanmoins attendre le XIXe siècle et Gerard Manley Hopkins, pour que la perception de la pensée comme courant électrique investisse le champ littéraire, comme le souligne Gordon :

> For Hopkins, thought [...] is an electrical process bridging a spark-gap between oppositely charged poles, both in the formation of ideas and images from impulses within the brain and in the transactive processes by which those ideas and images are derived from a world charged like a battery and transmitted back to it[54].

---

[53] Ceci mérite d'être mentionné dans le cadre de notre étude de l'état joycien qui se distingue par la porosité des disciplines sollicitées pour le dépeindre dans le texte.

[54] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination*, pp. 3-4.

Cette énonciation par Hopkins de la double nature, physiologique et électrique, du cerveau s'effectue dans la lignée des découvertes des trois frères Weber : Eduard était spécialiste du système musculaire, Wilhelm était physicien et Ernst est considéré comme le précurseur de la psychologie expérimentale. Leur réflexion commune, mêlant physiologie et physique, leur permet alors à la fois de mettre au point un télégraphe électromagnétique, de s'intéresser à la mécanique de propagation des ondes dans les milieux liquides et d'établir certaines lois de la physiologie du neurone dont l'une d'elles décrit, par exemple, le rôle inhibiteur du nerf vague. Hopkins aimait particulièrement cette relation entre le télégraphe et l'activité mentale qu'il considérait tous deux comme les réceptacles d'une même force électrique. Par exemple, les poèmes « The Shepherd's Brow », « The Wreck of the Deuschland » et « The Windhover », sur lesquels nous aurons l'occasion de nous arrêter longuement, témoignent de la fascination d'Hopkins pour l'électrocution.

Comme nous allons le montrer dans la partie suivante, l'état joycien est souvent défini en termes de charges électriques et de seuils de résistance, et la bobine du chapitre V de *A Portrait* en est une figuration saisissante. Le professeur explique effectivement, dans cet épisode, que le fil des bobines modernes est fait d'une composition appelée « platinoïde » et que la résistance de ce dernier peut varier en fonction de la température bien que l'utilisation du maillechort permette une meilleure isolation.

Or, certains personnages joyciens, dont la résistance est faible, semblent exercer l'une des fonctions principales d'une bobine ou d'un condensateur, celle de stocker de l'énergie électromagnétique. Les corps joyciens s'apparentent ainsi à des dispositifs pouvant emmagasiner des charges électriques.

B. L'excitabilité nerveuse

Les corps joyciens sont sans cesse traversés par des charges discontinues de même que la pensée apparaît comme un flux d'énergie, découlant d'une succession d'opérations électriques. L'on sait que les neurones permettent la transmission de ce signal bioélectrique, appelé également influx nerveux. Ils ont pour propriétés physiologiques l'excitabilité et la conductivité. Or, ces deux catégories semblent particulièrement adaptées pour décrire et comprendre de nombreux états joyciens.

a. Entre exaltation et hystérie

Les moments où la tension nerveuse semble s'accumuler dans les corps sont nombreux dans les premières œuvres de Joyce.

Les états d'excitabilité exagérée, qui sont fréquents et cycliques dans *A Portrait*, se manifestent, entre autres, à la fin du chapitre II, alors que Stephen s'apprête à passer la nuit avec la prostituée (« His hands clenched convulsively […] », *P*, p. 84) et, au chapitre III, peu après le sermon sur l'Enfer : « […] a convulsion seized him within » (*P*, p. 116). Néanmoins, cet état de bouillonnement intérieur que Stephen recherche frénétiquement s'avère être souvent en inadéquation totale avec le monde extérieur, comme le suggère l'emploi de l'adverbe « cheerlessly » dans l'exemple suivant : « […] his nerves cried for further adventure. He hurried onwards as if to overtake it […] a few lanterns swung in the night breeze, flickering cheerlessly » (*P,* p. 72).

Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'établir constamment des diagnostics, l'on pourrait avancer que Stephen est sujet à des crises d'hystérie, ou du moins que l'on retrouve divers éléments propres à la représentation de l'hystérie à la fin de la troisième section du chapitre II. Une fois la pièce de théâtre terminée, Stephen semble envahi par des émanations vaporeuses de même que sa vision est brouillée par un voile opaque :

> He hardly knew where he was walking. Pride and hope and desire like crushed herbs in his heart sent up vapours of maddening incense before the eyes of his mind. He strode down the hill amid the tumult of sudden-risen vapours of wounded pride and fallen hope and baffled desire. They streamed upwards before his anguished eyes in dense and maddening fumes and passed away above him till at last the air was clear and cold again. A film still veiled his eyes but they burned no longer (*P*, p. 72)[55].

L'emploi du substantif « fumes » fait écho à la répétition de « vapours » à l'intérieur de ce même paragraphe. Or, le théoricien du XVIIe siècle, Lange, explique, dans son *Traité des vapeurs*[56], que les semences, pour la plupart féminines, empoisonnent le sang et peuvent se transformer en vapeurs hystériques qui atteignent le cerveau en parcourant les nerfs. Les substances sexuelles se transforment en vapeurs délétères. Ainsi, la conversion de la nervosité de Stephen en hystérie serait, en partie, provoquée par la déception de ne pas avoir vu Emma (« baffled desire », *P*, p. 72) lors de la représentation à laquelle elle était censée assister, alors qu'il a passé sa journée à imaginer une nouvelle rencontre avec elle.

Stephen se met, peu de temps après, dans une ruelle proche de la Liffey, à inspirer lentement une odeur âcre et lourde de pisse de cheval pour apaiser ses nerfs : « –That is horse piss and rotted straw, he thought. It is a good odour to breathe. It will calm my heart. My heart is quite calm now. I will go back » (*P*, p. 72). Or, selon Gordon, l'antidote que Stephen s'auto-administre est reconnu médicalement :

> Whether he knows it or not, Stephen is here self-administering the traditional prescription for hysteria. The third-century physician Aretaeus had recommended the smell of « old urine » as a specific against the excitements of hysteria on the grounds that its pungent smell would drive down the climbing uterus; seventeen centuries later, when doctors were deciding that males could have hysterics too and that the uterus had nothing to do with it, sal volatile and asafoetida were still being prescribed on counteractive principles[57].

Pour dépeindre l'état hystérique expérimenté par Stephen à la fin de la troisième section du chapitre II, Joyce ne s'appuie ni sur les travaux de figures emblématiques de

---

55 Par ailleurs, on est frappé par le vocabulaire très miltonien de ce passage : « Pride and hope and desire […] ».

56 Lange, *Traité des vapeurs* (Paris : Denis Nion, 1689)

57 Gordon, *Physiology and the Literary Imagination*, p. 158. L'on pourra consulter, à ce sujet, l'ouvrage de E. M. Thornton, *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: an Historical Synthesis* (London: William Heinemann Medical Books Limited, 1976), p. 118.

la neurologie moderne telles que Charcot ou Babinski, ni sur l'apport de la psychanalyse à la recherche d'une causalité psychique – les fameuses *Études sur l'hystérie* rédigées par Sigmund Freud voient le jour en 1895[58]. Il puise ses connaissances dans des conceptions médicales très anciennes, en vogue jusqu'à la fin de l'Antiquité classique, comme celle du déplacement de l'utérus censé affecter le corps entier. La nature de la maladie était ainsi considérée comme fondamentalement sexuelle. Le narrateur de *A Portrait* mentionne, par ailleurs, des techniques de guérison qui correspondent à des remèdes populaires utilisés dans une atmosphère de sorcellerie (« crushed herbs », *P*, p. 72) sans doute parce qu'au Moyen-Âge, l'on voyait, dans les manifestations hystériques, une intervention du Malin.

Néanmoins, bien que Joyce fasse référence de manière plus qu'implicite à la conception démoniaque de l'hystérie et à la théorie utérine, de par la nature et la fonction du traitement que Stephen choisit de s'imposer, il sait également prendre ses distances et ridiculiser ces principes datés. Il choisit ainsi un personnage masculin comme sujet de cette affection longtemps considérée comme typiquement féminine. Dès le XVIIe siècle, Charles Lepois soutient que le siège de l'hystérie est cérébral et que ce trouble peut donc s'observer dans les deux sexes.

Les désordes nerveux sont également présents, mais de manière moins prononcée, lors des nombreuses conversations entre Stephen et ses condisciples, dans *Stephen Hero* et *A Portrait*.

Dans ces deux œuvres, le lecteur est confronté en la personne de Glynn à un cas sévère d'ataxie de Friedrich. Cette maladie neurologique évolutive et héréditaire, décrite pour la première fois en 1863 par le neurologue allemand Nicolas Friedrich, entraîne

---

[58] Il serait évidemment possible de voir dans la crise hystérique de Stephen à la fin de la troisième section du chapitre II, le produit d'un compromis entre deux forces contraires : le plaisir et l'interdit, le principe de plaisir et le principe de réalité. Mais il s'agirait uniquement d'une lecture personnelle, aucune allusion directe à Freud n'est présente dans ce passage.

progressivement la dégénérescence du système nerveux ainsi que des tissus musculaires chez l'homme.

En effet Glynn, dès sa première apparition, est présenté comme « unable to keep his head steady as he suffered from inherited nervousness and his hands trembled very much whenever he tried to do anything with them » (*SH*, p. 118). Dans *A Portrait*, ce même personnage réprime avec peine un gloussement nerveux et se voit contraint d'agiter son parapluie à chaque mot qu'il prononce : « Glynn coughed and said gently, holding back with difficulty the nervous titter in his voice and moving his umbrella at every word » (*P*, p. 198).

La conversion de l'influx nerveux en petits mouvements réguliers apparaît alors comme la seule façon pour lui de contrôler le débit saccadé de l'écoulement verbal : « moving his umbrella at every word » (*P*, p. 198). L'objectif de Glynn semble être ainsi de restaurer un semblant d'équilibre coordonné[59] entre ses mouvements et son élocution afin de dissimuler le plus possible sa perte de contrôle musculaire. Cette stratégie est décrite de manière plus explicite dans *Stephen Hero* où Glynn ne parvient à compenser ses hésitations nerveuses qu'en tapant méthodiquement du pied : « He spoke with nervous hesitations and seemed to obtain satisfaction only in the methodic stamp of his feet » (*SH*, p. 118).

Il prend soin, par ailleurs, de masquer systématiquement le ralentissement de son activité cérébrale en traduisant et décomposant à des fins humoristiques les lieux communs en termes polysyllabiques ; curieuse habitude de compression et décélération de la chaîne parlée qui ne manque pas de provoquer régulièrement les singeries moqueuses de ses camarades : « – Good evening, Gentlemen, said Glynn, bowing. – Good… evening, said Cranly vacantly. Well, yes… it is a good evening » (*SH*, p. 118).

---

[59] On retrouve cette notion d'équilibre impossible déjà constatée lors de la circulation des humeurs et du sang dans les corps joyciens.

Les nouvelles de *Dubliners* fournissent également un réservoir quasiment inépuisable de personnages excitables.

Dans « After the Race », le choix du nom d'André Rivière pour baptiser le jeune électricien d'origine canadienne n'est pas anodin. En effet, Joyce correspondit un certain temps avec le docteur Alexander Joseph Rivière lorsqu'il arriva à Paris pour étudier la médecine. Or ce dernier avait été influencé lorsqu'il était étudiant par Jacques-Arsène d'Arsonval, qui fut l'un des premiers à avoir recours à l'électricité en médecine[60]. Il est donc possible de discerner un clin d'œil ironique de la part de Joyce lorsqu'il associe la profession d'électricien au personnage d'André Rivière dans « After the Race », d'autant plus que l'électricité revient plus loin dans la nouvelle mais employée, cette fois, sous sa forme adjectivale « electric candle-lamps » (*D*, p. 39).

L'électricité ne semble d'ailleurs pas étrangère à l'état d'allégresse voire d'exaltation dans lequel se trouvent les quatre amis, Ségouin, Rivière, Villona et Doyle.

Il s'opère, en effet, une échange d'ordre quasiment électrique entre le mécanique et l'organique : « The journey laid a magical finger on the genuine pulse of life and gallantly the machinery of human nerves strove to answer the bounding courses of the swift blue animal » (*D*, p. 38). Le corps devient mécanique « machinery of human nerves » tandis que la machine (en l'occurrence, la voiture) se fait organique comme le souligne la métaphore animale « swift blue animal ».

Toutefois, il existe une différence de taille entre les descriptions de l'activité biologique et celles du fonctionnement strictement mécanique. L'humeur enjouée (« in good humour », *D*, p. 35) des quatre occupants de la voiture est « déréglée ». Dans trois exemples sur quatre, il y a la suggestion d'un « trop peu » (« almost hilarious », *D*, p. 35) ou d'un « trop plein » (« spirits […] well above the level of successful

[60] On se reportera à l'ouvrage de J. B. Lyons : *James Joyce & Medicine* (New York: Humanities Press, 1974), p. 33.

Gallicism », *D*, p. 35 ; « too excited », *D*, p. 36), alors que le régime du moteur paraît, quant à lui, stable et régulier : « The car ran on merrily […] » (*D*, p. 36).

En fait, la surexcitation des quatre compagnons correspond davantage à une décharge nerveuse qu'à un véritable sentiment de bonheur : « too excited to be genuinely happy » (*D*, p. 36). La répétition du verbe « excite » (« excited », *D*, p. 36, 40, 41) « et de ses dérivés (« excitement », *D*, p. 37, 41) à maintes reprises au cours de la nouvelle suggère un dysfonctionnement du système nerveux. Il faut alors relire les premiers paragraphes de la nouvelle pour retrouver l'origine de ce dérèglement : « Rapid motion through space elates one » (*D*, p. 37). Tout se passe comme si la vitesse, grisante, générait des décharges électriques immédiatement converties par le corps des quatre compères en influx nerveux. Le reste de la nouvelle semble ensuite se dérouler sous le signe de l'exaltation comme peut, par exemple, le suggérer l'utilisation marquée du préfixe « ex » (qui marque à la fois la sortie et la séparation et qui pourrait se traduire, respectivement, par « en dehors de » ou « qui surpasse ») lors de la formation des adjectifs « excellent » (*D*, p. 36, 39), « exquisite » (*D*, p. 39).

b. Automatismes et réflexes : les troubles de la motricité

La plupart des nouvelles de *Dubliners* sont marquées par des mouvements compulsifs et automatiques, des actes moteurs qui échappent au contrôle de la personne, et dont les manifestations sont principalement nerveuses.

À la fin du XIXe siècle, Pierre Janet consacre une étude complète et novatrice à ces phénomènes, lorsqu'il soutient, en 1889, une thèse de doctorat en lettres intitulée *L'Automatisme psychologique*. Dans cet ouvrage, il juge l'activité automatique comme « inférieure » et procédant d'une sorte de faiblesse, d'une forme de « misère

psychologique »[61], mais il établit néanmoins une distinction entre les phénomènes d'automatisme chez l'homme sain et le malade :

> Si les phénomènes d'automatisme sont uniquement dus à la faiblesse, ils doivent exister chez l'homme normal comme chez le malade : mais au lieu d'être seuls comme chez celui-ci, ils sont chez celui-là masqués et dépassés par d'autres phénomènes plus complexes. Le riche possède déjà le pain et l'eau du pauvre, mais il a encore autre chose en plus ; l'homme bien portant possède l'automatisme du malade, quoiqu'il ait en plus d'autres facultés supérieures[62].

Cette activité psychique existe donc à l'état normal et sous la forme de pathologie nerveuse : c'est à cette dernière que Janet rapporte, par exemple, les symptômes permanents des hystériques, et c'est à elle, également, que pourrait être imputable, selon nous, l'exacerbation de certains dérèglements nerveux dans *Dubliners*.

Dans « Grace », les phénomènes automatiques transparaissent dans leur dimension rituelle, comme le prouve la répétition de gestes mécaniques durant l'office célébré à la fin de la narration. Les personnages s'apparentent à des automates rouillés, qui se caractérisent par la raideur de leurs mouvements, ainsi que le suggère le rythme binaire résultant de l'addition et de la suppression, à plusieurs reprises, du préfixe « un » : le Père Purdon se couvre (« […] covering his face with his hands […] », *D*, p. 173) et se découvre le visage (« […] he uncovered his face […] », *D*, p. 173). L'assemblée des fidèles ne cesse de s'asseoir (« […] the party has settled down in the form of a quincunx […], *D*, p. 172) et de se lever et s'agiter (« Simultaneously the congregation unsettled […] », *D*, p. 173) pour mieux se ré-asseoir : « The congregation […] settled again on its benches » (*D*, p. 173).

Dans « Counterparts », Mr. Alleyne semble aspiré par une mécanique gouvernée par les automatismes qui transparaît, d'une part, dans son discours puisqu'il ne cesse de répéter les paroles de Farrington (« — I know nothing […] — *You – know – nothing* », *D*, p. 87) et, d'autre part, dans ses gestes parasités par de nombreux tics : « Mr. Alleyne

---

[61] L'on pourra consulter l'ouvrage de Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique* (Paris : Alcan, 1889).
[62] *Ibid.*, p. 460.

tapped a finger on the correspondence and then flicked it towards him as if to say : *That's all right: you can go* » (*D*, p. 86). Dans *Dublin's Joyce*, Hugh Kenner ne manque pas de relever cette omniprésence du mécanique dans la nouvelle : « The context of the story is mechanism. Farrington is a copying machine geared to a law-machine »[63].

Les mouvements brusques et intempestifs, notamment ceux de Mr. Alleyne, constituent, la plupart du temps, une réponse motrice incontrôlée à un stimulus nerveux.

A deux reprises, Mr. Alleyne dresse la tête au-dessus de sa pile de documents. Si la première occurrence peut être aisément justifiée par l'entrée de Farrington dans le bureau (« The man entered Mr. Alleyne's room […] Mr. Alleyne […] shot his head up over a pile of documents », *D*, p. 82), la reproduction du geste est, d'apparence, moins motivée, étant donné que Mr. Alleyne pensait son employé déjà sorti de la pièce : « Then, as if he had been unaware of the man's presence till that moment, he shot up his head again […] » (*D*, p. 83). Le lecteur a alors l'impression que Mr. Alleyne reçoit soudainement un influx nerveux, pratiquement imperceptible, lui indiquant la présence de Farrington et générant une réponse motrice aussi immédiate que celle déclenchée par l'arrivée de l'employé : « The man entered Mr. Alleyne's room. <u>Simultaneously</u> Mr. Alleyne […] shot his head up over a pile of documents » (*D*, p. 82) [c'est nous qui soulignons].

Le choix de l'adverbe « simultaneously » ainsi que sa position initiale sont également repérables dans la scène liturgique de « Grace » étudiée précédemment : « A powerful-looking figure […] was observed to be struggling up into the pulpit. <u>Simultaneously</u> the congregation unsettled, produced handkerchiefs and knelt upon them with care » (*D*, p. 173) [c'est nous qui soulignons][64]. Cette première place de

---

[63] Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (London: Beacon Press, 1962), p. 57.

[64] L'adjectif « powerful » inclut le sens d'énergie. On se souvient, par ailleurs, que Mr. Power est le nom de l'un des personnages.

l'adverbe semble raccourcir textuellement l'intervalle de temps entre la stimulation visuelle et la réaction et renforce, non sans ironie, la dimension complètement automatisée du rite[65]. L'attitude des fidèles est presque même plus proche d'une activité réflexe innée que d'un simple automatisme, dans la mesure où ce dernier suppose encore un certain degré d'analyse : l'information est transmise jusqu'au cerveau qui procède, ensuite, à son traitement, alors que le réflexe suppose une action non-réfléchie ; l'information, captée au niveau des cellules nerveuses sensitives, n'est pas communiquée au cerveau pour analyse mais, à la moelle épinière qui commande la réponse.

Le comportement de Mr. Alleyne dans « Counterparts » n'est, en quelque sorte, qu'une version profane de celui de l'assemblée dans « Grace », à cette différence près que Mr. Alleyne subit une sorte de processus de dislocation et voit ainsi son état nerveux empirer progressivement. En effet, au fur et à mesure de la nouvelle, ses spasmes se multiplient jusqu'à atteindre un point de crise : « He shook his fist in the man's face till it seemed to vibrate like the knob of some electric machine » (*D*, p. 87). La fureur de Mr. Alleyne ne peut se comprendre qu'en termes de différences de potentiel et de voltage dont l'augmentation anormale nécessite une décharge qui s'opère alors par l'intermédiaire de secousses électriques. Gordon rappelle le rôle déterminant qu'ont eu les néo-Darwiniens ainsi que Bell et Magendie dans la représentation neuro-électrique du corps :

> If, as the neo-Darwinians taught, the human brain consisted of the stratified deposits of ever-more labyrinthine layers of neural pathways, at its subcortical root there was still the essential mechanism postulated, in 1811, by Bell and Magendie: the nervous system's reflex are activated and completed through the operation of electricity[66].

---

[65] La préposition « at » peut jouer, dans le texte joycien, un rôle similaire à celui de l'adverbe « simultaneously ». Dans « Two Gallants », Lenehan répond du tac au tac à la remarque d'un ami qu'il rencontre en attendant Corley. Il lui coupe presque la parole : « One said that he had seen Mac an hour before in Westmoreland Street. At this Lenehan said that he had been with Mac the night before in Egan's » (*D*, p. 52) [c'est nous qui soulignons]. « At » équivaut alors à un marqueur de simultanéité, de déclenchement mécanique, comme si les personnages suivaient une sorte de chemin pré-organisé.

[66] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination*, p. 164.

Par ailleurs, les contractions involontaires et excessives qu'encaisse Mr. Alleyne, s'offrent également comme les signes avant-coureurs d'une atrophie musculaire évoluant vers un état de paralysie.

Bien que la représentation de Farrington soit, quant à elle, plus organique (ou chimique, étant donné les multiples réactions de combustion auxquelles il est soumis) que mécanique, il se trouve lui-même sujet à certains automatismes qui ne sont pas étrangers à son activité de copiste : « The man glanced from the lady's face to the little egg-shaped head and back again; and, almost before he was aware of it, his tongue had found a felicitous moment » (*D*, p. 87). De même que sa main lui impose, par le geste mécanique de l'écriture, le redoublement du mot « Bernard », sa langue trouve un trait de génie dont Farrington se désolidarise puisqu'il paraît aussi abasourdi que ses voisins, une fois la saillie prononcée : « Everyone was astounded (the author of the witticism no less than his neighbours) […] » (*D*, p. 87). Gordon voit dans la réaction de Farrington, un exemple de « réflexe conditionnel », c'est-à-dire un réflexe acquis par l'apprentissage, par opposition à ceux qui sont innés :

> What we have here is the type of reflex arc that in Joyce's day came to be called « conditioned » ─ conditioned, probably, by all the gratifying pub stories Farrington has heard about smart answers to overbearing bosses (he will be telling one of his own tonight) and is stimulated into action by the goading sight of his "manikin"– antagonist's "little egg-shaped head," so provoking that he can "hardly restrain his fist" […] from smashing it[67].

Cependant, l'illustration la plus convaincante, selon nous, du caractère conditionné des réflexes de Farrington, est à rechercher à la fin de la nouvelle, lorsque le personnage tombe soudainement en proie à un accès de violence contre son fils : « When the lamp was lit he banged his fist on the table and shouted : ─ What's for my dinner ? » (*D*, p. 94). La lumière (en plus du vacarme) est ce qui caractérise, dans l'esprit de Farrington, l'espace du pub depuis le début de la nouvelle : « […] he longed

[67] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination*, p. 165.

to spend it (the night) in the bars, drinking with his friends amid the glare of gas and the clatter of glasses » (*D*, p. 85). Le bar est aussi le lieu dans lequel l'homme dispute et perd son bras de fer. Ce lieu et ses lumières aveuglantes sont ainsi associés, pour lui, à une humiliation causée par le rabattement violent de sa main par l'adversaire. Il s'ensuit que le stimulus visuel de l'éclairage, et ceci d'autant plus qu'il est soudain, puisque, jusque là, Farrington scrutait l'obscurité (« […] peering through the darkness », *D*, p. 93), déclenche une réaction moteur, celle d'abattre le poing sur la table. Elle est motivée par la frustration, d'une part, de n'avoir pu affirmer sa virilité précédemment au pub et, par la privation ressentie, d'autre part, lorsqu'il se retient, à deux reprises, d'asséner un coup sur la tête de son patron : « […] the man could hardly restrain his fist from descending upon the head of the manikin before him » (*D*, p. 87). Cette réponse automatique marque le début du déchaînement de haine qui atteint son apogée lorsqu'il bat son fils.

Il s'agit bien d'un réflexe conditionnel plutôt fidèle à la description qu'Ivan Petrovitch Pavlov en donne : effectivement, le physiologiste montre que si l'on accoutume un chien à accompagner sa nourriture d'un stimulus sonore, ce dernier peut à la longue entraîner la salivation de l'animal sans que le son en question soit accompagné de nourriture. Il est tout à fait possible que Joyce, lorsqu'il rédigea « Counterparts », fut familier de l'expression « conditioned reflex » puisqu'elle a été forgée par Pavlov, en 1903, et que la première version de la nouvelle fut achevée en 1905. La lumière du pub dans « Counterparts » peut ainsi être considérée comme le pendant visuel du stimulus sonore dans l'expérience pavlovienne.

Le parallélisme entre les deux épisodes est confirmé par un geste de Farrington qui semble pourtant anodin, au premier abord : il remonte ses manches (« […] rolling up his sleeve in order to give his arm free play », *D*, p. 94) comme il l'avait fait pour

exhiber ses biceps au pub : « Farrington pulled up his sleeve accordingly and showed his biceps muscle to the company » (*D*, p. 92). Si la lumière génère une conduite similaire à celle que Farrington a eue au pub, l'obscurité amène le personnage à questionner l'identité de l'enfant (« ─ Who is that ? […] ─ Who are you ? Charlie ? », *D*, p. 93), exactement comme Mr. Alleyne avait interrogé Farrington au début de la nouvelle : « Farrington ? » (*D*, p. 82). La seule différence entre le commencement et la fin de « Counterparts » réside dans la nature de l'agression : sonore, lorsque Farrington est convoqué dans le bureau de Mr. Alleyne (« The shrill voice cried : ─ Come in ! », *D*, p. 82), et visuelle, lorsque la lampe est allumée. L'animosité de Farrington transparaît également dans l'imitation agacée qu'il fait de l'accent[68] commun de son fils : « He began to mimic his son's flat accent (*D*, p. 94). La symétrie des situations est une nouvelle fois, mise en valeur puisque Farrington avait parodié l'accent de Mr. Alleyne pour faire rire Higgins et Miss Parker : « But they had never pulled together from the first, he and Mr. Alleyne, ever since the day Mr. Alleyne had overheard him mimicking his North of Ireland accent to amuse Higgins and Miss Parker » (*D*, p. 88).

Le nombre de « contre-réactions » rencontrées dans cette nouvelle au titre significatif, nous a permis de déceler la présence d'une activité nerveuse, entre la stimulation sensitive et sa réponse motrice, dont l'importance croît au fil du texte. Elle contamine peu à peu l'état de Farrington dont l'imposante présence charnelle semblait pourtant initialement imperméable à la conduction du moindre flux électrique.

---

[68] De manière significative, Joyce a remplacé le terme « voice » présent dans le premier manuscrit de la nouvelle (« He began to mimick his son's voice », *The James Joyce Archive 4:* Dubliners*: A Facsimile of Drafts and Manuscripts*, prefaced and arranged by Hans Walter Galber, New York : Garland Publishing, 1978, p. 93), par le mot « accent » dans la version finale de « Counterparts », afin de souligner, sans doute, d'une part, le caractère irritant de l'accent qui constitue une provocation supplémentaire et spécifique pour Farrington, et, d'autre part, le parallélisme entre les deux scènes.

C. De la théorie des « esprits animaux » au mesmérisme

Si Joyce réutilise les découvertes les plus récentes de la neurologie, il en remonte parallèlement l'histoire en faisant allusion à ses premières théories, pourtant tombées en désuétude depuis longtemps.

Dans « After the Race » analysée précédemment, le terme « spirits » employé à deux reprises, la première fois pour décrire l'allégresse des quatre jeunes gens (« […] a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism », *D*, p. 35) et, la seconde fois, pour exprimer celle de Villona (« Decidedly Villona was in excellent spirits », *D*, p. 36), peut renvoyer à une autre réalité que celle d'un simple état d'excitation ou que celle d'un version laïque et dégradée du « pneuma » divin. Le terme « spirits », et cela d'autant plus qu'il est au pluriel, pourrait évoquer les « esprits animaux »[69].

George S. Rousseau, dans son étude intitulée *Nervous Acts*: *Essays on Literature, Culture and Sensibility,* rappelle la complicité qui unit ces « esprits » avec les débuts de l'Histoire des sciences, et établit une triple distinction sémantique : « The animal spirits had carried three cognitive meanings from the start : (1) sources of sensation ; (2) seats of temperament, i.e., especially courage and masculinity ; (3) sources of human inclinations, i.e., especially vivacity and gayety of disposition »[70].

Il s'agit maintenant de préciser la signification que prend l'expression « animal spirits » au fil des écrits philosophiques.

Il semble qu'elle renvoie, avant tout, aux particules toutes puissantes autour desquelles Francis Bacon et René Descartes bâtissent leur explication des phénomènes vivants.

---

69 Il s'agit également d'une allusion à l'alchimie.

70 George S. Rousseau, *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), p. 20.

Pour Bacon, les « esprits animaux » permettent d'établir le mouvement dans un organisme, comme l'explique Goffart dans la *Revue néo-scolastique* : « […] ils impriment le mouvement, reçoivent les impressions du dehors […] Les esprits animaux sont […] des corps très ténus, très légers, très subtils, d'une grande énergie […] leur rôle propre est d'entretenir le mouvement dans la machine […] »[71].

Pour Descartes également, la fonction des « esprits » consiste à mettre en branle l'organisme de sorte que l'excitation est entretenue et accentuée par leur mouvement. Les nerfs, que le philosophe conçoit comme des tubes, permettent le passage des « esprits animaux ». Les filaments nerveux se plient et se meuvent sous leur action : « […] la contraction d'un muscle n'est pas due à l'incitation nerveuse et aux propriétés du tissu musculaire, mais à un changement numérique des esprits »[72].

La théorie des « esprits animaux » est également invoquée dès le Moyen-Âge par saint Thomas d'Aquin qui attribue à ces entités la puissance motrice de l'âme : « […] il résulte que pour saint Thomas les esprits animaux ne sont pas un point d'attache entre l'âme et le corps, mais qu'ils sont l'instrument de la puissance motrice ; en d'autres termes, c'est par eux que l'âme répand le mouvement dans le corps qu'elle informe »[73]. En conséquence, les « esprits animaux » tels que l'envisagent saint Thomas d'Aquin, Bacon et Descartes répandent le mouvement dans le corps et peuvent être ainsi considérés comme les ancêtres du courant nerveux, de cette activité électrique qui traverse les nerfs moteurs et sensitifs.

L'on retient, dans un premier temps, la troisième définition proposée par Rousseau (« (3) sources of human inclinations, i.e., especially vivacity and gayety of

---

71 A. Goffart, « Les 'Esprits animaux' », *Revue néo-scolastique*. 7° année, N°26 (1900) :153-172 (p. 160).
Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-5541_1900_num_7_26_1698
Consulté le 07 février 2011
72 Goffart, « Les 'Esprits animaux' », *Revue néo-scolastique*, p. 167.
73 Goffart, « Les 'Esprits animaux' », *Revue néo-scolastique*, p. 171.

disposition ») qui, d'emblée, nous permet d'établir un lien entre le mot « spirits » et l'humeur enjouée des jeunes gens : « in fact, these four young men were almost hilarious » (*D*, p. 35). Les termes « spirits » et « hilarious » apparaissent dans deux propositions qui se succèdent. La seconde vient même expliciter la première : « In one of the trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious » (*D*, p. 35).

L'arrière-plan philosophique que nous avons esquissé dans un second temps autorise une relecture du terme « spirits » dans cette même nouvelle. Pour saint Thomas d'Aquin, Bacon et Descartes, les « esprits animaux » impriment un mouvement dans l'organisme. Or « After the Race » est centrée autour des notions de mobilité et de motricité : « Rapid motion through space elates one » (*D*, p. 37). Les « esprits » semblent mettre en mouvement à la fois les rouages mécaniques de la voiture et ceux, cérébraux et musculaires, des occupants du véhicule qui apparaissent déchaînés. Ils se convertissent cependant en entités presque maléfiques à la fin de la nouvelle puisque l'on peut y lire le mot « devils ». Les compagnons sont décrits comme ayant le diable au corps (« gesticulating », *D*, p. 41) et Jimmy déplore presque son incapacité à retrouver la maîtrise de lui-même : « They were devils of fellows but he wished they would stop » (*D*, p. 41).

Le texte joycien incorpore donc un discours passéiste sur les nerfs en même temps qu'il semble intégrer les résultats des travaux neurologiques les plus récents. Le terme « spirits » est un clin d'œil à une théorie démodée, certes, mais qui permet sans doute de relativiser le caractère définitif des nouvelles découvertes dans le domaine neurologique, c'est pourquoi les nerfs joyciens sont mus indifféremment, soit par les

« esprits animaux », autrement appelés « fire in the soul » par Willis, soit par le courant électrique.

On se souvient de *A Tale of a Tub* (1704) ou de *Mechanical Operations of the Spirit* (1710) au cours desquels Jonathan Swift tourne en dérision toute théorie qui se veut « scientifique » et, en particulier, celle des « esprits animaux », en avançant des hypothèses complètement farfelues au sujet du rôle de ces derniers :

> For, it is the Opinion of Choice *Virtuosi*, that the Brain is only a Crowd of little Animals, but with Teeth and Claws extremely sharp, and therefore, cling together in the Contexture we behold, like the Picture of *Hobbes's Leviathan*, or like Bees in perpendicular Swarm upon a Tree, or like a Carrion corrupted into Vermin, still preserving the Shape and Figure of the Mother Animal. That all Invention is formed by the Morsure of two or more of these Animals, upon certain capillary Nerves, which proceed from thence, whereof three Branches spread into the Tongue, and two into the right Hand. They hold also, that these Animals are of a Constitution extremely cold […] Farther, that nothing less than a violent Heat, can disentangle these Creatures from the hamated Station of Life, or give them Vigor and Humor, to imprint the Marks of their little Teeth. That if the Morsure be Hexagonal, it produces Poetry; the Circular gives Eloquence; if the Bite hath been Conical, the Person whose Nerve is so affected, shall be disposed to write upon the Politicks; and so of the rest[74].

Le texte joycien semble de même puiser dans une kyrielle de conceptions pseudo-scientifiques et pseudo-médicales, selon lesquelles, par exemple, l'électricité corporelle peut coïncider avec les ondes radiophoniques. Dans *A Portrait*, par exemple, l'accès d'impatience de Stephen jaillit hors de lui comme une onde sonore de telle sorte que les deux flux paraissent, en quelque sorte, coextensifs : « His unrest issued from him like a wave of sound » (*P*, pp. 62-63). Plus généralement, l'état nerveux doit être appréhendé en tenant compte d'influences occultes diverses et variées, dont celle de la médecine magnétique.

Au cours du XVIIIe siècle, le médecin autrichien Franz Anton Mesmer échafaude une théorie de la santé et de la maladie que l'on baptisera plus tard « mesmérisme ». Cette thèse repose sur l'existence d'un fluide subtil, dans lequel baignerait l'univers, et qui circulerait à travers les corps célestes, la terre et les corps vivants, constituant ainsi ce qu'on appelait « le magnétisme animal ». Ce dernier serait

---

[74] Jonathan Swift, *A Tale of a Tub*, eds. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1958), p. 277.

également doté d'une fonction thérapeutique : il permettrait de rétablir l'harmonie des nerfs en raison de son analogie avec le fluide nerveux. Il nous paraît essentiel de souligner que cette conception reste résolument physicaliste et matérialiste, contrairement aux branches mystiques dont nous aurons l'occasion de mesurer l'empreinte sur le texte joycien dans une autre partie. Les mesmériens s'intéressent avant tout aux modifications physiologiques et psychiques provoquées par la magnétisation et sont proches des « docteurs électriques », ces médecins qui parlent d'« électricité vitale » plutôt que de fluide universel. Après avoir été condamné en 1784 par une commission composée de médecins et de membres de l'Académie des sciences, le mesmérisme refait surface au cours des années 1800 et rencontre un intérêt grandissant non seulement parmi les médecins et les chirurgiens, mais également chez les philosophes et les écrivains qui fondent la Société du magnétisme animal.

Dans *Finnegans* Wake, l'examen de Shaun révèle qu'il est sous hypnose, soumis à « Mesmer's Manuum, the hand making silence »[75]. Toutefois, l'influence du mesmérisme est détectable dès *A Portrait*. Au fil du roman, le corps de Stephen semble régulièrement se remplir et se vider de liquides métaphoriques qui peuvent, à certains moments, évoquer le fluide subtil conçu par Mesmer.

Dans l'exemple suivant, extrait du début du chapitre III, la mention de l'expression « a wave of vitality » fait écho au magnétisme fréquemment qualifié de « fluide vital » par ses adeptes : « At his first violent sin he had felt a wave of vitality pass out of him and had feared to find his body or his soul maimed by the excess. Instead the vital wave had carried him on its bosom out of himself and back again when it receded » (*P*, p. 87). L'onde de vie joue le rôle de remède que Mesmer lui a attribué, puisque son écoulement restaure, en Stephen, un sentiment d'harmonie et de

75 James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking Press, 1939), pp. 476-7, ligne 8.

paix intérieure : « and no part of body and soul had been maimed but a dark peace had been established between them » (*P*, p. 87).

En outre, le mesmérisme, est un principe unitaire qui affirme l'intrication de l'homme et de l'univers, les astres et la terre. Il est possible d'établir un lien, si tenu et hasardeux soit-il, avec la doctrine de l'impersonnalité de l'artiste à laquelle Stephen essaie tant bien que mal de se conformer. Le jeune homme voit son tempérament d'artiste devenir malléable, liquide (« fluid »), indifférencié (« So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him », *P*, p. 142) avant de circuler et de venir pénétrer sa création : « The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea […] The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life » (*P*, p. 180). On retrouve l'image marine, qui avait été repérée au chapitre III, toujours parsemée de références à une énergie vitale, mais dans un domaine d'application différent cette fois-ci : celui de l'écriture.

La peinture des états joyciens semble donc absorber des allusions plus ou moins directes à l'un des courants principaux du magnétisme, le mesmérisme. Il est, toutefois, difficile de bien en évaluer l'importance tant il est mêlé, dans le texte, aux balbutiements de l'électricité médicale et à un panachage hybride d'occultisme et de scientisme.

D. Excitation et création

Enfin, l'état nerveux est à envisager dans son rapport à la création. L'établissement soudain des connections neuronales semble avoir un pendant artistique.

Dès le début du XIXe siècle, dans sa *Biographia Literaria*, le poète romantique Samuel Taylor Coleridge adresse un véritable hymne aux nerfs qu'il considère comme la source de toute forme et expansion organiques : « They (the nerves) and they only can acquire the philosophic imagination, the sacred power of self-intuition, who within themselves can interpret and understand the symbol, that the wing of the air-sylph are forming within the skin of the caterpillar[76] ».

Dans la seconde partie du siècle, Hopkins reprend, d'une certaine manière, la conception de Coleridge, mais il y ajoute une dimension fondamentalement électrique.

Dans le poème intitulé « The Shepherd's Brow », l'exposition du berger aux orages le transforme en une sorte de poète visionnaire réceptif aux visitations électriques. L'éclair permet une expérience immédiate, à la fois effroyable et grandiose, entre le berger et une autre réalité : « THE SHEPHERD's brow, fronting forked lightning, owns / The horror and the havoc and the glory / Of it […] »[77]. Le degré de créativité dépend en quelque sorte de la puissance électrique reçue ; de ce point de vue, la violence de l'électrocution permet d'atteindre l'état d'inspiration absolu.

La vision qu'expérimente la « tall nun » de « The Wreck of the Deutschland » est exactement de même nature. Ce poème, qui met en parallèle la détresse de la nonne et celle du poète, débouche sur l'acceptation de la foudre (« electrical horror »[78]) comme condition pour accéder à Dieu. : « I did say yes / O at lightning and lashed

---

[76] Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria I*, edited by James Engell and W. Jackson Bate (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 241-42

[77] Gerard Manley Hopkins, *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*, introduction and notes by William Henry Gardner (London: Penguin Books, 1966), p. 68. Vers 1 à 3.

[78] *Ibid.*, p. 21. Paragraphe 27, vers 5.

rod »[79]. Walter Ong qualifie, d'ailleurs, « The Wreck of the Deutschland » de « telegraphically conditioned poem »[80]. Ce phénomène de recharge électrique est rendu possible par la réalisation d'un circuit fermé à ses deux extrémités : la religieuse (et le poète) s'élève vers le ciel de même que le Christ descend vers elle. Cet échange entre deux pôles signifie que le corps humain peut aussi être considéré comme une pile galvanique car, selon la médecine de l'époque, tous les organismes sont des réservoirs finis d'énergie, toujours susceptibles de s'épuiser et, par conséquent, constamment dans le besoin d'être rechargés[81]. Au XIXe siècle, les notions d'énergie, de vie, et d'électricité se confondaient comme l'affirme cet étudiant de la période : « For the century of Hermann von Helmholtz, electricity, energy, and life were synonymous »[82].

« The Windhover » reprend cette image du circuit. Dans ce poème, Hopkins imagine un oiseau de proie fondre sur lui après avoir attrapé les premiers rayons du soleil. Le petit faucon, irrésistiblement attiré par l'aube (« dapple-dawn-drawn Falcon »[83]), est chargé de réfléchir la lumière solaire pour en faire profiter le poète. Mais l'oiseau, qui transporte le feu solaire, devient incandescent et semblable à une météorite. Le poète risque alors d'être électrocuté car la rencontre du faucon et du corps humain formera un circuit. Le « windhover » est, en effet, conducteur. Il met en contact le ciel et le poète : « Brute beauty and valour and act, oh air, pride, plume, here / Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion / Times lovelier, more dangerous, O my chevalier! »[84]. Norman Mackenzie suggère que le mot « buckle », au

---

79 *Ibid.*, p. 13. Paragraphe 2, vers 1-2.

80 Walter J. Ong, *Hopkins, the Self, and God* (Toronto: University of Toronto Press, 1986), p. 50.

81 L'on pourra lire le chapitre « 'Nervous Disease' and Electric Medicine » (John L. Greenway) in *Pseudo-Science and Society in Nineteenth-Century America*, edited by Arthur Wrobel (Lexington: University Press of Kentucky, 1987), pp. 47-73. On pourra consulter aussi l'ouvrage de Janet Oppenheim, *Shattered Nerves: Doctors, Patients, and Depression in Victorian England* (New York: OUP, 1991).

82 Wolfgang Schivelbutsch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, translated by Angela Davies (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 71.

83 Hopkins, *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*, p. 30. Paragraphe 1, vers 2.

84 *Ibid.*, p. 30. Paragraphe 2, vers 9, 10 et 11.

vers 10, peut signifier « turn-buckle » : « a device for coupling electric wires into a circuit »[85].

Le cas de T. S. Eliot est, quant à lui, particulier, car l'écrivain reste sceptique devant l'importance accordée aux dispositifs neuro-électriques tout en intégrant ces derniers au contenu et à la structure de certains de ses poèmes.

Il revient apparemment à une conception sanguine de la composition organique et rejette toute théorie d'excitation électrique qui conférerait ainsi une place primordiale au cerveau : « In a deliberate reversal of a long-developing trend that had culminated at about the time he was born, Eliot sought to reestablish an avowedly archaic physiology deriving from William Harvey's account of the circulation of the blood around a monarchical heart »[86].

Dans ses écrits, la peinture des états nerveux, lorsqu'elle existe, est plutôt succincte et s'attache à souligner la faiblesse de la cérébration, les ratés des émissions énergétiques, de telle manière que neurones et synapses apparaissent tous deux frelatés. Dans *The Waste Land*, la femme du poème « A Game of Chess » souffre d'une tension nerveuse élevée (« 'My nerves are bad to-night […]' »[87]) de même qu'un autre personnage, dans la section « The Fire Sermon », rencontre de sévères problèmes de connexion neuronale : « 'I can connect / Nothing with nothing' »[88]. Si Eliot dédaigne l'hypertrophie du cerveau, c'est parce qu'il perçoit le corps électrifié et mécanisé comme dénaturé. Ces deux vers qui se situent dans la dernière section « What the Thunder Said », « *Datta*: What have we given ? / My friend, blood shaking my

---

[85] Gerard Manley Hopkins, ed. Norman Mackenzie, *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins* (New York: OUP, 1990), pp. 82-83.
[86] Gordon, *Physiology and the Literary Imagination*, p. 4.
[87] T. S. Eliot, *The Waste Land and other poems* (London: Faber and Faber, 1999 [1972]), p. 27, v. 111.
[88] *Ibid.*, p. 34, v. 301-302.

heart » [89], suggèrent que le sang, dont la circulation aurait peut-être rendu possible une régénération, vient à manquer. La conception de l'état d'Eliot vise à la réintégration du système circulatoire d'Harvey comme le traduisent ces quelques vers empruntés au début de *Four Quartets* :

> The trilling wire in the blood
> Sings below inveterate scars
> And reconciles forgotten wars.
> The dance along the artery
> The circulation of the lymph
> Are figured in the drift of stars […] [90]

Cependant, la restitution poétique de ces problèmes de connexion neuronale participe de la richesse et de l'originalité de *The Waste Land*. À la sécheresse de l'anatomie centrée sur le cerveau répond la structure du poème qui, labyrinthique et discontinue, pourrait constituer à elle seule une projection intéressante de phénomènes neuro-cérébraux. Le vers « 'I can connect / Nothing with nothing' », qui établit un lien très beckettien entre le rien et le néant, est, par exemple, une très belle réussite.

D'autres écrivains modernistes ou post-modernistes tels que Virginia Woolf ou Samuel Beckett ont d'ailleurs incorporé les nerfs dans la texture de leurs visions artistiques : Woolf, de par l'utilisation qu'elle fait de l'héritage du « novel of sensibility » notamment lorsqu'elle écrit au sujet des états cognitifs dans l'œuvre de Sterne[91] ; Beckett, de par la mention d'un rire nerveux dans *Fin de Partie*, comme le souligne Rousseau : « Beckett for the nervous laughter that captures the basic horror of his black humor »[92].

Le paradoxe est que, pour Stephen, à l'opposé d'Hopkins ou de certains écrivains romantiques ou modernistes, l'état de création doit être coupé de toute forme

---

[89] T. S. Eliot, *The Waste Land and other poems*, p. 38, v. 401-402.
[90] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* (New York: Harcourt Brace, 1958), p. 118
[91] Virginia Woolf, *The Common Reader, Second Series*, ed. Andrew McNeillie (London: Hogarth Press, 1986), pp. 78-80.
[92] Rousseau, *Nervous Acts*, p. 61.

d'excitation. Si le jeune homme admet être « excitable » lui-même (« ─ Do you know that you are an excitable man? ─ I daresay I am, said Stephen, laughing also », *P*, p. 201), il n'oublie pas, toutefois, que le point de départ de sa théorie esthétique consiste en l'anéantissement de toute stimulation extérieure car l'idéal visé est l'état de stase (« stasis »). Bien que le point de vue final de Stephen à ce sujet soit assez catégorique, il semble que l'état nerveux puisse être créatif dans *A Portrait* pourvu qu'il soit contrôlé.

Dans le chapitre II, lorsque Stephen s'apprête à monter sur scène à l'occasion de la soirée du spectacle de la Pentecôte, il parvient à convertir son excitation en une projection imaginaire et poétique :

> The light spread upwards from the glass roof making the theatre seem a festive ark, anchored among the hulks of houses, her frail cables of lanterns looping her to her moorings […] The sentiment of the opening bars, their languor and supple movement, evoked the incommunicable emotion which had been the cause of all his day's unrest and of his impatient movement of a moment before. His unrest issued from him like a wave of sound: and on the tide of flowing music the ark was journeying, trailing her cables of lanterns in her wake (*P*, pp. 62-63).

D'un certain point de vue, ce processus de mutation neuro-poétique peut rappeler les propos d'Henri Ellenberger, pour qui la tendance au début du XXe siècle, était de transformer l'obsession de la physique interne en ce qu'il appelle une « Energetics Mythology »[93].

A Portrait s'achemine peu à peu vers une adéquation entre l'état de Stephen et la disposition qu'il imagine nécessaire pour créer. La villanelle du jeune homme débute de manière significative par le vers « Are you not weary of ardent days » et elle est composée, comme le suggère Hugh Kenner, non plus dans les affres d'une passion nocturne mais dans la tiédeur de l'aube[94].

L'état joycien apparaît donc conducteur de charges électriques de même qu'il était perméable aux fluides humoraux et sanguins. La compréhension de l'état dans le

---

93 Henri Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry* (New York: Basic, 1970), p. 540.
94 L'on se réfère au chapitre 8 intitulé « The Portrait in Perspective » in Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, pp. 109-133, et, plus particulièrement, à la page 123.

texte joycien a ceci de commun avec le corpus eliotien qu'elle intègre à la fois l'organique et l'électrique. À la différence de T. S. Eliot, Joyce ne récuse pas l'importance du cerveau. Les deux théories, nerveuse et sanguine, ne s'excluent pas mais sont complémentaires. La circulation entre les veines et les nerfs ainsi que la conversion des fluides en énergie électrique s'opèrent sans heurts.

Cependant, il n'existe pas de gestion équilibrée du signal nerveux puisque, régulièrement amplifié, il fait encourir aux personnages un risque permanent de surcharge et de court-circuit. L'interruption du cheminement électrique qui, au lieu d'alimenter le cerveau, semble stagner dans les terminaisons nerveuses situées sur les mains ou le visage, donne ainsi l'impression que le corps et l'esprit fonctionnent de manière scindée.

Finalement, le fil conducteur le plus satisfaisant pour décrire l'état joycien serait peut-être le concept de dégénérescence. Ce dernier pourrait effectivement inclure, à la fois les diverses manifestations du suintement humoral, de la coagulation sanguine, de l'altération nerveuse (telles que la paralysie et l'hystérie), mais aussi le pourcentage de perte thermique et de gaspillage énergétique provenant des dérèglements du système de régulation calorifique, dans « Counterparts » et « Ivy Day » en particulier.

5. États de dégénérescence

Joyce était intrigué et fasciné par les pathologies relatives à la dégénérescence ainsi que par les thèses marquées par le racialisme et le transformisme. L'écrivain connaissait, par exemple, le travail de l'un des fondateurs de l'école italienne de criminologie, Cesare Lombroso, qu'il avait lu ou dont il avait entendu parler, comme le suggère l'une de ses lettres à Stanislaus, son frère, dans laquelle il mentionne un collègue qui « was ridiculing Lombrosianism »[95].

Le syndrome pathologique de la dégénérescence a souvent été associé à la disposition d'esprit « fin de siècle » comme le montre Max Nordau dans le chapitre « Diagnostic » de son fameux ouvrage intitulé *Dégénérescence*[96].

L'on ne peut donc parler d'états joyciens, et a fortiori lorsqu'ils sont gouvernés par un processus de dégradation, sans les mettre en parallèle avec cet état d'esprit, cette « […] disposition d'âme actuelle […] étrangement confuse, faite à la fois d'agitation fiévreuse et de morne découragement »[97]. La littérature fin de siècle renvoie ainsi davantage à une mentalité qu'à un mouvement, d'autant qu'elle n'est pas définie par un manifeste. L'expression « fin de siècle » signifie, par ailleurs, « le détachement pratique de la discipline transmise, qui théoriquement subsiste encore »[98].

L'on s'attachera à répertorier les signes anatomiques et les caractéristiques intellectuelles du dégénéré, avant de repérer les indices de leur possible réutilisation dans le texte joycien, ainsi que les formes de leur transcription linguistique.

---

[95] *Letters of James Joyce*, Vol. 2, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1966), p. 151.
[96] Max Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, *Fin de siècle – Le mysticisme* [réimpression de l'édition de Paris de 1896], trad. de l'allemand par Auguste Dietrich (Genève : Slatkine Reprints, 1998), pp. 30-61.
[97] *Ibid.*, p. 5.
[98] *Ibid.*, p. 16.

A. Signes anatomiques

Nordau énumère les stigmates de dégénérescence tels que l'asymétrie du visage ou du crâne, les imperfections de l'oreille, le strabisme, le bec-de-lièvre, « les irrégularités dans la forme et la position des dents », « les doigts soudés ou surabondants »[99].

Or, le lecteur joycien est familier de certaines de ces malformations qu'il a l'habitude de côtoyer dans *Dubliners*.

Ces aberrations peuvent porter sur le crâne comme l'illustre l'exemple de Mr. Alleyne, dans *Counterparts*, dont la tête est comparée à un gros œuf : « The head […] seemed like a large egg […] » (*D*, p. 82). À ce développement exagéré en hauteur du crâne fait écho la grandeur informe des oreilles de Freddy Malins dans « The Dead ». Son visage empâté et blême est encadré par des oreilles aux lobes épais et tombants : « […] thick hanging lobes of his ears […] » (*D*, p. 184). Le visage est lui aussi le lieu de toutes les déformations. On songe aux yeux globuleux de Farrington (« his eyes bulged forward slightly […] », *D*, p. 82), à son visage flasque (« He had a hanging face […] », *D*, p. 82) mais aussi à la protubérance du nez de Maria dans « Clay » : « […] she had a very long nose […] » (*D*, p. 95). Selon Jules-Désiré-Gabriel Cloitre, un médecin, la dentition peut également constituer un indice irréfutable de dégénérescence. Dans son ouvrage *Dégénérescence et mysticisme* publié au tout début du XXe siècle, il mentionne l'« implantation vicieuse des dents, micro et macrodontisme »[100]. À cette description correspond l'exemple des deux dents en saillie (« […] two projecting front teeth », *D*, p. 49) arborées par la jeune fille que Corley entreprend de séduire au cours de la nouvelle « Two Gallants ».

---

[99] *Ibid.*, p. 33.

[100] Jules-Désiré-Gabriel Cloitre, *Dégénérescence et mysticisme*, thèse pour le doctorat en médecine (Bordeaux : Imprimerie du Midi, 1902), p. 19.

Enfin, l'anomalie physique touche aussi les membres qui sont fréquemment atrophiés ou tordus et disgracieux. La claudication est monnaie courante dans toute l'œuvre joycienne à commencer par *Dubliners*. Dans « An Encounter », le pervers que le jeune narrateur rencontre, se déplace avec une canne (« […] in the other hand he held a stick with which he tapped the turf lightly », *D*, p. 16) de même que Mr. Holohan, dans « A Mother », est surnommé le Petit Sauteur par ses amis parce qu'il boite : « He had a game leg and for this his friends called him Hoppy Holohan » (*D*, p. 134). Dans l'épisode « Nausicaa » de *Ulysses*, Gerty MacDowell souffre de la même tare physique que Mr. Holohan, comme finit par le remarquer Bloom : « Mr. Bloom watched her as she limped away. Poor girl! » (*U*, p. 351).

Les personnages joyciens apparaissent ainsi comme des créatures difformes, proches du grotesque, parfois même de l'horreur car le processus de dégénérescence s'inscrit dans le relief de leurs corps qui, principalement constitués de saillies et d'excroissances, semblent toujours sur le point de déborder spatialement.

La dégénérescence se traduit également par une régression sur l'échelle de l'évolution. Dans le chapitre V de *A Portrait*, Stephen compare le crâne, long, grêle et aplati de son compagnon, Lynch, à celui d'un reptile : « The long slender flattened skull beneath the long pointed cap brought before Stephen's mind the image of a hooded reptile » (*P*, p. 173). L'adjectif « reptilelike », employé au cours de la phrase qui suit, semble achever de transformer Lynch en un être hybride et monstrueux : « The eyes, too, were reptilelike in glint and gaze » (*P*, p. 173).

Dans « A Painful Case », Mr. Duffy déplore l'avilissement de Mrs. Sinico qui, incapable de résister à son effondrement intérieur, s'est infligé, plus ou moins volontairement, une fin qu'il juge « commune » (« commonplace », *D*, p. 111) et « vulgaire » (« vulgar », *D*, p. 111) : « But that she could have sunk so low! » (*D*,

p. 112). Mr. Duffy abhorre, en effet, toute forme de faiblesse et prône, pour y remédier, un tri des individus les plus aptes à survivre qui rappelle le mécanisme de « sélection naturelle » proposé par Darwin : « Evidently she had been unfit to live, without any strength of purpose, an easy prey to habits, one of the wrecks on which civilisation has been reared » (*D*, pp.111-112). Selon Mr. Duffy, Mrs. Sinico a en quelque sorte régressé sur l'échelle de l'évolution. Le terme « habits » (« an easy prey to habits ») apparaît une première fois dans l'entrefilet : « […] intemperate in her habits » (*D*, p. 111). Il renvoie à une consommation régulière d'alcool qui a, de toute évidence, accéléré le processus de déchéance physique et psychique.

B. Les comportements déviants

Les dérèglements dans la consommation d'alcool, considérés jusqu'alors exclusivement comme un vice moral, gagnent le statut de pathologie à la fin du XIXe siècle, grâce au médecin suédois, Magnus Huss, qui, en 1849, associe les effets psychologiques et physiologiques de l'alcool à une forme d'empoisonnement dans son étude *Alcoholismus Chronicus*[101]. Il forge également le terme général d'« alcoolisme » pour désigner les différentes manifestations de cette ivresse chronique.

Le personnage de Farrington apparaît en ce sens comme l'un des exemples les plus frappants, dans *Dubliners*, de cette nouvelle approche scientifique de la condition de l'alcoolique[102].

Il semble faire l'objet d'un véritable examen clinique dès le début de « Counterparts » où il est présenté comme « the man » (*D*, p. 82). Si son nom est toutefois mentionné au cours de la nouvelle, à plusieurs reprises, de manière à permettre

---

[101] Jean-Charles Sournia, *A History of Alcoholism* (Oxford: Blackwell, 1990), p. 46.

[102] On pourra consulter également l'article de Jean Kane qui s'intéresse à la représentation médicale de la condition de l'alcoolique dans « Grace », ainsi qu'à sa portée historique et sociologique. Jean Kane, « Imperial Pathologies: Medical Discourse and Drink in *Dubliners* 'Grace' », *Literature and Medicine* 14.2 (1995): 191-209.

une plus grande proximité avec le sort du personnage, la dernière section du récit reprend l'appellation neutre de « the man » (*D*, p. 94)[103], comme si le narrateur tenait à prendre d'emblée de la distance par rapport au comportement final de Farrington. Il rappelle avec détachement au lecteur que l'empathie doit laisser place au jugement objectif, qu'il s'agit là d'une étude de cas médical : l'alcoolisme pathologique[104].

On notera à ce sujet que Joyce, dans ses écrits critiques, et en particulier dans l'essai consacré à *Clytaemnestra*, la tragédie d'Arnold Grave, soutient qu'un auteur ne doit pas s'aligner sur des exigences morales mais doit éprouver une compassion détachée en face de certains états pathologiques. Aussi Joyce peut-il déplorer que la nouvelle pièce de Grave « is solved according to an ethical idea, and not according to that indifferent sympathy with certain pathological states which are often anathematised by theologians of the street »[105]. Cette double valeur presque oxymorique du regard narratologique à la fois empathique et distancié, transparaît clairement dans l'alternance évoquée entre les désignations de Farrington. Le narrateur n'occupe pas une position de juge mais plutôt celle d'observateur d'une condition pathologique particulière : l'alcoolisme.

---

[103] Toutefois, la dernière section commence par l'appellation indéfinie « a man » : « A very sullen-faced man stood at the corner of O'Connell Bridge [...] » (*D*, pp. 92-93). On passe ainsi de l'homme (« […] Farrington's face », *D*, p. 92) à l'individu (« A very sullen-faced man [...] », *D*, pp. 92-93), avant d'aboutir au cas : « The man […] » (*D*, p. 94).

[104] La nouvelle « Grace » est tout aussi intéressante dans le traitement narratif qu'elle réserve au patient alcoolique. Mr. Kernan, présenté tout d'abord comme un monsieur (« the gentleman », *D*, p. 149), perd rapidement ce statut honorifique (« the man's face », *D*, p. 149) dès lors qu'il est associé à la description sordide qui est faite de son corps inerte, maculé par la saleté, la boue et le sang : « The ring of onlookers distended and closed again elastically. A dark medal of blood had formed itself near the man's head on the tessellated floor. The manager, alarmed by the grey pallor of the man's face, sent for a policeman » (*D*, p. 149). Cette modification dans l'appellation du personnage montre ainsi que la chute de Mr. Kernan n'est pas seulement physique ou morale, comme le suggère l'intertexte dantesque, mais qu'elle s'accompagne d'une véritable déchéance sociale.

[105] James Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing* (Oxford: OUP, 2000), p. 88. On ajoutera, dans cette même perspective, que Joyce interprète la vision d'Oreste à Delphes comme une transe sous hypnose : « Orestes'hypnotic trance », p. 88. En outre, dans ce même ouvrage, dans son essai intitulé « Oscar Wilde: The Poet of 'Salomé' », Joyce mentionne la possibilité d'un lien entre l'homosexualité de Wilde et la forme épileptoïde de sa névrose : « the epileptic cast of his nervous system », p. 150.

La capacité de concentration de Farrington semble être effectivement très largement détériorée par la consommation abusive d'alcool. Ce dernier n'est même plus capable de réaliser son travail correctement car ses pensées s'en vont errer vers le pub et ses lumières aveuglantes : « […] his mind wandered away to the glare and rattle of the public-house » (*D*, p. 86). En outre, l'altération du personnage par l'alcool entraîne un recul vers un stade d'évolution primaire comme le connote l'adjectif « savage » (*D*, p. 88).

Dans cette même perspective, Lombroso observe que les consommateurs réguliers d'alcool sont sujets aux sautes d'humeur. Ils passent souvent sans transition d'états de mélancolie profonde à des crises de folie meurtrière : « fit(s) of mad energy, often of a homicidal or suicidal nature »[106]. Cette description clinique de l'alcoolique brusquement sujet à un comportement criminel, tout involontaire soit-il, n'est pas sans rappeler les fluctuations du baromètre émotionnel de Farrington. Si la description initiale des conditions météorologiques au début de la nouvelle traduit l'humeur morose du personnage (« Darkness, accompanied by a thick fog, was gaining upon the dusk of February and the lamps in Eustace Street had been lit », *D*, p. 84), elle est rapidement remplacée par la peinture d'états d'irritation (« a spasm of rage gripped his throat […] », *D*, p. 83) dont l'intensité augmente au fil des pages et des contrariétés rencontrées par Farrington, comme le suggèrent les expressions « so enraged » (*D*, p. 86), « savage and thirsty and revengeful » (*D*, p. 88), « so angry » (*D*, p. 91), « full of smouldering anger and revengefulness » (*D*, p. 93) et « swelled with fury […] »[107] (*D*, p. 93). La scène finale lors de laquelle Farrington bat son fils, en plus d'être le point

---

[106] Gina Lombroso-Ferrero, *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso* (New York: Knickerbocker, 1911), p. 83.

[107] On notera à ce propos le lien qu'établit Vike Martina Plock entre le Mr. Hyde de Stevenson et Farrington : « To be sure, certain similarities between the two characters can be observed. Stevenson's 1886 murder scene is set in a foggy night, with Hyde breaking out 'in a great flame of anger' […] before murdering his helpless and innocent victim with violent cane blows ». La citation se trouve dans l'ouvrage *Joyce, Medicine and Modernity* (Gainesville: University Press of Florida, 2010), p. 31.

culminant de son échauffement, peut rappeler l'aboutissement du déchaînement violent de l'alcoolique selon Lombroso vers des pulsions meurtrières : « often of a homicidal or suicidal nature ».

L'intérêt pour les états pathologiques ne se limite pas à *Dubliners* mais est également repérable dans *A Portrait*, où la faiblesse physique et psychique nourrit la créativité artistique. Susan Sontag montre, de manière convaincante, dans *Illness as Metaphor*, qu'au XIXe siècle, pour certains romantiques, la tuberculose soutenait le tempérament artistique[108]. De même Kirstie Blair a récemment établi, dans *Victorian Poetry and the Culture of the Heart*, que les poètes victoriens attribuaient l'exacerbation de la sensibilité aux problèmes cardiaques[109].

Dans *A Portrait*, l'état esthétique qui correspond à l'étape thomiste de la « claritas », à un moment de stase lumineuse et spirituelle, est rapproché par Stephen de la condition cardiaque : « The instant wherein […] the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind […] is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart » (*P*, p. 179).

La pratique masturbatoire semble également soutenir les élans créatifs de Stephen[110]. Or, à la fin du XIXe siècle, la masturbation était considérée comme une véritable maladie sexuelle qui devait être étudiée et surveillée de près, de même que la figure du jeune artiste était étroitement liée à celle de l'adolescent qui se masturbait: les débats à la fois médicaux et moraux insinuaient que la pathologie propre au jeune

---

108 Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New-York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978), p. 32.
109 Kirstie Blair, *Victorian Poetry and the Culture of the Heart* (Oxford: Clarendon, 2006), p. 11.
110 On consultera, à ce sujet, le chapitre très riche, intitulé « 'The Heinous Sin of Self-Pollution', Medicine and Morals in *A Portrait of the Artist as a Young Man* », in Plock, *Joyce, Medicine and Modernity*, pp. 44-67.

homme qui s'adonnait au « solitary vice » portait les mêmes traits physiologiques et psychologiques que ceux attribués à l'artiste novice.

Avant le XVIIIe siècle et la publication du pamphlet anonyme intitulé *Onamia, or the Heinous Sin of Self-Pollution*[111], la masturbation n'était ni perçue ni répertoriée comme une maladie mais uniquement comme un problème moral voire théologique. *Onamia, or the Heinous Sin of Self-Pollution*, qui avait la forme d'un traité médical, constitue donc un tournant dans la perception collective de la masturbation étant donné qu'il attribue nombre d'affections organiques aux pratiques sexuelles excessives. Ces troubles incluent par exemple : « thin and waterish seed, fainting fits and epilepsies, consumption, loss of erection and premature ejaculation, and infertility »[112]. Néanmoins, si le XIXe siècle continue d'insister sur la portée médicale du problème masturbatoire, il ne se concentre plus uniquement sur les maladies strictement corporelles qu'il génère mais également sur les désordres nerveux et mentaux qu'il occasionne.

Dans *A Portrait*, la masturbation est décrite dans sa dimension pathologique. En témoigne l'épisode de la villanelle, à l'issue duquel Joyce prend de la distance avec la figure de l'artiste malade, en remettant en cause le lien entre l'accroissement de la productivité artistique et la faiblesse physique et mentale.

En effet, le poème composé lors de ce passage est loin d'être à la hauteur des aspirations artistiques de Stephen comme le souligne Sean Latham dans *Am I a Snob? Modernism and the Novel* : « [the] composition of his villanelle seems ridiculously out of place, a throwback to an earlier period of his life ». Puis il ajoute : « this short poem suggests a primitive talent still mired in the impressionistic language and Symbolist

---

[111] Robert H. MacDonald, « The Frightful Consequences of Onamism: Notes on the History of a Delusion », *Journal of the History of Ideas* 28.3 (1967): 423-31.
[112] MacDonald, *Journal of the History of Ideas*, 425.

imagery that seemed to collapse in the wake of Stephen's encounter with the girl on the beach »[113]. La villanelle traduit même une certaine régression esthétique par rapport aux exigences théoriques que le jeune homme veut s'imposer, telles que l'impersonnalité de l'écrivain, car elle est centrée sur la personne de l'artiste. Or, la production de la villanelle, loin d'être uniquement mentale, est assujettie aux fluctuations physiologiques et thermiques (« A gradual warmth […] », *P*, p. 186) de Stephen qui se masturbe en même temps qu'il songe à la figure tentatrice d'Emma et à une union sexuelle fantasmée avec cette dernière : « A glow of desire kindled again his soul and fired and fulfilled all his body » (*P*, p. 187). Le passage de la langueur à l'extase débouche sur la sécrétion de fluides non seulement corporels mais également verbaux puisque les lettres de la parole qui constituent la villanelle, deviennent dans l'esprit de Stephen, elles-mêmes liquides : « and like a cloud of vapour or like waters circumfluent in space the liquid letters of speech, symbols of the elements of mystery, flowed forth over his brain » (*P*, p. 188).

La masturbation apparaît donc dans le chapitre V de *A Portrait* plutôt comme une pathologie en ce qu'elle est génératrice d'anomalies esthétiques, telles que la villanelle, dont la dimension personnelle fait écho à la peinture clinique que dresse Henry Maudsley du jeune adolescent masturbateur : « The most striking features in this variety of mental derangement are the intense selfishness and self-conceit that are shown »[114].

Maudsley associe la pratique de la masturbation à un acte de narcissisme morbide. L'éventail des traits qu'il attribue à ce désordre mental ne peut manquer de rappeler d'emblée au lecteur joycien le Stephen de *A Portrait* : « The patient is

---

[113] Sean Latham, *Am I a Snob? Modernism and the Novel* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003), p. 146.
[114] Henry Maudsley, *The Pathology of Mind* (New York: D. Appleton and Company, 1886), p. 452.

completely wrapped up in self, egotistically insensible to the claims of others upon him and of his duties to them, hypochondriacally occupied with his sensations and his bodily functions, abandoned to indolent and solitary self-brooding »[115]. Non seulement Stephen s'ausculte de plus en plus régulièrement au fil de *A Portrait* et scrute les moindres variations physiologiques de son corps, comme le prouvent les constantes références à son cœur, son sang, ses membres, ses intestins voire à ses ventricules (« […] listening to the flutter of its ventricles », *P*, p. 106), mais il est également progressivement gagné par une certaine indolence, en particulier lors de l'épisode de la villanelle : « […] a languorous weariness passed over him […] » (*P*, p. 186). En conséquence, Stephen est, dans *A Portrait*, la victime involontaire du diagnostic clinique d'onanisme auquel il ne peut échapper malgré ses prétentions littéraires.

Après avoir étudié les stigmates physiques et certains comportements addictifs évoquant et accentuant des états de dégénérescence, l'on se penchera maintenant sur les symptômes mentaux de ces derniers, et ceci, en guise de préambule à nos second et troisième chapitres de thèse consacrés, respectivement, aux états mystiques et cognitifs.

C. Physionomie intellectuelle du dégénéré

Dans le Tome 1 de *Dégénérescence*, Nordau détaille la physionomie intellectuelle du dégénéré qui se caractérise, tout d'abord, par une aversion pour toute action et l'impuissance du vouloir, soit l'aboulie[116]. Or, cette complaisance pour l'inactivité se retrouve fréquemment dans les premières œuvres de Joyce. Ce manque de détermination peut prendre plusieurs autres formes telles que l'imitation[117], l'impossibilité de se plier à une vie réglée ou l'humeur vagabonde.

---

[115] Maudsley, *The Pathology of Mind*, p. 452.
[116] Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 38.
[117] Il est difficile de ne pas songer, par exemple, à l'importance de la duplication dans « Counterparts ».

Nordau insiste, en particulier, sur l'amour de la rêverie qui accompagne naturellement l'incapacité d'agir[118]. Les dégénérés ne sont pas capables de diriger longuement leur attention sur un point ni d'ordonner leurs impressions du monde extérieur. Le cas de Stephen est, dans cette perspective, significatif, dans la mesure où la débilité organique de sa volonté l'empêche, à certains moments, d'inhiber ses associations d'idées et les successions d'images fuyantes que son esprit génère : « Il lui [au dégénéré] est facile et plus commode de laisser produire à ses centres cérébraux des images demi-claires, nébuleusement fluides, des embryons de pensées à peine formés, de se plonger dans la perpétuelle ébriété de phantasmes à perte de vue, sans but ni rive »[119]. La peinture que dresse Nordau du rapport à l'art qu'entretient le dégénéré en proie à cet égarement illimité de l'imagination, à cette absence de contrôle dans la production d'images, confirme la ressemblance avec le personnage principal du *Portrait* : « Il [le dégénéré] nomme cela 'une disposition à l'idéal', s'attribue des penchants esthétiques irrésistibles, et se qualifie fièrement d'artiste »[120].

Toutefois, le signe le plus caractéristique de la dégénérescence reste, selon Nordau, le mysticisme. Il cite l'ouvrage *Essai sur l'état mental des hystériques* d'Henri Colin : « 'De toutes les manifestations délirantes propres aux héréditaires', dit M.Henri Colin, 'il n'en est pas, croyons-nous, de plus pathognomoniques que le délire mystique, ou sans aller jusqu'au délire, que les préoccupations religieuses mystiques, la dévotion exagérée, etc.' »[121]. Ceci rejoint les propos de Cloitre qui mentionne l'attachement persistant des dégénérés pour les objets de piété : « scapulaires, chapelets, vierges en

---

[118] Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 39.
[119] *Ibid.*, p. 39.
[120] *Ibid.*, p. 40.
[121] *Ibid.*, pp. 41-42. L'on pourra consulter aussi l'ouvrage d'Henri Colin, *Essai sur l'état mental des hystériques,* (Paris : J. Rueff, 1890) p. 154.

métal, etc. »[122].

Cette religiosité vire à l'obsession pour le jeune Stephen, que nous avions comparé un peu auparavant à un hystérique, à cause de l'impressionnabilité exagérée de ses centres psychiques et nerveux. Il semble, toutefois, que l'influence du mysticisme, dans *Stephen Hero* et *A Portrait*, soit plus déterminante que ne l'est celle de l'hystérie, et que cette dernière ne soit, en somme, qu'une manifestation de la première.

La description que fait Nordau du mystique-dégénéré pourrait tenir lieu de commentaire à plusieurs passages de *A Portrait* et *Stephen Hero* : « Il [le dégénéré] se construit une philosophie de renonciation, d'éloignement du monde et de mépris des hommes, prétend qu'il s'est convaincu de l'excellence du quiétisme, se qualifie avec orgueil de bouddhiste et célèbre, en tournures poétiquement éloquentes, le *nirvana* comme le plus haut et le plus digne idéal de l'esprit humain »[123]. Or, Stanislaus Joyce se souvient que son frère lut attentivement un poème intitulé *Nirvana* qui décrivait un état non d'allégresse ou de béatitude, mais de ce que les écrivains mystiques nomment *vacuité spirituelle* : « I have a faint collection of a poem called 'Nirvana', which described a state not of bliss but rather of what mystical writers call vastation of spirit »[124].

Cette fascination pour le quiétisme est avérée, dans *Stephen Hero*, et plus précisément, dans le monologue suivant de Stephen, qui témoigne de connaissances certaines de la philosophie bouddhiste à laquelle Joyce s'est certainement initié par l'intermédiaire de l'ouvrage du colonel H. S. Olcott intitulé *le Catéchisme bouddhique* :

> The woman in the black straw hat has never heard of the name of Buddha but Buddha's character seems to have been superior to that of Jesus with respect to unaffected sanctity. I wonder how she would like that story of Yasodhara's kissing Buddha after his illumination and penance. Renan's Jesus is a trifle Buddhistic but the fierce eaters and drinkers of the western

---

[122] Cloitre, *Dégénérescence et mysticisme*, p. 23.
[123] Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 39.
[124] Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, ed. Richard Ellmann (New York: The Viking Press, 1958), p. 131.

world would never worship such a figure (*SH*, p. 190).

L'empreinte du mysticisme se retrouve notamment dans la formation de certaines visions joyciennes. Nordau observe que « [L]e mystique dissout le dessin arrêté des phénomènes, il étend sur eux des voiles et les enveloppe d'une vapeur bleue »[125].

Or, la vapeur est omniprésente dans *A Portrait*, autant dans sa dimension onirique, repérable, par exemple, à la toute fin du chapitre V, quand Stephen écrit avoir rêvé une longue galerie tournante du sol de laquelle montaient des vapeurs sombres (« A long curving gallery. From the floor ascend pillars of dark vapours », *P*, p. 210), que lorsqu'elle vient déformer la réalité. Elle s'accompagne alors, pour Stephen, d'un affaiblissement de son acuité visuelle, dont l'une des manifestations les plus frappantes se situe à la fin du chapitre II : « The yellow gasflames arose before his troubled vision against the vapoury sky, burning as if before an altar » (*P*, p. 84)[126]. L'on reconnaît cette même perception esthétisée de la réalité à la fin du chapitre III où l'atmosphère vaporeuse estompe les contours de Dublin en les dissimulant derrière un cocon de brume. La capitale, auréolée d'un halo lumineux, apparaît mouvante et indistincte aux yeux de Stephen : « The rain had drawn off; and amid the moving vapours from point to point of light the city was spinning about herself a soft cocoon of yellowish haze » (*P*, p. 116). Les phénomènes apparaissent ainsi d'autant plus profonds que leurs limites ne sont pas perceptibles.

Selon Nordau, les mystiques ont l'habitude de plonger leur regard « dans une masse noire ondoyante où ils peuvent trouver ce qu'ils veulent »[127], de la même manière que l'imagination de Stephen dérive sur une mer de vagues sombres : « He [Stephen] saw the sea of waves, long dark waves rising and falling, dark under the

[125] Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 108.
[126] On pourrait également lire ce passage comme une parodie de *The Secret Rose* de Yeats.
[127] Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 108.

moonless night » (*P*, p. 22). Nordau remarque, à ce sujet, que l'hyperexcitabilité du mystique le conduit à tirer des phénomènes les plus banals les impressions les plus étonnantes : « [Les mystiques] distinguent dans le murmure de la brise d'effrayantes prophéties et de terribles menaces »[128]. Cette observation rappelle le passage au cours duquel Stephen, endosse le rôle d'augure et scrute le vol des oiseaux :

> He watched their flight; bird after bird: a dark flash, a swerve, a flash again, a dart aside, a curve, a flutter of wings […] He listened to the cries: like the squeak of mice behind the wainscot: a shrill twofold note […] And for ages men had gazed upward as he was gazing at birds in flight. The colonnade above him made him think vaguely of an ancient temple and the ashplant on which he leaned wearily of the curved stick of an augur. A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents (…) (*P*, pp.188-189).

L'hyperexcitabilité est mise en relief par l'emploi de verbes supposant une attention visuelle (« watched ») et auditive (« listened ») soutenue tandis que l'anxiété générée par cette recherche de funestes présages est soulignée par l'expression « A sense of fear ».

En outre, la pensée nébuleuse, confuse du mystique qui, comme on l'a vu, se traduit notamment par des représentations spectrales sans contours, a pour corollaire l'indécision de la langue. Les mots prennent des sens différents que celui qui est familier à tous et les juxtapositions stupéfiantes font partie du vocabulaire du mystique[129]. Pour illustrer cet argument, Nordau établit un parallèle avec les mystiques allemands des XVIIe et XVIIIe siècle qui parlent du « feu froid » de l'enfer et de la « lumière obscure » de Satan[130].

Sans aller jusqu'à l'oxymore, il n'est pas rare de rencontrer des rapprochements assez inattendus au fil du texte joycien. Aussi, à la fin du chapitre III de *A Portrait*, la vapeur que Stephen imagine s'exhaler du confessionnal, peut-elle être qualifiée de « douce » et de « chuchotante » : « […] soft whispering vapour […] » (*P*, p. 120).

---

128 *Ibid.* , p. 112.

129 On se reportera au chapitre intitulé « Psychologie de mysticisme » in Nordau, *Dégénérescence*, pp. 83-120.

130 Nordau, *Dégénérescence, Tome 1*, p. 105.

Nordau voit, cependant, dans cette réunion de substantifs et d'adjectifs incohérents qui s'attirent réciproquement par une association d'idées, « l'autre symptôme de la débilité intellectuelle »[131] alors que les symbolistes admiraient cette recherche de l'épithète rare.

Finalement, les images produites par Stephen se situent au croisement de la manière de penser du mystique, qui réfléchit le monde d'après les lois mécaniques de l'association d'idées, et de celle du symboliste, qui transmet davantage des dispositions d'esprit que des processus intellectuels, par l'intermédiaire du symbole, « une aperception crépusculaire à interprétations diverses qui ne contraint pas le lecteur à penser, mais lui permet de rêver »[132].

La présence de certaines formulations linguistiques rappelle par ailleurs l'influence de Walter Pater et de l'esthétisme fin de siècle sur Joyce.

Ce dernier se délecte des assemblages de participes présents et d'adverbes, à tel point que la cellule obtenue, quasiment indivisible, devient une figure de style à part entière. Si cette cellule était repérable dans l'œuvre de Pater (« and he felt a quiet hope, a quiet joy <u>dawning faintly</u>, in the dawning of this doctrine […]) »[133], c'est nous qui soulignons), elle parcourt et inonde les pages de *Dubliners* (« His soul swooned slowly as he heard the snow <u>falling faintly</u> through the universe and <u>faintly falling</u> […] upon all the living and the dead », *D*, p. 224, c'est nous qui soulignons) et *A Portrait* : « It was his own soul going forth to experience, unfolding itself sin by sin, spreading abroad the bale-fire of its burning stars and folding back upon itself, <u>fading slowly</u>, quenching its own lights and fires » (*P*, p. 87) [c'est nous qui soulignons]. Les nombreuses répétitions de « falling » et de « faintly » à la fin de « The Dead » permettent de mesurer l'impact de la langue allitérative et itérative de Pater (« and he **f**elt a **q**uiet hope, a **q**uiet joy

---

131 Nordau, *Dégénérescence*, *Tome* 1, p. 224.
132 *Ibid.*, p. 213.
133 Walter Pater, *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas* (1885) (New York: Cosimo Inc., 2005), p. 256.

dawning **f**aintly, in the **d**awning of this **d**octrine […] »[134], c'est nous qui soulignons) sur le texte joycien.

Enfin, la combinaison de l'adverbe d'intensité « faintly » et d'un adjectif connotant une impression lumineuse (qu'elle soit métaphorique ou non), que l'on a rencontrée dans notre exemple extrait de *Marius the Epicurean* (« dawning faintly »), est assez répandue dans le texte joycien, comme l'illustre ce passage de *A Portrait* : « Her eyes seemed to regard him with mild pity; her holiness, a strange light glowing faintly upon her frail flesh, did not humiliate the sinner who approached her » (*P*, p. 88) [c'est nous qui soulignons].

Cependant, il convient de nuancer notre propos : bien que Joyce se soit initié, alors qu'il était encore étudiant, au rythme et au style de l'écriture paterienne, comme en témoigne la rédaction de son essai sur James Clarence Mangan, fortement influencée par *Renaissance*, il prend soin de maintenir une distance ironique avec les textes de Pater. Il détourne l'esthétisme flamboyant de ce dernier et le fait dériver vers une crudité assumée, comme dans cet extrait de la fin du chapitre II du *Portrait*, où la frêle forme évanescente convoquée dans l'esprit de Stephen dégénère en souvenir de la paroi suintante d'un urinoir, et ceci, en l'espace de quelques lignes :

> He stretched out his arms in the street to hold fast the frail swooning form that eluded him and incited him: and the cry that he had strangled for so long in his throat issued from his lips. It broke from him like a wail of despair from a hell of sufferers and died in a wail of furious entreaty, a cry for an iniquitous abandonment, a cry which was but the echo of an obscene scrawl which he had read on the oozing wall of a urinal (*P*, p. 84).

L'état joycien peut donc recevoir, en premier lieu, une interprétation clinique, ainsi que nous avons tenté de le démontrer dans ce premier chapitre. Toutefois, son analyse ne permet pas de souscrire à une seule théorie médicale, qui serait valable dans

[134] Pater, *Marius the Epicurean* , p. 256.

l'ensemble des premières œuvres, mais son auscultation nécessite des allers et retours constants à travers l'histoire de la médecine.

Le caractère composite des sources utilisées pour décrire l'état permet ainsi la confrontation improbable du système des humeurs avec les dernières avancées dans le domaine de la neurologie. Le foisonnement des références peut entraîner, dans un premier temps, un sentiment de perplexité chez le lecteur, qui a l'impression que leur diversité et leur incompatibilité annulent, d'emblée, toute capacité à distinguer une quelconque cohérence dans le discours sur l'état.

En conséquence, la possibilité d'établir un diagnostic concernant l'état joycien doit être repensée. Non seulement, elle se heurte à la prolifération de théories médicales, mais elle est également gênée par les incessants changements de ton et de discours dans *Dubliners* et *A Portrait*. En effet, si, dans « A Painful Case », l'état de Mr. Duffy résiste aux différentes analyses et hypothèses médicales et demeure opaque, comme en témoigne la pluralité des interprétations des critiques joyciens qui le qualifient de « compulsion neurotic »[135] ou de « closet homosexual »[136], c'est également parce que son analyse est parasitée par de nombreuses variations stylistiques à l'intérieur de la nouvelle. Les passages sentimentaux, qui relèvent plus de la romance que de tout discours scientifique, sont récurrents : « The dark discreet room, their isolation, the music that still vibrated in their ears united them. This union exalted him, wore away the rough edges of his character, emotionalised his mental state » (*D*, p. 107). Aussi l'émotion succède-t-elle à la raison. Suzanne Katz Hyman remarque très justement une

---

[135] Mr. Duffy est considéré comme un « compulsion neurotic » par James D. Le Blanc dans le chapitre « Duffy's Adventure: 'A Painful Case' as Existential Text » qui se trouve dans l'ouvrage de Morris Beja et David Norris (eds.), *Joyce in the Hibernian Metropolis* (Columbus: Ohio University Press, 1996), p. 146.

[136] Mr. Duffy apparaît comme un « closet homosexual » in Roberta Jackson, « The Open Closet in *Dubliners*: James Duffy's Painful Case », *JJQ* 37.1-2 (1999): 83-97.

autre bifurcation stylistique qui se produit après la mort de Mrs. Sinico[137]. Il s'agit d'une conversion mélodramatique de la prose : « But that she should have sunk so low! Was it possible he had deceived himself so utterly about her? » (*D*, p. 112). La pluralité des voix désamorce donc toute possible cohérence discursive et rend impossible toute analyse objective et rationnelle de l'état des personnages.

Si la multiplication des voix et des points de vue s'inscrit dans une perspective moderniste, l'irrésolvabilité du cas de Mr. Duffy montre, comme le souligne Vike Martina Plock, les failles de l'examen pseudo-clinique à l'époque : « 'A Painful Case' thus hints at analytical flaws in medicine's objectivist philosophy. Whereas modern analytical medicine based its sway on modern culture by stressing its rational and logical perspective, Joyce highlights medicine's clandestine connections to the aesthetics of reading, to creativity and to the imagination »[138].

Malgré cette interpénétration de voix, l'on peut repérer certaines constantes de l'état joycien, car les postulats médicaux ne fonctionnent pas en opposition mais se recoupent. Finalement, les diverses hypothèses apparaissent relativement interchangeables (l'épilepsie, par exemple, qui est censée pourtant être une affection nerveuse, est présentée comme un désordre davantage sanguin, dans « The Sisters ») et semblent se compléter voire se faire écho l'une l'autre malgré leur dissemblance initiale.

Quelle que soit la perspective adoptée, l'état joycien oscille entre le surplus et le manque, il est incomplet ou « trop » complet mais ne parvient pas à atteindre un stade d'équilibre. Le corps se débarrasse de ce surplus par le suintement et tous ses dérivés, lorsque l'excès est humoral, ou bien, il tente de l'évacuer en se mouvant par saccades,

---

[137] Suzanne Katz Hyman, « 'A Painful Case': The Movement of a Story through a Shift in Voice », *JJQ* 19.2 (1982): 111-18.
[138] Plock, *Joyce, Medicine and Modernity*, p. 260.

au risque de rester bloqué, quand il est de nature électrique. En outre, l'état joycien est toujours susceptible de subir de nouvelles modifications physiologiques, si infimes soient-elles, de par son haut de degré de porosité, de conduction et de réceptivité. Il correspond donc à des situations fondamentalement transitoires.

Enfin, l'on a vu que l'état joycien subissait, de manière assez systématique, un processus de dégradation que l'on a rapproché de la théorie de la dégénérescence, qui, née au XIXe siècle, imprégnera durablement, non seulement les conceptions scientifiques, mais aussi la vie intellectuelle. Elle n'est pas étrangère, selon Nordau, au tempérament fin de siècle qui marque le comportement des hommes qui écrivent des œuvres symboliques, mystiques, et décadentes.

De même que vivisection et naturalisme cohabitent avec le symbolisme, le texte concilie l'attitude scientifique et l'inspiration mystique. L'état joycien est, en effet, doté d'une épaisseur qui requiert la prise en compte d'un autre niveau d'analyse, le mysticisme, que nous étudierons dans notre second chapitre.

Si l'état de lassitude, dans lequel semblent plongés Stephen et ses proches (« All seemed weary of life even before entering upon it », *P*, p. 138), est indiscutablement relié à cette atmosphère de fin de siècle, il ne peut être, néanmoins, véritablement compris sans tenir compte de ses implications religieuses.

Deuxième partie :

ÉTATS MYSTIQUES ET SPIRITUELS

Selon Caroline F. E. Spurgeon, dans son ouvrage *Mysticism in English Literature*, le mystique croit en l'appréhension spirituelle des choses au-delà de toute compréhension. Aussi devrait-on davantage envisager le mysticisme comme un tempérament ou comme une atmosphère particulière plutôt que comme un système philosophique rigide : « Mysticism is, in truth, a temper rather than a doctrine, an atmosphere rather than a system of philosophy »[1].

Cette proximité entre le tempérament et le mysticisme nous invite à porter une attention particulière aux états mystiques, ou plus généralement spirituels, qui constellent le texte joycien. Cette approche expérimentale du divin, toutefois, ne va pas sans risque, notamment dans *A Portrait* : le mystique chrétien, représenté, entre autres, par saint Jean de la Croix, qui privilégie le ressenti plutôt que la réflexion, côtoie la pensée de Plotin, soit une forme très intellectualisée de la contemplation, mais aussi la mystique du bouddhisme qui développe l'idée de la vacuité au sein de la méditation. Mais dans quelle mesure l'état joycien peut-il allier dans sa composition à la fois la sphère intuitive et celle de la pure spéculation intellectuelle ?

Avant de se pencher sur les états mystiques proprement dits, l'on s'intéressera à l'interface entre la physiologie et la théosophie, soit à la « psycho-physiologie », car la médecine et le mysticisme constituent, dans le texte joycien, deux pôles assez proches. La distinction entre les états cliniques et les états religieux est relative et tient largement au point de vue adopté comme le remarque avec justesse William James dans le chapitre « Mysticism » de *The Varieties of Religious Experience* : « To the medical mind these ecstasies signify nothing but suggested and imitated hypnoid states, on an intellectual basis of superstition, and a corporeal one of degeneration and hysteria »[2].

---

[1] Caroline F. E. Spurgeon, *Mysticism in English Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1913), p. 2.
[2] William James, *The Varieties of Religious Experience* (Rockville: Arc Manor, 2008), p. 302.

Mais, le texte joycien a ceci de particulier qu'au lieu de scinder les deux disciplines en deux pôles isolés, il parvient à ménager une sorte de continuum entre elles par l'intermédiaire de la théosophie.

1. Physiologie et théosophie

Le renouveau des sciences occultes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle comprend une réutilisation peu conventionnelle de la physiologie. La capacité supposée des spiritistes à entrer en contact avec les morts s'appuie sur des champs scientifiques légitimes et reconnus à l'époque, tels que le mesmérisme ou les conceptions de l'espace-éther véhiculées par les physiciens du XIXe siècle, et selon lesquelles aucune vibration ne peut se propager sans l'existence d'un milieu ou d'un support vibratoire.

Pour Helena Blavatsky, la fondatrice de la Société théosophique, l'éther constitue un modèle pour les sept types de matière définis par la théosophie, qui forment également la base des sept plans d'existence.

Ainsi, la théosophie puise non seulement dans le néo-platonisme mais également dans les théories scientifiques pour mieux offrir ensuite des explications alternatives à de nombreuses découvertes en physiologie, biologie de l'évolution et physique. Comme Bruce Clarke le souligne dans *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science*, le terme « scientism » connote « a broad cultural investment in science as a foundational discourse and a readiness to extend scientific terms and ideas to heterogeneous areas »[3].

[3] Bruce Clarke, *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1996), p. 220 n8.

Selon Blavatsky ainsi que d'autres dirigeants de cette même Société théosophique tels qu'Annie Besant, la théosophie cherche à manœuvrer délicatement entre deux opposés irréconciliables : la science et la religion. Besant décrit ce dilemme dans un pamphlet dont Joyce détient un exemplaire : « the cry being raised that between Rome and Atheism there was no sure and defensible standing-ground, and that the battle of the near future was between a Religion devoid of all Science and a Science devoid of all Religion[4] ».

Aussi l'influence théosophique telle qu'elle transparaît dans le texte joycien ne rejette-t-elle pas le corps médicalisé au profit d'une quelconque spiritualité désincarnée et irréelle, mais incorpore le discours scientifique. Elle pose ainsi les jalons d'un mysticisme moderne aux implications épistémologiques. Les justifications pseudo-scientifiques permettent d'élucider certains états mystiques.

Dans son ouvrage *Key to Theosophy*, Blavatsky suggère que le développement de facultés d'intuition et de connaissance supérieures est subordonné à la nature des aliments ingérés : « we advise really earnest students to eat such food as will least clog and weight their brains and bodies, and will have the smallest effect in hampering and retarding the development of their intuition, their inner faculties and powers »[5].

Dans l'épisode des « Lestrygons », Bloom recherche l'unité de son corps et son âme et associe l'élévation mystique au plaisir sensuel de la dégustation, à travers l'amalgame du groupe « Feast of Our Lady of Mount Carmel » et du mot « caramel » : « I disturbed her at her devotions that morning […] Our great day, she said. Feast of Our Lady of Mount Carmel. Sweet name too: caramel » (*U*, p. 148).

---

[4] Annie Wood Besant, *An Introduction to Theosophy* (London: Theosophical Publishing Society, 1894), pp. 3-4.
[5] Helena Blavatsky, *Key to Theosophy* (Pasadena: Theosophical Univ. Press, 1972), p. 176.

Plus généralement, l'impact de la nourriture sur l'humeur est aisément repérable dans *Ulysses*, par exemple, lorsque Bloom dresse une dichotomie imaginaire entre les carnivores et les végétariens.

Il considère ces derniers comme des intellectuels asexués, désincarnés et prétentieux (« Those literary etherial people they are all. Dreamy, cloudy, symbolistic. Esthetes they are », *U*, p. 158) et associe leur capacité à atteindre un état propice à la création à leur alimentation végétale : « I wouldn't be surprised if it was that kind of food you see produces the like waves of the brain the poetical. For example one of those policemen sweating Irish stew into their shirts; you couldn't squeeze a line of poetry out of him. Don't know what poetry is even. Must be in a certain mood » (*U*, p. 158). La consommation de légumes est, effectivement, préférable, selon Blavatsky, car elle permet de délester l'esprit du poids de la chair qu'aurait occasionné la consommation de viande :

> [o]ne of the great German scientists has shown that every kind of animal tissue, however you may cook it, still retains certain marked characteritics of the animal to which it belonged, and these characteristics can be recongnized. Apart from that also, every one knows by the taste what meat he is eating. We go a step farther and prove that when the flesh of animals is assimilated by man as food, it imparts to him, physiologically, some of the characteristics of the animal it came from. Moreover occult science teaches and proves this to its students by ocular demonstration, showing that this « coarsening » or « animalizing » effect on man is greatest from the flesh of the larger animals, less for birds, still less for fish and other cold-blooded animals, and least of all when he eats only vegetables[6].

A l'opposé des esthètes éthérés qui atteignent des états de conscience modifiés et qui composent le Cercle Théosophique de A. E., se trouve, pour Bloom, la foule des carnivores, incarnée plus particulièrement par Blazes Boylan, dont on peut trouver un autre avatar dans « Counterparts » de *Dubliners*, au travers du personnage de Farrington. Son comportement est régi par des pulsions animales et il n'est pas anodin que Farrington soit, à plusieurs reprises, le sujet de comparaisons culinaires et carnées comme dans l'extrait suivant : « He was now safe in the dark snug of O'Neill's shop,

[6] Blavatsky, *Key to Theosophy,* pp. 175-176.

and, filling up the little window that looked into the bar with his inflamed face, the colour of dark wine or dark meat, he called out: – Here, Pat, give us a g.p., like a good fellow » (*D*, p. 84).

Dans cet exemple, la contamination quasi alchimique entre les aliments disposés à l'intérieur du bar et le visage enflammé de Farrington, qui prend alors une couleur de vin ou de viandes sombres (« the colour of dark wine or dark meat »), s'accompagne d'un emboitement hermétique entre le corps et l'objet : le visage de Farrington est décrit comme remplissant « filling up » la lucarne qui donne dans le bar. La particule télique « up » traduit une notion de complétude[7], comme si le visage venait se mouler parfaitement dans le réceptacle de la lucarne et qu'il ne restait aucun interstice, aucune zone de flottement de manière à ce que les particules alimentaires puissent se propager sans encombre et gagner le visage de Farrington.

Dans cette même optique, il est assez révélateur de constater que Joyce possédait la conférence de l'occultiste Rudolf Steiner, « Blut ist ein ganz besonderer Saft »[8]. La

---

[7] Il y aurait beaucoup à écrire au sujet de l'emploi de cette particule dans *Dubliners*, et plus spécialement, dans cette autre proposition extraite de « Counterparts »: « Nosey Flynn was sitting up in his usual corner of Davy Byrne's [...] » (*D*, p. 89). L'association de « sit » et de « up » (« was sitting up ») paraît assez étrange dans la mesure où le verbe « sit » est un verbe de position, proche donc sémantiquement d'un verbe d'état (ce qui est renforcé d'ailleurs par l'emploi d'une forme non-finie en –ING), et où la particule « up » au contraire suggère un certain dynamisme (dénotant à l'origine un mouvement vertical). L'assemblage apparemment incompatible du verbe et de la particule semble ainsi aboutir à une certaine rénégociation du sens en fonction du co-texte joycien. On a l'impression que Nosey Flynn ne se contente pas d'être assis dans son coin habituel chez Davy Byrne (« was sitting up in his usual corner of Davy Byrne's ») mais qu'il l'occupe complètement comme s'il remplissait à lui seul la partie manquante d'un gnomon. La particule semble indiquer également une certaine immobilité voire une sorte d'inamovibilité comme si Nosey Flynn s'était arrogé le droit d'être à cette place et que l'on ne pouvait pas l'en déloger. De manière assez symptomatique, l'on retrouve ce même phénomène verbal dans « The Sisters », la première nouvelle de *Dubliners*. La description finale du père Flynn, esquissée par Eliza, est à mettre en parallèle avec la précédente analyse de la position de Nosey Flynn dans le pub (ce n'est sans doute pas une coïncidence si les deux personnages portent le même nom) : « And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself? » (*D*, p. 10). De la même façon que Nosey Flynn semble avoir pris possession d'un coin du pub qu'il fréquente régulièrement, le père Flynn paraît investir totalement le territoire de son confessionnal, qui ressemble en quelque sorte à une boîte (« confession-box »), et faire presque corps avec lui comme s'il voulait combler l'espace manquant d'un gnomon. La particule « up » dont le sens est originellement dynamique semble donc détournée et réutilisée dans un sens davantage statique pour exprimer la complétude et la résistance.

[8] Le titre de la conférence, qui signifie « le sang est un suc tout particulier », reprend à l'identique l'une des paroles prononcées par Méphitosphélès dans le *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1808).

description du sang que fait Rudolf suit des schèmes à la fois médicaux et mystiques tout comme l'emploi du mot « blood » chez Joyce ne peut être compris dans un sens strictement physiologique. En outre, l'importance de l'œil dans *Dubliners* et *A Portrait* est peut-être à rapprocher de la théorie de l'existence d'un « troisième œil ». Selon Blavatsky, cet œil permettrait d'atteindre un plus haut degré de clairvoyance. S'il a pratiquement disparu chez la plupart des hommes, il peut être réactivé lors de transes permettant l'accès à un état second :

> [...] *men having fallen into matter, their spiritual vision became dim; and coordinately the third eye commenced to lose its power... The third eye, likewise, getting gradually PETRIFIED, soon disappeared... and the eye was drawn deep into the head and is now buried under the hair. During the activity of the inner man* (during trances and spiritual vision) *the eye swells and expands*[9].

Cependant, l'on gardera à l'esprit, dans notre analyse prochaine des états mystiques, que, si la théosophie imprègne notre corpus, son utilisation n'est pas exempte d'ironie, notamment dans *Ulysses*, où Joyce semble insinuer qu'elle constitue une sorte d'entre-deux ne comblant finalement ni les attentes de la religion ni celles de la science.

On songe, par exemple, à l'extrait suivant lors duquel Stephen imagine ce qui se peut se passer lors des rencontres de la Société Hermétique, les jeudis soir, et dresse alors un portrait satirique du langage théosophique gouverné par les rites initiatiques et ésotériques :

> Yogibogeybox in Dawson chambers. *Isis Unveiled*. Their Pali book we tried to pawn. Crosslegged under an umbrel umbershoot he thrones an Aztec logos, functioning on astral levels, their oversoul, mahamahatma.The faithful hermetists await the light, ripe for chelaship, ringroundabout him. Louis H. Victory. T. Caulfield Irwin. Lotus ladies tend them i'the eyes, their pineal glands aglow. Filled with his god, he thrones, Buddh under plantain. Gulfer of souls, engulfer. Hesouls, shesouls, shoals of souls. Engulfed with wailing creecries, whirled, whirling, they bewail (*U,* p. 184).

Les « mahatmas », sur lesquels reposaient les fondements mêmes de la Société Théosophique, sont appelés « mahamahatma », une déformation linguistique riche de sens. Le terme « mahatma », qui signifie en hindi « grande âme », est popularisé par les

---

[9] Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (London: Theosophical Publishing Society, 1888), vol. 2, p. 294.

théosophes dès lors que Blavatsky déclare, en 1851, que ses enseignants sont des « Mahatmas »[10] et constituent une « Fraternité Universelle ». La cellule linguistique « maha », qui veut dire « grand », est redoublée, comme si Joyce critiquait par l'ajout d'un autre préfixe laudatif, une tendance avérée à l'autoglorification et à l'élitisme parmi les membres de cette société.

Quant à la création langagière de Stephen, « yogibogeybox », elle combine l'obsession des théosophes pour le yoga (« yogi ») et pour la spiritualité orientale, avec une version populaire et superstitieuse du monde des esprits par l'intermédiaire du croquemitaine, « bogey ». Enfin, le terme « box » renvoie au cabinet utilisé lors de séances de spiritisme, le corps et l'esprit du médium servant de seuil entre différents degrés de conscience et d'états de la matière.

Joyce parodie également le recours à la science et aux explications matérielles et physiologiques pour rendre compte de phénomènes spirituels. Aussi, dans ce passage, la glande pinéale[11] (« pineal glands ») est-elle l'objet de spéculations diverses en rapport avec le troisième œil ésotérique (« Lotus ladies tend them i'the eyes »). Ce dernier désignerait en fait cette même glande, qui se trouve entre les deux hémisphères du cerveau.

Dans ses *Popular Lectures on Theosophy*, Besant reprend les affirmations antérieures de Blavatsky et les enrichit de nouvelles assertions. L'accès à un état de conscience supérieur et à un degré suprême d'évolution ne dépend pas uniquement de la glande pinéale, mais également de l'hypophyse ou glande pituitaire. Selon Besant, la stimulation de cette dernière permet de parvenir à une perception astrale : « [the

---

[10] Selon elle, Buddha, Lao Tzu, Confusius, Moïse, Jésus, Platon, Roger Bacon, Francis Bacon, Jacob Boehme apparaissent comme des théosophes initiés, à l'image de certains adeptes résidant au Tibet, de par les pouvoirs surnaturels qu'ils sont censés avoir acquis lors de leur élévation intellectuelle et morale.

[11] L'on peut consulter l'article de Mark S. Morrisson, « 'Their Pineal Glands Aglow': Theosophical Physiology in *Ulysses* », *James Joyce Quarterly*, Vol. 46, Number 3-4 (Spring-Summer 2009): 509-527.

pituitary] is the organ which puts us in connection with the astral world »[12]. Il n'est, en conséquence, guère étonnant que A. E. soit décrit, dans notre extrait, comme « functioning on astral levels ». Cette imbrication de la science et du spirituel est symbolisée par le lotus (« Lotus ladies tend them i'the eyes ») que Blavatsky utilise pour suggérer l'union des contraires : « It is the flower sacred to nature and her Gods, and represents the abstract and the Concrete Universes, standing as the emblem of the productive powers of both spiritual and physical nature »[13].

Si Joyce, par l'intermédiaire de Stephen, dans *Ulysses*, sape les prétentions de la Théosophie à la modernité scientifique, en exhibant ses ficelles rhétoriques, utilisées au détriment du contenu mystique, le regard porté est moins acerbe dans les premières œuvres, notamment dans *Stephen Hero*. Toutefois, le long monologue de Stephen sur Buddha dans cette dernière œuvre n'est pas conservé dans *A Portrait*, comme si Joyce prenait peu à peu de la distance avec ses lectures ésotériques et que la théosophie ne constituait déjà plus une alternative. Stephen peut, en outre, entendre le cri moqueur de ses camarades reflétant le dédain du peuple à l'égard de l'occulte :

« –We want no budding buddhists » (*P*, p. 190)[14].

De *Stephen Hero* au *Portrait*, l'on rencontre le mouvement inverse que la théosophie a pu suivre lors de son développement. En effet, Maria Carlson explique, dans *'No Religion Higher Than Truth': A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*, que le concept de réincarnation a remplacé l'angoisse chrétienne du

---

[12] Annie Wood Besant, *Popular Lectures on Theosophy* (Los Angeles: Theosophical Publishing House, 1919), pp. 104-105.

[13] Blavatsky, *The Secret Doctrine*, vol.1, p. 380.

[14] Le cri des étudiants contre les apprentis bouddhistes (*A Portrait*) et les considérations plutôt élogieuses qu'a Stephen sur Buddha (*Stephen Hero*) figurent à des moments similaires du récit : les deux passages ont, tout d'abord, le même décor, la National Library de Dublin, et ont également tous deux, pour arrière-plan, les rêveries érotiques de Stephen qui sont centrées sur le personnage d'Emma. Ceci renforce ainsi chez le lecteur l'impression que les deux scènes fonctionnent plus ou moins en diptyque. Elles sont si parallèles que l'on pourrait même presque entendre, de manière subversive, le nom d'« Olcott », l'un des dirigeants de la Société théosophique, derrière la prétendue déclaration d'amour pour le « vieux Scott » (« old Scott ») que fait l'homme au visage simiesque dans la bibliothèque, dans *A Portrait* : « ─ I love old Scott, the flexible lips said » (*P*, p. 192).

châtiment éternel : « [...] it replaced a waning Christianity's threat of unendurable and eternal torment in hell (or its modern alternative, pessimistic existentialism) with the more soothing concepts of karma and reincarnation, thus extending the existence of the soul and providing a world that is cosmically fair and just »[15]. Or, d'une certaine manière, à l'histoire de Buddha dans *Stephen Hero* est substitué, dans *A Portrait*, le sermon sur l'Enfer du Père Arnall.

Cependant, *A Portrait* n'exprime pas le rejet de l'apport de la théosophie. Au contraire, ce dernier est présent, mais de manière sans doute plus discrète et plus diffuse que dans *Stephen Hero*. Son influence n'y est pas affirmée explicitement mais transparaît dans l'écriture où se croisent une multitude de courants mystiques et occultes, tellement enchevêtrés qu'il est, en définitive, difficile de reconnaître la singularité de chacun. L'on s'attachera à décrire des états religieux communs à ces divers mouvements plutôt que de dresser le répertoire détaillé de ces derniers.

Après un bref parcours critique, on abordera la question des états mystiques chez Joyce par le biais de la théologie négative, avant de se pencher plus spécialement sur les états de quiétude et d'indifférence, dont l'impossibilité laisse deviner la persistance de maladies de l'âme[16]. La réceptivité mystique sera enfin envisagée à l'aune de la réceptivité esthétique.

---

[15] Maria Carlson, *'No Religion Higher Than Truth': A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1993), pp. 12-13.

[16] L'expression « the soul's malady » est utilisée par Joyce in James Joyce, *The Critical Writings of James Joyce*, eds. E. Mason and R. Ellmann (London: Faber and Faber, 1959), p. 134.

2. De la religiosité mystique à la pensée moderniste

De nombreux critiques ont noté l'influence du mysticisme sur Joyce. Un des grands mérites de Jacques Aubert dans son *Introduction à l'esthétique de James Joyce* est, d'une part, d'avoir su retrouver dans les écrits critiques de Joyce la trace de sa connaissance de certains grands textes mystiques comme saint Jean de la Croix, mais surtout d'avoir su la lier à des préoccupations d'ordre esthétique, autour de la notion de tempérament.

De ces divers rapprochements, on retient surtout les réserves de Joyce à l'égard d'une tendance à la religiosité mystique notoire dans la littérature fin de siècle[17]. Jacques Aubert s'appuie sur la dissertation « Force » datée de 1898 : « When however the gift – great and wonderful – of a poetic sense, in sight and speech and feeling has been subdued by vigilance and care, and has been prevented from running to extremes, the true and superior spirit penetrates more watchfully into sublime and noble places […] and interprets, without mysticism, for men the great things that are hidden from their eyes […] »[18]. La restriction « without mysticism » suggère que Joyce fait l'éloge de l'attention et de la patience par opposition à ce qu'il appelle « fretful temper », attitude qui, selon lui, est propre à la littérature fin de siècle[19]. Il s'ensuit que l'attention vigilante prend activement part à la création. Elle doit maîtriser le sens poétique afin de le prémunir contre toute composition vague et nébuleuse[20] liée à une imagination trop prolifique. Sans cette attention soutenue de l'artiste, les grands événements ne seraient figurés que par d'énormes masses informes et les plus belles mélodies se déverseraient frénétiquement sans rythme ni mouvement : « Otherwise, in the arts, in scuplture and

---

[17] Voir Jacques Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce* (Paris : Didier, 1973), pp. 24-26.
[18] Joyce, *The Critical Writings, p.* 21.
[19] *Ibid*, p. 23.
[20] Voir *Stephen Hero* : « A spiritual interpretation of landscape is very rare. Some people think they write spiritually if they make their scenery dim and cloudy » (*SH*, p. 129).

painting, the great incidents that engross the artist's attention would find their expression in huge shapelessness or wild daubs; in the ear of the rapt musician, the loveliest melodies outpour themselves, madly, without time or movement, in chaotic mazes, 'like sweet belts jangled, out of tune and harsh'»[21]. Joyce souligne également le rôle de la patience dans son essai où il fait l'éloge du poète « James Clarence Mangan », par opposition au tempérament impatient de l'école romantique. Il défendait ainsi un symbolisme plus « classique » qui serait libéré de tout mysticisme. L'esthétique de Joyce se caractérise donc par cette quête d'unité qui vise à lutter contre toute dispersion poétique.

Les remarques d'Aubert sont de ce fait essentielles car, en démontrant le rejet joycien du mysticisme, elles enjoignent implicitement le lecteur à rester sur ses gardes et à conserver une distance critique quant à la valeur des états mystiques dans l'œuvre joycienne, à ne pas en négliger la dimension essentiellement parodique.

Jaurretche, dans son ouvrage *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*, ainsi que Rabaté, dans ses articles « Joyce and Jolas: Late Modernism and Early Babelism »[22] et « Joyce's Negative Esthetics »[23] ont proposé une définition quelque peu différente du mysticisme après Aubert. Tous deux considèrent la théologie négative comme inhérente à la pensée moderniste. Ils vont jusqu'à y entrevoir un système esthétique plus qu'une simple théologie. Pour Rabaté, dans *Finnegans Wake*, le discours esthétique culmine avec l'existence du « language of Night »[24].

Cependant, rares sont les critiques qui se sont attachés à montrer le fonctionnement de l'influence mystique dans le texte joycien, du moins dans les

---

[21] Joyce, *The Critical Writings*, p. 22.
[22] Jean-Michel Rabaté, « Joyce and Jolas: Late Modernism and Early Babelism », *Journal of Modern Literature* 22.2 (1999): 245-252.
[23] Jaurretche (ed.), *Beckett, Joyce and the Art of Negative*, pp. 181-196.
[24] *Ibid.*, pp.193-196.

premiers textes, et tout particulièrement dans *A Portrait*. L'analyse de l'influence des théories mystiques se réduit souvent à un simple survol paraphrastique du texte. Si, dans *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*, Jaurretche démontre brillamment l'influence de la nuit de saint Jean de la Croix sur *Finnegans Wake*, sa présentation du *Portrait* reste assez schématique. Il faut admettre à sa décharge que ce défaut relève principalement d'un souci d'exhaustivité, à savoir de prendre en compte l'ensemble du corpus joycien.

On s'attachera à montrer comment le texte est travaillé par divers courants mystiques, parfois contradictoires, et comment l'analyse des états mystiques chez Joyce enrichit la précédente analyse des états médicaux.

A Portrait se situe au carrefour de deux formes de réceptivité : cognitive[25] et contemplative, toutes deux parasitées par l'omniprésence des sens et du sexe. Le titre de l'ouvrage de Jaurretche, *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*, s'éclaire : les états de réceptivité mystique, ainsi dévoyés, sont réinvestis dans une exploration sensuelle et esthétique du monde. L'apport du mysticisme et de la littérature mystique apparaissent essentiels à la description physique et mentale des moments de révélation artistique.

3. Entre théologie négative, spéculative et symbolique

Il convient tout d'abord d'explorer la dimension théologique négative que Jaurretche et Rabaté ont laissé entrevoir comme constitutive de la question du mysticisme.

La tradition chrétienne apophatique, issue de la théologie négative, remonte à Plotin. Cependant, elle ne trouvera une assise forte qu'au VIe siècle avec Denys

[25] L'adjectif « cognitif » peut prendre une coloration religieuse pourvu que l'on considère l'accès au divin comme la connaissance ultime vers laquelle l'homme tend.

l'Aréopagite. Ce dernier considère que la voie apophatique ou négative procède par négations et aboutit à l'ignorance totale. La fin recherchée par la théologie négative n'est pas d'ordre cognitif mais contemplatif, c'est-à-dire qu'elle ne vise pas la connaissance de Dieu mais l'union divine. Étant donné que toute connaissance ne s'applique qu'à ce qui est, et que Dieu, inconnaissable, est au-delà de ce qui est, la seule approche possible est de nier tout ce qui est. En effet, la connaissance empêche l'homme d'exercer l'ignorance, qui est la seule voie pour accéder à Dieu.

La théologie négative s'appuie sur deux méthodes : la démarche apophatique (que l'on vient de définir) et la démarche aphairétique fondée sur le rôle de l'abstraction. Pour Denys, la voie négative (apophatique) s'oppose alors à la voie positive (cataphatique) en ce que la première permet de grimper les échelons de l'être, tandis que la seconde en amorce une descente. Le chemin vers l'union mystique passe donc par une purification de l'être. Il faut maintenir une distance avec Dieu et affirmer son absence comme le soutient Denys l'Aréopagite dont l'influence sur Joyce n'est plus à prouver. Dans l'un de ses essais critiques, Joyce se réfère explicitement à l'Aréopagite : « Dionysius the pseudo-Areopagite, in his book *De Divinis Nominibus*, arrives at the throne of God by denying and overcoming every moral and metaphysical attribute, and falling into ecstasy and prostrating himself before the divine obscurity, before that unutterable immensity which precedes and encompasses the supreme knowledge in the eternal ordre »[26].

Pour Stephen dans *A Portrait*, la Trinité se caractérise par son mystère, elle se situe au-delà de toute compréhension comme le souligne l'expression « august incomprehensibility » (*P*, p. 125). Dans l'attente de l'esprit sain, Stephen se perd en dévotion pour racheter ses péchés et a alors l'impression que les rosaires se transforment

[26] Joyce, *The Critical Writings*, p. 222.

en couronnes de fleurs. La description qu'il en fait est digne d'intérêt : « The rosaries […] transformed themselves into coronals of flowers of such vague unearthly texture that they seemed to him as hueless and odourless as they were nameless » (*P*, p. 125).

Cette transformation s'accompagne d'abord d'un mouvement de dématérialisation « unearthy texture », comme si l'esprit de Stephen tentait de se détacher peu à peu de la réalité. Ce retrait pourrait porter la trace d'une démarche aphairétique, soit d'abs-traction.

Cet abandon des sens et de toute perception sensorielle suggéré par la répétition du suffixe « less » (« hueless », « odourless », « nameless ») pourrait également rappeler les étapes de la démarche apophatique. L'abandon des sens visuel (« hueless ») et olfactif (« odourless ») est immédiatement suivi d'un renoncement à tout contenu ayant trait à l'intellect (« nameless »). Or, selon la théologie négative, Dieu ne peut résider que là où les concepts n'ont pas d'accès et il approche ainsi l'indicible, l'ineffable (« nameless »). Dans son œuvre *Mythical Theology*[27], Denys affirme que Dieu ne peut être prisonnier d'une quelconque nomination, d'autant que le langage humain est impropre à le définir ; on ne peut donc nommer le divin que de manière négative.

Les écrits de Denys l'Aréopagite ont influencé la rédaction de *The Cloud of Unknowing* au XIVe siècle. Il s'agit d'un manuscrit dont l'auteur anonyme, un moine anglais, conseille un jeune étudiant dans sa quête de Dieu, laquelle doit reposer non sur le savoir mais sur l'amour. La mémoire et la connaissance sont fallacieuses, la tâche de l'homme est d'oublier. Le travail de contemplation nécessite de se mettre en condition, de se rendre disponible de sorte que la grâce divine vienne aider l'homme dans son entreprise. Il faut donc préférer le « cloud of unknowing », et le « cloud of forgetting ».

[27] Pour consulter le texte intitulé *Mystical Theology*, voir l'édition d'A. M. Ritter, *Corpus Dionysiacum II* (Berlin: W. de Gruyter, 1991), pp. 141-150. Pour une introduction générale à Denys l'Aréopagite, voir Andrew Louth, *Denys the Areopagite* (Wilton: Morehouse-Barlow, 1989).

Pour l'auteur du *Cloud*, être dans un nuage correspond à une des formes de la grâce divine.

On pourrait s'intéresser en ce sens au rôle du nuage chez Joyce. Certes, aucun écrit de Joyce ne semble faire état du *Cloud*, mais il se peut que Joyce en ait eu une connaissance indirecte par le biais de saint Jean de la Croix. Or, le nuage a une double valeur chez celui-ci. Il se présente comme une médiation, un cache, lorsqu' il s'interpose entre Dieu et toute compréhension du divin. Ce rôle a été souvent souligné par les critiques pour éclairer la lecture de « A Little Cloud », qui se réfèrent en la circonstance aux paroles de David dans la Bible : « That near to God and round him are darkness and cloud »[28]. Le nuage matérialise une certaine souffrance selon saint Jean de la Croix : « a thick and heavy cloud us upon the soul, keeping it in affiction, and, as it were, far away from God »[29]. Cependant, dans cette même nuit de l'esprit, le nuage a également un rôle positif car il permet à l'exercitant de vider son âme de toute image ou représentation parasite afin de se préparer à l'insufflation de la présence divine. On retrouve ainsi la valeur purificatrice prêtée au « Cloud of Unknowing ».

Il semble que *A Portrait* joue sur cette ambivalence fondamentale du nuage. Le nuage figure tantôt un voile compromettant toute réceptivité mystique : « That was the work of devils, to scatter his thoughts and over-cloud his conscience […] » (*P*, p. 115), tantôt une médiation rédemptrice avec le divin : « A dim antagonism gathered force within him and darkened his mind as a cloud against her disloyalty and when it passed, cloud-like, leaving his mind serene and dutiful […] » (*P*, p. 138-139). Dans un premier temps, la présence métaphorique du nuage correspond à une sorte d'aveuglement maléfique tandis que, dans le second, l'obscurcissement de l'esprit de Stephen entraîne,

---

[28] Cité par saint Jean de la Croix in St John of the Cross, ed. Allison Peers, trans. Allison Peers, *The Dark Night of the Soul* (New York: Image Books Edition, 1959), II, V, 3, p. 50.
[29] Saint John of the Cross, *The Dark Night of the Soul,* II, XVI, 1, p. 74.

de façon paradoxale, un certain apaisement proche d'un état de béatitude. Le détournement parodique du nuage mystique n'est pas moins évident dans « An Encounter » : « The sun went in behind some clouds and left us to our jaded thoughts and the crumbs of our provisions » (*D*, p. 16). Comme dans *A Portrait*, le nuage vient s'interposer entre la source et l'âme. Il joue le rôle d'un voile qui affaiblit l'énergie divine, compromettant ainsi sérieusement la capacité des personnages à accéder au divin. L'influence de l'auteur du *Cloud* et de saint Jean de la Croix est donc toujours plus ou moins latente dans le texte joycien.

En dépit de ses négations marquées, Denys l'Aréopagite maintient une affirmation dans le dernier chapitre des *Noms divins* : Dieu est l'Un. Cette croyance fondamentale en l'unité et cette attente d'une union extatique avec l'Un sont repérables dès *Stephen Hero*, au travers des expressions « that One » (*SH*, p. 37), « the incommunicable » (*SH*, p. 38) et « rapture » (*SH*, p. 38), par exemple. Les développements de caractère néoplatonicien présentent ainsi Dieu comme le principe élémentaire de tout. L'état d'unité, activement recherché, fait partie intégrante de la mystique dionysienne.

Denys imagine, en outre, un milieu intermédiaire entre Dieu et l'homme, entre la lumière divine et la hiérarchie ecclésiastique ou humaine : la hiérarchie divine. En haut siège l'Unité, immédiatement en dessous sont les Séraphins, les Chérubins et les Trônes. Le système mystique de Denys, tel qu'il est décrit dans la *Hiérarchie céleste*, se calque sur la disposition ternaire que les derniers néoplatoniciens tels que Proclus, ont adopté pour représenter la structure intelligible de leurs univers. Aussi les anges constituent-ils trois triades. Le premier ordre regroupe les Séraphins, les Chérubins et les Trônes, le second, les Dominations, les Autorités, les Puissances, et le dernier, les Principautés, les Archanges et les Anges. Le parallèle avec le passage suivant, extrait du

chapitre III de *A Portrait*, n'en est que plus manifeste : « […] He is seen now coming upon the clouds, in great power and majesty, attended by nine choirs of angels, angels and archangels, principalities, powers and virtues, thrones and dominations, cherubim and seraphim, God Omnipotent, God Everlasting » (*P*, pp. 95-96).

Cependant, cette organisation du monde céleste en plusieurs ciels successifs n'est pas propre au néoplatonisme mais se retrouve dans la littérature judéo-chrétienne, où l'on rencontre sept ciels habités par des êtres hiérarchiquement groupés, et, plus spécialement, dans les textes apocalyptiques. L'exemple de *A Portrait*, que nous venons de citer, s'inscrit effectivement dans un contexte eschatologique, comme le suggère, entre autres références, la mention de la vallée de Josaphat, qui, pour les Chrétiens, est celle du Jugement dernier : « At the last blast the souls of universal humanity throng towards the valley of Jehoshaphat […] » (*P*, p. 95).

Cette superposition d'ordres célestes, qui puise dans des sources très diverses, peut figurer les différentes phases de l'âme et dessiner une sorte d'itinéraire de l'introversion. Les états spirituels peuvent être représentés par des ciels, des planètes, des mondes, des sphères, des cycles, des stations, des « demeures du château intérieur » comme dit sainte Thérèse, une « Montée au Carmel » selon saint Jean de la Croix, les « Sept Degrés de l'Escalier de l'Amour » selon Ruysbroeck, l'« Itinerarium mentis ad Deum » de saint Bonventure. L'état, vers lequel tend Denys, est l'extase, soit un état d'unité et de dépouillement complet précédé par les « trônes », représentants de la fixité qui y conduit. Les « trônes » sont effectivement « théophores » c'est-à-dire, comme les décrit Denys dans sa *Hiérarchie céleste*, aptes à recevoir, tout en conservant une immobilité et une immatérialité parfaites, la venue de l'inspiration divine.

Cette brève présentation de la conception des états de l'âme selon la théologie mystique de Denys l'Aréopagite, nous semble importante pour aborder le texte joycien en suivant une perspective somme toute similaire.

En effet, ce préambule nous a permis de rappeler l'hétérogénéité de la provenance des matériaux de Denys, qui a vécu à une époque de syncrétisme religieux, et dont le système repose, par conséquent, sur un amalgame de théologie et de métaphysique, de néoplatonisme, héritier de la mystique grecque, et de christianisme. Comme le remarque avec justesse Ferdinand Morel, dans son *Essai sur l'introversion mystique*, l'époque à laquelle Denys a vécu, constitue « une période d'action et de réaction presque incontrôlables d'un culte sur un autre, d'un rituel sur un autre » qui voit « une coïncidence frappante des actions sacramentelles, des initiations et des mystères des cultes grecs dionysiens, orphiques, gnostiques, des cultes égyptiens d'Isis, et perses de Mithras »[30]. Le texte de l'Aréopagite s'offre effectivement comme un tissu hybride de rites et de contemplation, qui s'évertue à réconcilier le message évangélique et la tradition néoplatonicienne.

Or, cette souplesse, cette porosité textuelle, n'est pas sans rappeler la présence de tendances théologiques contradictoires chez Joyce, notamment dans *A Portrait of the Artist as A Young Man*. Dans l'ouvrage des *Noms Divins* tout comme dans *A Portrait*, les dénominations bibliques auxquelles renvoient les termes de justice, de trinité, de rédemption, se mêlent aux concepts évocateurs de spéculation philosophique tels que le grand et le petit, l'égal et l'inégal, le même et l'autre. Dans les premières œuvres de Joyce, l'état de l'âme est aussi bien dépeint par le biais d'images bibliques que par le recours à la distinction philosophique entre le repos et le mouvement, par exemple. Plus généralement, les trois polarités de la théologie chrétienne que Denys l'Aréopagite a

[30] Ferdinand Morel, *Essai sur l'introversion mystique, Étude psychologique de Pseudo-Denys l'Aréopagite et de quelques autres cas de mysticisme* (Genève : Kundig, 1918), p. 99. La description de la période correspond assez bien à la fin du XIXe siècle en Irlande.

pris soin de définir, se retrouvent dans le corpus joycien. Ce dernier eut le mérite, en effet, d'introduire la distinction entre la théologie mystique, la théologie symbolique et la théologie spéculative. S'il s'appuie sur ces trois dimensions, la théologie symbolique ne permet d'atteindre, selon lui, qu'un degré inférieur de la connaissance divine.

Aussi, la théologie négative vient-elle, à plusieurs reprises dans *A Portrait*, au secours de la théologie symbolique qui se révèle insuffisante pour parvenir à une condition extatique. Le symbole ne semble trouver son sens qu'une fois purifié par la négation puisque, pour dire quelque chose sur le divin, il faut immédiatement dire, selon Denys l'Aréopagite, que cela n'est pas vrai. La connaissance divine s'effectue alors dans les ténèbres et le silence, au-delà de toute image, de tout symbole, de tout langage : « But only the dark was where they looked: only dark silent air » (*P*, p. 15). Le silence reste finalement la seule possibilité de dire quelque chose qui ne soit pas faux. Dans *Watt* de Beckett, le personnage éponyme du roman cherche un nom stable pour « pot ». Or, le désir qui anime Watt de trouver un nom absolu le fait plonger dans l'aphasie[31].

Toutefois, le rôle des images et des symboles chez Joyce dans l'accès à un état de conscience supérieur est sans doute plus déterminant qu'il ne l'est dans le corpus dionysien, bien que Denys l'Aréopagite reconnaisse que la diversité des images constitue une étape dans l'ascension vers l'unité divine. L'homme est incapable de contempler directement l'intelligible, il est donc nécessaire qu'il trouve des métaphores[32], des images adaptées à l'échelle de ses moyens : « Il n'est pas absurde de

---

[31] À propos de l'influence du mysticisme dans l'œuvre de Beckett, l'on peut lire le chapitre « The Negative Way Negated: Samuel Beckett, Counter-Mystic » (pp. 90-134) dans l'ouvrage de Shira Wolosky : *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan* (Stanford: Stanford University Press, 1995). Cette étude montre, en particulier, que *Murphy* est le contraire d'un texte mystique car Murphy n'atteint pas un état de bonheur divin mais meurt brûlé lors de l'explosion de son poêle. En outre, il n'arrive ni à opérer de vraie distinction entre l'esprit et le corps, ni à faire complètement abstraction de ce dernier, et ne parvient pas à se satisfaire d'une vie seulement intérieure, intellectuelle.

[32] Le langage poétique serait donc le garant en quelque sorte du discours théologique. L'on peut consulter, à ce sujet, l'ouvrage suivant : Dominique de Courcelles, *Langages mystiques et avènement de la modernité* (Paris : Honoré Champion, 2003).

prendre appui sur ces images affaiblies pour remonter jusqu'à la Cause universelle […] car cette Cause est le principe des êtres […] »[33].

4. Les leviers de l'ascension divine

A. Le rôle de l'image

Les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, constituent un guide dont les principes de méditation sont centrés sur le rôle des images. Le dessein de ce dispositif créatif d'images est d'encadrer les passions de l'esprit, de manière à permettre au pratiquant d'atteindre un état de connaissance directe de Dieu : « Every morning he hallowed himself anew in the presence of some holy image or mystery » (*P*, p. 124).

L'emploi de la structure réfléchie « to hallow oneself » mérite d'être mentionné, d'une part parce que cette utilisation pronominale de « hallow » est rare, excepté dans la Bible où elle renvoie alors la plupart du temps à Jésus ou à Dieu, mais aussi parce qu'elle suppose une action qui fonctionne « en boucle » : dans cette rencontre entre la synaxe et la syntaxe, Stephen est à la fois le thème et l'agent de la sanctification. En outre, cette forme grammaticale reflète parfaitement l'appréhension ignacienne de l'image, dans toute sa complexité. L'approche de Dieu requiert, pour l'âme de chaque exercitant, un double effort de productivité et de réceptivité selon l'opération réfléchissante de l'imagination.

A maintes reprises dans *A Portrait*, Stephen s'appuie plus particulièrement sur le premier préambule de Loyola qui est celui consacré à la « composition de lieu ». Ce dernier requiert de voir en imagination le lieu d'une scène biblique.

---

[33] Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes du Pseudo Denys*, traduction, commentaires et notes par Maurice de Gandillac, (Paris : Aubier, 1980), p. 133 (*Les Noms divins*, 821B).

Les sermons prêchés pendant la retraite, en grande partie fondés sur le cinquième exercice de Loyola, débutent par ce premier principe. Le père Arnall demande lui-même à ses élèves de se figurer l'Enfer : « This morning we endeavoured, in our reflection upon hell, to make what our holy founder calls in his book of spiritual exercises, the composition of place. We endeavoured, that is, to imagine with the senses of the mind, in our imagination, the material character of that awful place and of the physical torments which all who are in hell endure » (*P*, p. 107). Le corps de Stephen est alors immédiatement et complètement investi par les images terrifiantes que délivre la voix du prêtre. Il est possible de reconnaître dans ce phénomène ce que Barthes a appelé « le déictisme du corps »[34] dans l'œuvre de Loyola :

> Corps sans cesse mobilisé dans l'image par le jeu même de l'imitation qui établit une analogie entre la corporéité de l'exercitant et celle du Christ, dont il s'agit de retrouver l'existence, presque physiologique, par une anamnèse personnelle. Le corps dont il s'agit chez Ignace n'est jamais conceptuel : c'est toujours *ce* corps : si je me transporte dans une vallée de larmes, il faut imaginer, voir *cette* peau, *ces* membres[35].

Dans son étude très fouillée, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image*, Pierre-Antoine Fabre met en relief, lui aussi, ce rôle spécifique du corps dans le texte ignacien : « […] il y a dans l'usage de ce terme (*corpóreo*) autre chose que la simple détermination physique du lieu envisagé (mont, temple…) comme lieu pour les corps. Le 'lieu corporel' est un lieu *de* corps, qui modalise mon corps dans la composition du lieu — ma 'composition, en voyant le lieu' »[36]. La création d'images fait donc appel autant à la composition de l'âme qu'à celle du corps, soit à une sorte de composé d'âme et de corps, un *compositus ex anima et corpore* si l'on veut se référer au vocabulaire de la scolastique.

---

34 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris : Seuil, 1971), p. 67.
35 *Ibid.*, p. 67.
36 Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image* (Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992), p. 34.

Toutefois la stratégie ignacienne révèle, par la même occasion, l'un de ses premiers paradoxes. La composition de lieu prônée par Loyola fait rapidement place, par opposition, à la peinture de la décomposition du corps : « He, he himself, his body to which he had yielded was dying. Into the grave with it! Nail it down into a wooden box, the corpse » (*P*, p. 94). La méditation sur l'Enfer est le lieu de l'arrachement successif des sens qui suivent cinq points chronologiques. À titre d'illustration, on peut citer le quatrième : « Le quatrième : goûter de la même façon les choses très amères, comme les larmes, l'aigreur, et le ver de la conscience »[37]. Cette désintégration des sens que Stephen rejoue à mesure que le père Arnall la met en scène s'oppose, d'une certaine manière, à la composition initiale du lieu qui visait une certaine unité pour fixer l'âme.

Cependant, la contradiction n'est qu'apparente. De même que le lieu infernal avait été envisagé, dans un premier temps, suivant des critères géométriques, longueur, largeur et profondeur, la décomposition de la sensibilité reste très analytique, méthodique et rigoureuse. Chaque sens est envisagé l'un après l'autre. Pour avoir un effet sur l'âme, la composition ne doit pas être évidée au risque qu'elle ne se dérobe à l'imaginaire de l'exercitant. Le lieu doit être, en conséquence, différencié et la composition décomposée de même que l'imagination nécessite ordre et encadrement.

L'état du jeune exercitant semble d'autant plus réceptif que la composition est compartimentée, comme si ce balisage permettait, en saturant chaque parcelle d'images toutes plus obsédantes les unes que les autres, de générer une intensité sensorielle plus forte. La puissance d'investissement du retraitant dépend donc de la fragmentation du lieu d'oraison.

L'influence de Loyola est si présente dans l'esprit de Stephen qu'elle soutient le développement d'un imaginaire puissant, qui se déploie au fil du roman. La

[37] Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* (1548), trad. Jean-Claude Guy (Paris : Éditions du Seuil, 1982), p. 75.

composition de lieu ne s'applique pas uniquement au visible mais à l'invisible également, parce qu'elle devient le support pour Stephen de multiples méditations sur le concept même de péché, représenté, par exemple, comme l'emprisonnement de l'âme dans un corps corruptible : « His soul was fattening and congealing into a gross grease, plunging ever deeper in its dull fear into a sombre threatening dusk, while the body that was his stood, listless and dishonoured, gazing out of darkened eyes, helpless, perturbed, and human for a bovine god to stare upon » (*P*, p. 94). La faculté imaginaire ouvre alors un lieu corporel, qui permet à l'âme du retraitant de se purifier de ses passions en les représentant, afin de parvenir à un état propice à la rencontre divine.

En effet, Loyola utilise l'expression « contemplation invisible »[38] pour désigner la contemplation des péchés dans la mesure où elle tend vers l'invisible : comme dans une sorte d'« acting out »[39], au sens psychanalytique du terme, l'exercitant génère des images de corps profanes pour ne plus avoir à les voir. Ces dernières, en prenant corps, libèrent, d'une certaine manière, le lieu de l'âme où elles se trouvaient dessinées. Cette projection d'images du péché est donc dotée d'une valeur purgative puisque le péché se trouve ainsi lui-même soustrait à sa consommation. Dans son *Exposito prosae de Angelis*, Alain de Lille attribue un rôle similaire à l'imagination : « Les images sont déféquées par l'esprit : autrement dit l'esprit se purge de l'imagination »[40].

La question de la maîtrise de ces compositions s'avère tout aussi fondamentale dans la mesure où Stephen se trouve moins souvent dans une situation de production que de réception d'images, ce qui renvoie à la duplicité même du procédé ignacien, que l'on avait devinée derrière l'emploi de la structure réfléchie « to hallow oneself »

---

[38] L'on se refère, à la traduction proposée par Édouard Gueydan que nous trouvons très pertinente, notamment dans ce cas précis. Ignace de Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*, présenté dans sa langue et sa disposition originales par É. Gueydan (Paris : Desclée de Brouwer, 1986), p. 83.

[39] En psychanalyse, l'« acting out » est un acte isolé, plus précisément une demande de symbolisation, qui exprime, chez le patient, le retour de ce qui a été refoulé et la nécessité de sa décharge.

[40] Alain de Lille, *Textes inédits*, présentés par M. Th. D'Alverny (Paris : Vrin, 1965), p. 205.

(« Every morning he hallowed himself anew in the presence of some holy image or mystery », *P*, p. 124). L'imagination fonctionne en miroir : en même temps que l'exercitant compose un lieu visible, il essaie de voir le négatif imagé de ce lieu, dans un premier temps, invisible. L'attitude du bon disciple de Loyola nécessite, en effet, une disjonction du procès de l'imagination et de son reliquat[41] correspondant aux images imaginées. L'état d'oraison fait ainsi fusionner le procès et la stase.

Cette disjonction n'est pas sans rappeler la distinction que Richard Kearney opère, dans son étude sur Yeats intitulée « Ces images magistrales »[42], entre deux types d'imagination : l'imagination formatrice ou mimétique et l'imagination « extatique ». La première, décrite dans la *République* de Platon, produit des images qui se manifestent dans le monde réel de la sensation et du désir tandis que la seconde, décrite dans le *Phèdre*, le *Timée*, ou le *Philèbe* de Platon, lui est opposée car elle a trait à des images divines. Elle reçoit donc plutôt qu'elle ne produit ces images. Si l'imagination formatrice et l'imagination réceptacle sont clairement différenciées dans l'analyse de Kearney, elles se confondent davantage dans *A Portrait* où les images « reçues », et considérées comme divines[43], sont également celles qui sont « produites », en raison du processus paradoxal d'oraison ignacienne.

En revanche, bien que les deux formes d'imagination aillent de pair dans le texte joycien, la dimension réceptive est davantage mise en valeur. De la sorte, d'une part, l'esprit peut apparaître comme une sorte de médiation entre le corps et le divin et, d'autre part, il ne semble pas toujours véritablement contrôler les images qu'il génère. Cette tendance à vouloir faire passer des images mnésiques produites par le cerveau (« […] the image of Mercedes traversed the background of his memory », *P*, p. 83) pour

[41] La notion de « reliquat » mériterait à elle seule une étude complète, surtout s'il on considère les liens entre le « corpse » et le déchet.
[42] L'on pourra trouver cette étude dans l'ouvrage suivant : Jacqueline Genet (éd.), *William Butler Yeats* (Paris, Éditions de l'Herne, 1999) [1981], pp. 174-188.
[43] Selon Loyola, la vision de Dieu advient sur le fondement de la croyance : je vois parce que je crois.

des révélations divines possède une traduction syntaxique marquée dans *A Portrait*. Le substantif « image » occupe très souvent une fonction de sujet comme dans la citation précédente ou bien dans les deux propositions subordonnées, « […] whenever the image of some dead friend appeared […] » (*P*, p. 73) et « […] whatever image had attracted his eyes » (*P*, p. 83), ainsi que dans la proposition indépendante : « The image of Emma appeared before him […] » (*P*, p. 97). L'image semble souvent avoir une origine extérieure à Stephen comme le suggère la préposition « before » (« The image of Emma appeared before him […], *P*, p. 97). Ainsi, l'esprit du protagoniste est grammaticalement relégué à la place du complément (« him »), comme pour mieux en souligner la passivité ontologique.

Le premier prélude, qui a trait à la « composition de lieu » et qui fournit des recommandations essentielles pour débuter la première semaine d'exercices, reflète cette disjonction entre la production d'images et sa réception :

> Le premier prélude est une certaine façon d'organiser l'espace. À ce propos, il faut noter que, dans toute contemplation ou méditation sur une réalité corporelle, par exemple le Christ, il nous faudra nous représenter, selon une certaine vision imaginaire, un lieu corporel représentant ce que nous contemplons, comme un temple ou une montagne, lieu dans lequel nous puissions trouver le Christ Jésus ou la Vierge Marie et tout ce qui concerne le thème de notre contemplation[44].

La formulation qu'utilise Gueydan pour rendre compte de ce premier préambule, « composition, en voyant le lieu »[45], est intéressante, car elle repose sur l'usage d'un gérondif, « en voyant », comme dans le texte originel d'Ignace de Loyola. Or, Sabino Sola relève la fréquence des gérondifs dans la littérature spirituelle pour désigner les actes passifs du sujet dans sa relation avec Dieu[46]. Le croyant a, dans ces situations, une présence strictement réceptive. Néanmoins, si la forme gérondive de Loyola rappelle cette constante participative de l'exercitant, elle peut aussi être attribuée à l'influence

---

[44] Loyola, *Exercices spirituels* (1548), trad. Jean-Claude Guy, p. 69.

[45] Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*, trad. Édouard Gueydan, p. 83.

[46] Sabino Sola, "In torno al castellano de San Ignacio", *El centenario ignaciano, 1556-1956*, número extraordinario de *Razón y fe*, enero-febrero (1956) : 243-274.

des vestiges grammaticaux de la langue basque sur l'expression d'Ignace de Loyola. Quoi qu'il en soit, elle est vectrice d'ambiguïtés : la composition et la vue du lieu sont-elles deux actions simultanées ou la composition est-elle subordonnée à la vue ? Tout dépend de la fonction que l'on attribue à la gérondive : est-elle temporelle ou indique-t-elle une sorte de condition ? En d'autres termes, le premier préambule (« composition, en voyant le lieu ») se réalise-t-il en composant et en voyant le lieu ou signifie-t-il une « composition qui est de voir » ? Le choix d'un gérondif permet, au-delà des incertitudes qu'il génère, de renforcer le lien serré qui unit le processus de production d'images à leur vision, l'événement mental à l'état réceptif.

L'attrait de la contemplation semble parfois même tellement fort qu'il entraîne une ellipse du temps de l'imagination en tant que créateur d'images. L'état de Stephen résulte ainsi du tiraillement entre deux propensions : la puissance d'imaginer, et la croyance dans le visible imaginé. Il se purge de certaines représentations, qu'elles soient religieuses ou profanes, mais en même temps les considère avec un tel recueillement que la contemplation peut devenir pratiquement synonyme de fascination : « He returned to Mercedes and […] he brooded upon her image […] He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld » (*P*, p. 54).

Stephen est davantage un réceptacle qu'un producteur d'images. Le lien hypnotique qui l'unit à certaines représentations, déforme les principes de Loyola. Selon ce dernier, la contemplation « invisible » (celle des péchés) doit laisser place à la contemplation « visible » qui est celle de Jésus-Christ ou de Notre-Dame.

Si le rejet des images délétères permet de faire passer Stephen d'un état de dégoût à un état de disponibilité sereine, ce dernier n'est pas mis à profit pour contempler des corps sacrés mais pour se délecter d'images profanes. L'objet de la contemplation « invisible » devient donc beaucoup trop « visible » et source de

fascination dans le texte joycien, comme si l'impact visuel et sensoriel du sermon sur l'Enfer retenait Stephen de poursuivre les exercices spirituels définis par Loyola. Étant donné que le jeune garçon ne dispose plus d'images sacrées pour contrebalancer le passage des images rejetées, la contemplation s'exerce quasiment toujours sur l'impur au détriment du pur.

Cet exercice dévoyé renverse également l'ordre des opérations nécessaires à la composition de lieu. Dans cette dernière, la pensée du lieu précède la mise en scène des personnages alors que la contemplation du mal commence par exposer immédiatement une figure avant de la situer dans un lieu. Rappelons, par exemple, ce passage extrait de la fin du troisième chapitre de *A Portrait* :

> […] he had dared to wear the mask of holiness before the tabernacle itself while his soul within was a living mass of corruption. How came it that God had not struck him dead? The leprous company of his sins closed about him, breathing upon him, bending over him from all sides. He strove to forget them in an act of prayer, huddling his limbs closer together and binding down his eyelids: but the senses of his soul would not be bound and, though his eyes were shut fast, he saw the places where he had sinned and, though his ears were tightly covered, he heard. He desired with all his will not to hear or see. He desired till his frame shook under the strain of his desire and until the senses of his soul closed. They closed for an instant and then opened. He saw.
>
> A field of stiff weeds and thistles and tufted nettle-bunches. Thick among the tufts of rank stiff growth lay battered canisters and clots and coils of solid excrement. A faint marshlight struggled upwards from all the ordure through the bristling greygreen weeds. An evil smell, faint and foul as the light, curled upwards sluggishly out of the canisters and from the stale crusted dung.
>
> Creatures were in the field; one, three, six: creatures were moving in the field, hither and thither. Goatish creatures with human faces, hornybrowed, lightly bearded and grey as indiarubber. The malice of evil glittered in their hard eyes, as they moved hither and thither, trailing their long tails behind them. A rictus of cruel malignity lit up greyly their old bony faces. One was clasping about his ribs a torn flannel waistcoat, another complained monotonously as his beard stuck in the tufted weeds. Soft language issued from their spittleless lips as they swished in slow circles round and round the field, winding hither and thither through the weeds, dragging their long tails amid the rattling canisters. They moved in slow circles, circling closer and closer to enclose, to enclose, soft language issuing from their lips, their long swishing tails besmeared with stale shite, thrusting upwards their terrific faces... (*P*, pp. 115-116).

Stephen considère d'abord le caractère ignoble et corrompu de son âme pécheresse (« living mass of corruption », *P*, p. 115) avant d'envisager le champ tapissé de mauvaises herbes (« A field of stiff weeds and thistles », *P*, p. 116) et d'excréments. Ce lieu est très proche de la vallée mentionnée par Loyola, où résident des « bêtes brutes »[47] ou des « animaux sans raison » selon la traduction qui est proposée de la suite du premier prélude : « Si au contraire est scrutée une réalité incorporelle comme est la considération des péchés maintenant proposée, la construction du lieu pourra être d'imaginer que nous voyions notre âme enfermée dans ce corps corruptible comme dans une prison, et l'homme lui-même exilé dans cette vallée de misère au milieu d'animaux sans raison »[48].

La contemplation des péchés, ponctuelle chez Loyola, revient de manière lancinante dans le texte joycien comme si Stephen ne pouvait vraiment accéder à une vision céleste. Le passage des images est circulaire et suit un véritable trajet économique. Elles sont expulsées pour être mieux projetées si bien que l'état de disponibilité créé par leur rejet ne sert qu'à réalimenter la production de nouvelles visions infernales.

Celle qui apparaît, dans notre passage, semble complètement incontrôlée. Le barrage étanche constitué des paupières et des mains posées sur les oreilles, grammaticalement figuré par la succession de deux propositions subordonnées concessives, « though his eyes were shut fast » (*P*, p. 115) et « though his ears were tightly covered » (*P*, p. 115), ne résiste pas longtemps au déversement de représentations sordides. La détermination (« all his will », *P*, p. 116) et les efforts (« He strove to forget them », *P*, p. 115) de Stephen sont réduits à néant et transférés

[47] « Dans la composition invisible, comme dans le cas présent celle des péchés, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé comme exilé dans cette vallée, parmi des bêtes brutes ». Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*, trad. Édouard Gueydan, p. 83.
[48] Loyola, *Exercices spirituels* (1548), trad. Jean-Claude Guy, p. 69.

vers « les sens de son âme », expression utilisée une première fois, comme on l'a vu, par le père Arnall[49] : « but the senses of his soul would not be bound » (*P*, p. 115). Le groupe « the senses of his soul » prend la fonction de sujet grammatical précédemment occupée par Stephen, de même qu'il semble usurper la volonté de ce dernier, tout en la niant, comme le prouve l'emploi du modal « would » suivie d'une négation « not » : « would not be bound » (*P*, p. 115).

L'état passif de Stephen, qui se caractérise par cette imposition d'images, est proche d'une hallucination psychosensorielle. Le propre de ce genre de perception, sans objet réel à percevoir, est d'être situé dans l'espace mais aussi d'être accompli par l'un des cinq sens. Étoffée par l'héritage de la composition ignacienne, l'hallucination joycienne a ceci de particulier qu'elle convoque trois sens à la fois, le visuel (« Creatures were in the field », *P*, p. 116), l'olfactif (« An evil smell, faint and foul as the light », *P*, p. 116) et l'auditif : « Soft language issued from their spittleless lips[50] » (*P*, p. 116).

Cette description imagée s'avère d'autant plus frappante qu'elle est animée, comme en témoigne la présence répétée de la forme en *–ing*. Toutes les occurrences suivantes, « bristling », « were moving », « trailing », « was clasping », « winding », « dragging », « circling », « issuing », « swishing », « thrusting » (*P*, p. 116), qu'il s'agisse d'adjectifs verbaux ou de participes présents, sont concentrées dans deux paragraphes uniquement. L'hallucination revêt alors un aspect théâtral, comme en écho à l'expression « autre scène » qu'emploie Octave Mannoni, dans *L'Imaginaire ou l'autre scène*[51], pour caractériser ce trouble de l'activité perceptive[52].

---

[49] « We endeavoured, that is, to imagine with the senses of the mind, in our imagination, the material character of that awful place and of the physical torments which all who are in hell endure » (*P*, p. 107).
[50] D'une certaine manière c'est l'envers de la salive qui mouille les lèvres du Père Flynn dans « The Sisters ».
[51] Octave Mannoni, *L'Imaginaire ou l'autre scène* (Paris : Seuil, 1969).

Le caractère obsédant de la mise en scène est exprimé au travers des multiples répétitions qui parcourent nos deux paragraphes. Elles peuvent être simples, et toucher des mots entiers tels que « language », « soft », « circles », mais elles concernent également de simples unités sémantique ou phonique. L'unité lexicale « swish » sert à la fois à la composition d'un verbe (« as they swished in slow circles round and round the field », *P*, p. 116) et à celle d'un adjectif verbal (« their long swishing tails », *P*, p. 116) tout comme le radical « issu » (« Soft language issued from their spittleless lips » / « soft language issuing from their lips », *P*, p. 116). On a ainsi l'impression que l'hallucination initie un processus d'auto-engendrement textuel sous forme d'échos. Dans cette même perspective, le redoublement de l'infinitif « to enclose » semble généré par la réitération préalable de l'adverbe « closer » : « circling closer and closer to enclose, to enclose » (*P*, p. 116).

La répétition de certaines consonnes mime la progression en cercles des créatures, de la même manière que la récurrence de sifflantes (« Soft language issued from their spittleless lips as they swished in slow circles », *P*, p. 116 [c'est nous qui soulignons]) incarne, sur un mode burlesque, les sifflements de ces bêtes monstrueuses. La description prend ainsi une dimension incantatoire, soulignée par les nombreuses allitérations (en « k » par exemple, dans la citation « circling closer and closer to enclose, to enclose »[53], *P*, p. 116), qui semble déployer l'espace de la représentation selon une logique sonore et figurer l'épaississement progressif de l'état hallucinatoire de Stephen.

Enfin, cet état qui n'est pas sans lien avec la fantasmagorie, semble donner lieu à une évolution vers un stade de pré-symbolicité, à une traversée régressive vers l'abject

---

[52] L'auteur emprunte lui-même la dénomination « autre scène » à Freud qui l'applique au rêve dans lequel se joue « une autre réalité ».

[53] L'on songe à la fin de « An Encounter » quand le discours du pervers tourne en rond et magnétise peu à peu l'esprit des enfants : « His mind […] seemed to circle slowly round and round its new centre » (*D*, p. 19).

comme l'indiquent les expressions suivantes, « […] clots and coils of solid excrement » (*P*, p.116), « […] all the ordure […] » (*P*, p. 116), et « […] stale crusted dung » (*P*, p. 116). Tandis que les créatures de la composition remuent de plus en plus vite avant de tournoyer, l'espace qui les entoure se fige peu à peu et les fluides se solidifient, ainsi que le suggèrent le nom « clots » (*P*, p. 116) et l'adjectif « solid » (*P*, p. 116).

La conversion du lieu ignacien en un paysage tapissé d'immondices paraît rendre impossible la production d'une quelconque image sacrée. Le décor, au lieu de constituer le cadre distinct de l'imagination, comme Loyola le prône, en vient à happer les personnages qui le peuplent : la barbe de l'une des créatures ne cesse de s'accrocher aux touffes d'herbe (« […] as his beard stuck in the tufted weeds », *P*, p. 116) tandis qu'une autre bête arbore un gilet de flanelle déchiré (« […] a torn flannel waistcoat », *P*, p. 116), sans doute en raison d'un précédent passage dans les broussailles. Les queues de toutes les créatures, prisonnières des lois de la pesanteur, ne cessent de traîner sur le sol (« […] trailing their long tails behind them », *P*, p. 116), ne pouvant s'en détacher (« […] dragging their long tails amid the rattling canisters », *P*, p. 116) et charriant avec elles des tas de boîtes de fer bruyantes. La contamination du corps par l'espace est de plus en plus prononcée ; les queues ne se meuvent bientôt plus uniquement *parmi* les déchets mais semblent en passe de les incorporer. Elles sont désormais barbouillées, maculées de fiente rancie : « […] their long swishing tails besmeared with stale shite », *P*, p. 116).

On peut dresser un parallèle avec la sorte d'anti-épiphanie que Stephen expérimente sur la plage de Sandymount, dans *Ulysses* : « Unwholesome sandflats waited to suck his treading soles, breathing upward sewage breath » (*U*, p. 41). Le sable, imbibé d'une eau gluante, paraît vouloir aspirer les semelles du jeune homme. La limite entre les corps semble donc très ténue puisque ces derniers sont susceptibles, à

tout moment, de s'imbriquer ou de s'absorber mutuellement, contrairement au principe d'« integritas » de saint Thomas d'Aquin qui suppose une ligne de démarcation marquée autour de l'objet à appréhender : « The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended » (*P*, p. 178). La non-étanchéité des corps joyciens empêche l'image d'être perçue comme un tout bien délimité sur un fond, ou d'être séparée de son lieu dans le processus de composition ignacienne.

Ce mélange ignoble entre les bêtes et le décor peut être considéré comme la projection par Stephen de son propre corps, qui, abject et répugnant, semble engluer et engloutir son âme. Cette dernière, ainsi incorporée, digérée, se transforme alors en une masse informe (« […] his soul within was a living mass of corruption », *P*, p. 115) d'où s'échappent des matières putrides : « His soul was fattening and congealing into a gross grease […] » (*P*, p. 94).

L'état hallucinatoire de Stephen est donc atteint au moyen d'exercices ignaciens, plus ou moins respectés puisque la différenciation entre le lieu et les figures s'estompe progressivement. Il est aussi alimenté par des représentations néo-platoniciennes et gnostiques du corps suivant lesquelles il faut apprendre à se détacher, à se libérer de ce dernier. L'expérience mystique passe par une phase d'abjection du corps. Le vomissement spatial semble ainsi remplacer l'ingestion sacrée de l'hostie qui aurait permis la métamorphose du corps dévitalisé et mortifère en un corps radieux.

La manière d'être de Stephen résulte d'un échange subtil entre les voies perceptive, représentative et contemplative par le biais de l'image qui est doublement liée à l'état dans le texte joycien, et plus particulièrement dans *A Portrait*. Elle est à la fois rejetée et projetée de sorte que la condition mentale et corporelle de l'exercitant, en l'occurrence Stephen, oscille entre productivité et réceptivité. Cette dernière semble

toutefois prendre le pas sur la précédente. Les images générées sont incontrôlables et sources d'une fascination irrépressible, malgré toute la répulsion que certaines d'entre elles seraient censées inspirer.

Stephen est passif, subjugué par les images qu'il produit, mais leur caractère profane, diabolique ou érotique empêche toute véritable contemplation censée aboutir à l'absorption de l'âme en Dieu. Le retraitant Stephen, après s'être défaussé de ses images pécheresses, ne parvient pas réellement à se composer en vue du Christ car la distribution entre ce que Loyola appelle la « contemplation invisible » et la « contemplation visible » est contrariée.

Aussi le jeune garçon ne remplit-il pas le projet ignacien d'anéantissement des images charnelles mais se complait-il dans la mise en scène de la décomposition du corps et de l'âme qui apparaissent sous forme de plaies ouvertes et suintantes : « His sins trickled from his lips, one by one, trickled in shameful drops from his soul festering and oozing like a sore, a squalid stream of vice. The last sins oozed forth, sluggish, filthy » (*P*, p. 121). La tentative de purification inaugurée par l'arrachement des sens dans le lieu de l'enfer échoue et dégénère en un processus de putréfaction quasiment baudelairien. Le romantique « ooze » s'en trouve lui-même dénaturé.

Si l'exercitant, par opposition à Stephen, se doit de plonger son âme dans la contemplation d'images pieuses, l'ascèse du mystique glisse, dans le texte joycien, vers une forme de dolorisme.

La douleur dans la dévotion semble, en effet, gratifiée, pour quelques chrétiens exaltés, d'une fonction similaire à celle de l'image dans la spiritualité ignacienne. Elles encadrent et facilitent toutes deux l'ascension céleste du croyant, et procèdent selon des modalités comparables. En ce sens, le rapport masochiste entre domination et soumission reflète, en quelque sorte, la dualité dans l'appréhension de l'image. Cette

dernière est à la fois générée, et subie tout comme la douleur peut être en même temps provoquée, ou, du moins, attendue avec impatience, c'est-à-dire accueillie, et endurée.

B. Le rôle de la douleur : entre sadisme et masochisme

Le traitement de la douleur dans les premières œuvres de Joyce et, notamment dans *A Portrait* où les occurrences du substantif « pain » et de ses dérivés sont innombrables, est fascinant car polyvalent.

Stephen, lorsqu'il est adolescent, a recours à la souffrance pour s'assurer un progrès spirituel et le salut de son âme :

> Each of his senses was brought under a rigorous discipline […] His eyes shunned every encounter with the eyes of women […] To mortify his hearing he exerted no control over his voice which was then breaking, neither sang nor whistled, and made no attempt to flee from noises which caused him painful nervous irritation such as the sharpening of knives on the knifeboard, the gathering of cinders on the fireshovel and the twigging of the carpet (*P*, pp. 126-127).

Dans ce passage situé au début du chapitre IV de *A Portrait*, Stephen s'efforce de se défaire de son passé de pécheur au moyen de constantes mortifications des sens. Le sens du verbe « shun » paraît influer sur le choix du quantificateur « every » plutôt que de « each ». « Every » écarte la possibilité d'un arrêt sur une vision spécifique en insistant davantage sur l'appartenance à une série[54]. La grammaire semble donc prendre part au processus de mortification visuelle que Stephen s'inflige.

Cependant, la mortification des sens qui est censée purifier Stephen de son passé de pécheur s'avère un processus douloureux comme l'indique l'adjectif « painful ».

Dans cette même optique, Gérard Danou montre que la « fascination pour le corps souffrant n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure, l'attitude des mystiques célèbres qui trouvaient l'extase dans la douleur et l'humiliation

[54] La redondance apparente entre « each » et « every » dissimule sous un sens quasiment identique un processus mental différent. En effet, « each » trahit un point de vue spécifique et séparateur tandis que « every » implique un point de vue plus englobant, plus synthétique.

corporelle »[55]. Jean-Noël Vuarnet, dans son ouvrage *Le Dieu des femmes*, précise les vexations que Catherine de Sienne et Marguerite-Marie Alacoque s'infligent : « Quant à Catherine de Sienne, on sait qu'elle avalait des insectes pour 'surmonter son dégoût'. L'affrontement au dégoût et sa nature théopathique se manifestent aussi dans des actions moins spectaculaires : sainte Marguerite-Marie, ayant surmonté son horreur du fromage, connut par là ses premières extases »[56].

La mystique sainte Marguerite-Marie Alacoque est, on le sait, mentionnée explicitement dès « Eveline » : « And yet during all those years she (Eveline) had never found out the name of the priest whose yellowing photograph hung on the wall beside the promises made to Blessed Margaret Mary Alacoque » (*D*, p. 30).

Alors qu'elle était encore enfant, cette religieuse bourguignonne de la fin du XVIIe siècle, pratique en cachette des mortifications corporelles au point de se retrouver paralysée et clouée au lit pendant quatre ans. À l'issue de cette période, elle est guérie immédiatement lorsqu'elle fait le serment à la Vierge de se consacrer entièrement à la vie religieuse. Elle poursuit ensuite ses pénitences qui prennent la forme de macérations toujours plus extrêmes, seules aptes, selon elle, à pouvoir déclencher une vision christique.

Les similitudes avec le personnage d'Eveline sont nombreuses. Tout d'abord, les deux femmes ont souffert de la violence de proches : Marguerite-Marie Alacoque, après le décès de son père, lorsqu'elle fut recueillie avec sa mère par des parents qui les tourmentèrent. Eveline, quant à elle, se sent exposée à la brutalité de son père qui la menace. De plus, toutes deux ont le sentiment d'être exclues de leur communauté : Eveline est la victime de Miss Gavan qui prend un malin plaisir à continuellement l'humilier : « […] her place would be filled up by advertisement. Miss Gavan would be

---

[55] Gérard Danou, *Le corps souffrant* (Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1994), p. 45.
[56] Jean-Noël Vuarnet, *Le Dieu des femmes* (Paris : L'Herne, 1989), pp. 157-158.

glad. She had always had an edge on her, especially whenever there were people listening », *D*, p. 30. Elle apparaît, plus généralement, comme un véritable souffre-douleur : « People would treat her with respect then » (*D*, p. 30). Marguerite-Marie Alacoque était elle-aussi isolée car elle était méprisée par les membres de son monastère qui la traitaient de « visionnaire », notamment lorsqu'elle racontait que Jésus lui était apparu pour lui montrer son cœur et qu'elle créa, suite à cette révélation, une dévotion particulière envers le Sacré-Cœur.

L'importance du culte rendu au cœur de Jésus-Christ dans la tradition catholique est soulignée dans « Grace » (« She believed steadily in the Sacred Heart as the most generally useful of all Catholic devotions and approved of the sacraments », *D*, p. 157) ainsi que dans *Stephen Hero* : « During these recitations, Stephen's eye never moved from the picture of the Sacred Heart which hung right above the head of the reciter's head » (*SH*, p. 44). Il n'est pas non plus anodin que le mot « heart » soit employé à trois reprises dans « Eveline », pour qualifier, tour à tour, la générosité christique de Frank (« Frank was very kind, manly, open-hearted », *D*, p. 31) puis la détresse mystique d'Eveline (« A bell clanged upon her heart », *D*, p. 34) qui se caractérise par un sentiment d'oppression grandissant de son cœur : « All the seas of the world tumbled about her heart » (*D*, p. 34).

Enfin, les troubles corporels qui assaillent et paralysent peu à peu Eveline ressemblent aux affections physiques qu'endure, de son plein gré, sainte Marguerite-Marie Alacoque depuis l'enfance. Les palpitations (« She knew it was that that had given her the palpitations », *D*, p. 30), les sueurs froides (« She felt her cheek pale and cold (….) », *D*, p. 33), les nausées (« Her distress awoke a nausea in her body […] », *D*, p. 34), les vertiges (« All the seas of the world tumbled about her heart », *D*, p. 34), l'aphasie (« She answered nothing », *D*, p. 33), les convulsions (« Her hands clutched

the iron in frenzy », *D*, p. 34), et plus généralement, le sentiment de passivité totale (« She set her white face to him, passive, like a helpless animal », *D*, p. 35) sont des composantes récurrentes de l'expérience mystique. Les tourments subis ne sont pas vains puisque Eveline semble finir par atteindre un état d'indifférence comme le suggère la dernière phrase de la nouvelle : « Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition » (*D*, p. 34).

Toutefois, cette scène est très éloignée du clivage entre l'âme et le corps que l'on retrouve dans l'iconographie religieuse de l'Occident où les saints qui rejouent la passion du Christ élèvent le plus souvent un visage reposé et béat au ciel tandis que la chair, meurtrie, subit les pires sévices. Le visage qu'Eveline présente à Frank n'est pas serein mais évoque celui d'un animal aux abois : « She set her white face to him, passive, like a helpless animal » (*D*, p. 34).

En outre, dans cette nouvelle comme dans certains passages de *A Portrait*, l'utilisation de la douleur est dévoyée. Elle ne constitue pas une étape pour se rapprocher du Christ mais est détournée à des fins érotiques.

La clôture d'« Eveline » porte effectivement à confusion. On pourrait lire derrière le refus d'Eveline de franchir la grille de fer (« She gripped with both hands at the iron railing », *D*, p. 34), l'impossibilité d'atteindre un orgasme malgré les injonctions assez explicites de Frank : « — Come ! » (*D*, p. 34). Les petits gémissements de jouissance qu'aimerait provoquer ce dernier sont remplacés par un cri de désespoir : « Amid the seas she sent a cry of anguish ! » (*D*, p. 34). Frank atteint l'orgasme (« He rushed beyond the barrier and called her to follow », *D*, p. 34) alors que Eveline reste frigide : « She set her white face to him […] » (*D*, p. 34). Elle semble même redouter, en amont, l'impression d'abandon que génère l'acte de pénétration. La peur de l'eau et celle du sperme en viennent à fusionner : « All the seas of the world tumbled about her

heart. He was drawing her into them: he would drown her » (*D*, p. 35). Le sens métaphorique du ravissement devient littéral (« She felt him seize her hand », *D*, p. 34) et l'enlèvement mystique dégénère ainsi en viol. Les souffrances, autant physiques que morales, qu'Eveline a supportées jusqu'à la séparation à l'embarcadère, ne lui permettent pas d'atteindre un état d'exaltation comme elle le pensait initialement : « […] she felt elated […] » (*D*, p. 31). L'identification à la douleur du Christ ne conduit finalement Eveline à aucune rédemption. La dernière phase, l'étape ultime de la Passion (« She stood among the swaying crowd in the station at the North Wall », *D*, p. 33 [c'est nous qui soulignons]) n'aboutit à aucune extase religieuse mais à un brutal rapt sexuel. Terence Brown remarque judicieusement à ce sujet que « the phrase 'Going to Buenos Ayres'[57] was also slang for taking up a life of prostitution »[58]. Frank, qu'Eveline considérait comme son sauveur, la destinerait en réalité à une vie de prostituée.

Dans une certaine mesure, sainte Marguerite-Marie Alacoque diffère du personnage d'Eveline en ce qu'elle réussit à convertir la douleur en plaisir, transmutation que la jeune dublinoise est incapable de réaliser. Dans son *Autobiographie*, sainte Marguerite-Marie Alacoque s'étend longuement sur le « pain délicieux de la mortification et humiliation qui était si agréable au goût de [mon] souverain Maître »[59]. Elle peut écrire également : « Je me sentais une faim insatiable des humiliations et mortifications »[60]. La flagellation et les autres supplices auxquels se soumet sainte Marguerite-Marie Alacoque lui procurent une délectation évidente comme le montre l'emploi des adjectifs « délicieux » et « agréable » ainsi que

---

[57] D'une certaine manière, Eveline considère « Buenos Ayres » comme la « Bonne Eire ».
[58] Joyce, *Dubliners*, note 9, pp. 254-255.
[59] Sainte Marguerite-Marie Alacoque, *Vie et Œuvres de Sainte Marguerite-Marie Alacoque : Autobiographie* (Paris : Visitation de Paray-le-Monial, 1920), p. 19.
[60] *Ibid*., p. 96.

l'expression « faim insatiable ». Marguerite-Marie Alacoque appelle Jésus-Christ, avec qui elle vit des accouplements extrêmement charnels, « mon fiancé ».

Dans son ouvrage *Le Masochisme*, le psychanalyste autrichien Theodor Reik écrit à ce sujet que « Les essais de Thérèse de Jésus, les lettres de Catherine de Sienne, sont plus importants pour l'élucidation psychologique du Masochisme que la lecture de Krafft-Ebing »[61]. Il poursuit : « Le masochiste accueille la flagellation que lui inflige une prostituée avec la même joie qu'éprouve le martyr à recevoir les mauvais traitements libérateurs de ceux qui le persécutent »[62].

Joyce, dans cette même perspective, réutilise ses lectures de mystiques pour dépeindre le comportement masochiste dans *A Portrait*. Lorsque Joyce répond à Stanislaus qui lui reproche de s'intéresser à cette approche illuminée du divin, il fait l'apologie de saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila[63], sainte Catherine de Sienne, ou Thomas à Kempis qui, selon lui : « are writing about a very spiritual experience you can't appreciate […] And they write about it, he continued, with a subtlety that I don't find in many so-called psychological novels »[64].

En effet, *A Portrait* dresse une peinture détaillée et minutieuse de l'expérience religieuse et s'attarde sur ses moindres subtilités psychologiques. La souffrance, le sadisme et le masochisme, qui découlent de la prédisposition de Stephen à la douleur, y occupent une place de choix.

Cette tendance algophile prononcée se détecte dès l'enfance. Lors du chapitre I de *A Portrait*, le petit garçon se demande, avec beaucoup d'intérêt, quelles sortes de

---

[61] Theodor Reik, *Le masochisme* (Paris : éditions Payot, 1971), p. 115.
[62] *Ibid*., p. 115.
[63] Si Thérèse d'Avila influença par le mysticisme de son œuvre de nombreux théologiens des siècles suivants tels que saint François de Sales, Fénelon ou les jansénistes de Port-Royal, elle plaida également pour un retour aux pratiques de la dévotion ordinaire, pour une piété qui ne répugnait pas à l'utilisation d'images. Thérèse d'Avila a donc deux visages tout comme l'exercitant joycien, selon qu'il reste fidèle à la rigidité des rites catholiques traditionnels ou qu'il penche vers les saints modernes et mystiques.
[64] Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, p. 132.

douleurs peut provoquer la férule et va jusqu'à établir une typologie virtuelle des souffrances en fonction des sons produits : « There were different kinds of pains for all the different kinds of sounds. A long thin cane would have a high whistling sound and he wondered what was that pain like » (*P*, p. 37).

Cependant, les châtiments reçus sont détournés de leur finalité sacrée mais participent d'une jouissance qui peut être tantôt sadique tantôt masochiste suivant le point de vue adopté.

La douleur que le père Dolan (qui porte un nom plutôt évocateur) inflige à Stephen au moyen de la férule est injustifiée et n'aboutit, de surcroît, à aucune confession coupable de la part du jeune garçon. Elle est pilotée par le simple plaisir de voir l'autre souffrir. Tout le sadisme du père Dolan semble s'exprimer dans un seul geste, celui de redresser les doigts de la victime pour accroître la violence sonore de l'impact ainsi que l'intensité de la douleur ressentie : « He felt the prefect of studies touch it (the hand) for a moment at the fingers to straighten it and then the swish of the sleeve of the soutane as the pandybat was lifted to strike » (*P*, p. 42).

La douleur est telle que Stephen a l'impression que son corps ne lui appartient plus. Comme s'il faisait l'expérience involontaire d'une fausse exaltation mystique, il lui semble que sa main se détache du reste de l'enveloppe charnelle, ainsi que le suggère l'ajout de l'adjectif « loose » (« like a loose leaf in the air », *P*, p. 42) qui vient enrichir la comparaison initiale entre le membre et une feuille, « like a leaf in the fire » (*P*, p. 42). Son bras est décrit comme mutilé (« Stephen drew back his maimed and quivering right arm […], *P*, p. 42) et ses deux mains finissent même par lui devenir complètement étrangères « as if they were not his own but someone else's that he felt sorry for » (*P*, p. 43). Or, la présence de l'adjectif verbal « burning » dans le groupe nominal « […] his crumpled burning livid hand […] » (*P*, p. 42) et sa répétition à

plusieurs occasions lors de l'épisode des coups de canne du père Dolan, peuvent être significatives lorsque l'on sait que saint Jean de la Croix considère la brûlure comme préludant à l'état mystique. Elle est, selon lui, le fait du Saint-Esprit qui descendit et s'infiltra sous la forme d'une flamme dans le corps des apôtres.

Par ailleurs, le sadisme affiché par le père Dolan et par d'autres personnages dans *A Portrait* se teinte souvent de colorations masochistes dans la mesure où la victime, en l'occurrence Stephen, se découvre, à plusieurs reprises, plus ou moins consentante.

Lorsque Athy annonce que Corrigan sera fouetté par M. Gleeson, Stephen ne peut s'empêcher de songer à la douceur des mains et, dans son esprit, l'imminence d'une blessure en vient alors à se confondre avec l'anticipation d'une caresse : « And though he trembled with cold and fright to think of the cruel long nails and of the high whistling sound of the cane and of the chill you felt at the end of your shirt when you undressed yourself yet he felt a feeling of queer quiet pleasure inside him to think of the white fattish hands, clean and strong and gentle » (*P*, p. 38). Pour Deleuze, « le masochiste est celui qui vit l'attente à l'état pur »[65]. Le plaisir naît de son propre retardement par l'usage de la douleur.

Bien qu'elle soit encore moins assumée, une pulsion masochiste assez similaire naît chez Stephen lorsque le Père Dolan le punit. Avant que le coup n'atteigne ses doigts, il détaille la douceur des mains de Dolan et apprécie leur fermeté, comme s'il éprouvait du plaisir à se retrouver dans cette situation d'infériorité : « He felt the touch of the prefect's fingers as they had steadied his hand and at first he had thought he was going to shake hands with him because the fingers were soft and firm » (*P*, p. 43). Les mains de Dolan, à la fois puissantes et soyeuses, constituent une sorte de représentation

[65] Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch* (Paris : Minuit, 1967), pp. 15.

allégorique du plaisir masochiste qui submerge momentanément le petit garçon. L'association des adjectifs « soft and firm » fait ainsi écho au couple « strong and gentle » accolé à M. Gleeson. Les deux sensations se recouvrent, et apparaissent indissociables. D'ailleurs, il n'existe guère qu'une consonne de différence entre les mots « douleur » et « douceur ».

À un certain moment, Stephen accepte même de se faire soumettre par jeu, les sévices ont donc lieu dans le cadre d'un contrat. Selon Deleuze, le masochisme ne peut se séparer de cette forme : « Le second caractère du masochisme, encore plus opposé au sadisme, est le goût du contrat, l'extraordinaire appétit contractuel. Le masochisme doit être défini par ses caractères formels, non pas par un contenu soi-disant dolorigène. Or, de tous les caractères formels il n'y en a pas de plus important que le contrat »[66].

Ainsi, lors de la représentation donnée au collège de Belvédère pour la Pentecôte, Stephen se laisse assujettir. Il connaît les modalités de cette soumission qui ont été définies préalablement lors d'un épisode similaire que le garçon prend le temps de se remémorer : « The confession came only from Stephen's lips and, while they spoke the words, a sudden memory had carried him to another scene called up, as if by magic, at the moment when he had noted the faint cruel dimples at the corners of Heron's smiling lips and had felt the familiar stroke of the cane against his calf and had heard the familiar word of admonition: ─ Admit » (*P*, p. 65). Heron s'était alors octroyé le rôle de bourreau. Stephen, après avoir été rossé, avait été projeté violemment contre des fils de fer barbelés par ses camarades. Mais la relation n'en était pas pour autant masochiste puisqu'elle n'était pas consensuelle. Les enfants finissent par s'enfuir et abandonner leur victime, furieuse et sanglotante. Le sadisme qui se dessinait déjà sur le

---

66 Deleuze, « De Sacher-Masoch au masochisme », *Arguments* 21 (1er trimestre 1961). L'on pourra également parcourir l'article de Ruth Holzberg, « Beckett et Le Clézio : la chaine sado-masochiste et le monologue du scripteur », *Modern Language Studies* 10 (1) (1979-1980), 10 (1) : 60-68.

visage d'Heron est de nouveau remarqué par Stephen lors de la soirée du spectacle de la Pentecôte, comme le suggère l'expression « faint cruel dimples » (*P*, p. 65).

En revanche, la situation est cette fois-ci toute différente. La colère qui animait Stephen lors du premier épisode est bien plus brève. Il ne s'agit guère plus que d'un élan, « a shaft of momentary anger » (*P*, p. 64). Et ce trait, qui traverse l'esprit de Stephen, s'arrête au moment même où il reçoit le coup au mollet (« A soft peal of mirthless laughter escaped from his lips and, bending down as before, he struck Stephen lightly across the calf of the leg with his cane, as if in jesting reproof. Stephen's moment of anger had already passed », *P*, p. 65) alors qu'au cours de la discussion sur Byron et l'hérésie, sa rage était provoquée, ou du moins entretenue, par les sévices qu'il subissait. Le léger contact de la canne sur le mollet semble doté d'une capacité analgésique et annihile la violence des émotions qui saisissait Stephen, lui procurant presque une sensation de bien-être (« He was neither flattered nor confused […] He scarcely resented what had seemed to him at first a silly indelicateness […] », *P*, p. 65), comme si ce toucher était désormais investi d'une dimension érotique. Stephen décide alors de participer pleinement à la mise en scène dirigée par Heron : « and his face mirrored his rival's false smile » (*P*, p. 65). Heron frappe de nouveau Stephen et plus franchement, mais la charge d'endorphine semble couvrir le choc de la douleur comme le dénote l'adverbe « painlessly » : « The stroke was playful but not so lightly given as the first one had been. Stephen felt the skin tingle and glow slightly and almost painlessly; and, bowing submissively, as if to meet his companion's jesting mood, began to recite the *Confiteor* » (*P*, p. 65).

Le plaisir ressenti de manière tacite par Stephen est très certainement motivé par le souvenir latent du contact, sur sa paume, des doigts de la jeune fille qu'il fréquente. La pression était à la fois légère et insistante (« […] the pressure of her fingers had been

lighter and steadier », *P*, p. 69) tout comme l'impact de la canne peut lui paraître à la fois « playful » et « not so lightly given » (*P*, p. 65).

Mais le masochisme joycien est encore plus complexe qu'il n'y paraît parce qu'il exhibe des visées tantôt morales, tantôt perverses.

Les exemples étudiés jusqu'à présent relèvent plutôt de la seconde catégorie. Si l'assouvissement d'un besoin de châtiment génère souvent un plaisir sexuel notamment dans le cas du Père Dolan, la définition suivante, proposée par Michel de M'Uzan et reformulée par Jean-François Galinier-Pallerola, nous semble également adaptée pour définir le masochisme pervers qui anime Stephen : « Selon Michel de M'Uzan, le masochiste pervers ne supporte pas l'angoisse liée à la jouissance et trompe son surmoi par la douleur qui court-circuite l'angoisse de la jouissance »[67]. En effet, on a l'impression que le personnage de Stephen, parce qu'il est incapable de prendre en charge ses pulsions homosexuelles, les détourne au moment même où elles font surface en les neutralisant par la douleur. L'utilisation des mécanismes masochistes rend possible la décharge d'un déplaisir là où celle du plaisir dans l'orgasme aurait été impossible. La juxtaposition d'épithètes visant à décrire la douleur avec le plus de précision possible, malgré son caractère soudain et indéchiffrable, peut apparaître alors comme une stratégie linguistique de retardement masochiste : « A hot burning stinging tingling blow […] made his trembling hand crumple together […] » (*P*, p. 42).

Le masochisme moral dans *A Portrait* pourrait se caractériser par une haine de soi qui dépasse la simple humilité présente dans l'attitude catholique. Il correspondrait à la tendance qu'a Stephen à se culpabiliser, à se mépriser et à rechercher la position de victime. Freud repère également cette tendance chez le mélancolique qui n'a de cesse de s'épancher sur sa petitesse.

---

[67] Jean-François Galinier-Pallerola, *La résignation dans la culture catholique : 1870-1945* (Paris, Les Éditions du Cerf, 2007), p. 258.

Toutefois, l'annihilation de tout amour-propre en faveur de l'adoration divine est hypocrite selon Galinier-Pallerola : « Loin d'être aussi passif et soumis qu'il le prétend, le masochiste moral se montre au contraire très actif. Sa résignation est volontaire, guidée par l'orgueil, l'affirmation de sa toute-puissance, par exemple dans les actes d'humilité qu'il choisit d'accomplir et qui édifient son entourage »[68]. Ainsi, dans *A Portrait*, le sentiment de culpabilité empreint d'humilité qu'affiche Stephen au début du chapitre IV cohabite avec l'assertion orgueilleuse de sa toute-puissance : « His daily life was laid out in devotional areas. By means of ejaculations and prayers he stored up ungrudgingly for the souls in purgatory centuries of days and quarantines and years; yet the spiritual triumph which he felt in achieving with ease so many fabulous ages of canonical penances did not wholly reward his zeal of prayer […] » (*P*, p. 124). Les exercices de dévotion quotidiens ne sont pas désintéressés car Stephen recherche activement le sentiment d'orgueil et de supériorité spirituelle qu'ils lui procurent, comme l'indique l'expression « spiritual triumph » (*P*, p. 124).

La dimension érotique reste présente dans les deux cas du masochisme pervers et moral. La satisfaction est sexuelle dans le premier et morale dans le second mais les modalités restent les mêmes : la douleur et la souffrance structurent les deux formes de masochisme. La douleur est un pâtir limité dans le temps et localisé dans le corps tandis que la souffrance génère une affection plus globale, qui se ne restreint pas au corps et qui s'installe dans la durée. Paul Ricœur opère cette distinction entre les deux concepts dans son ouvrage *Souffrances, Corps et âme, épreuves partagées* lorsqu'il déclare que « la souffrance n'est pas la douleur », elle n'est que la conscience de cette dernière[69]. Dans cette même perspective, Deleuze précise que le plaisir qui résulte de l'utilisation

---

[68] *Ibid.*, p. 258.

[69] Paul Ricœur, *Souffrances, Corps et âme, épreuves partagées* (Paris : Éditions Autrement, 1994) pp. 58-69.

de la douleur peut s'effectuer sur les plans physique ou moral : « il [le masochiste] attend le plaisir comme en retard, et la douleur comme une condition qui rend possible la venue du plaisir (physique et moral) »[70].

L'utilisation de la douleur dans *A Portrait* est donc détournée de sa finalité eucharistique pour devenir le véhicule de multiples jouissances sexuelles et morales. À défaut de pouvoir exorciser, la douleur est érotisée.

Si l'état d'illumination divine est absent dans *A Portrait*, il existe néanmoins une kyrielle d'états-simulacres qui semblent mimer l'ascension de l'âme vers Dieu autant dans *A Portrait* que dans *Dubliners* ou *Stephen Hero*. Le texte joycien efface le contenu de l'oraison mystique au profit de ses modalités qu'il rend apparentes ; en d'autres termes, l'état supplante l'être.

En effet, le théâtre des apparences semble en décalage par rapport à l'être. L'ascension spirituelle n'est pas intérieure. Elle équivaut à une vie de gestes plutôt que de grâce. Elle exhibe tout un arsenal de fausses manifestations extérieures qui font semblant de renvoyer à une réalité supérieure alors qu'elles ne renvoient à rien. Les signes ne se réfèrent pas de manière transparente à l'être religieux mais viennent combler un faux mystère. L'état se donne comme être alors qu'il n'est que simple apparence. Les états-simulacres sont en fait des dispositifs que le sujet joycien reçoit pour tromper et se tromper, pour faire croire à une équivalence entre une quintessence de piété et une purification de l'esprit dans le grand alambic de l'entendement divin. Comme l'écrit Sophie Houdard dans les *Invasions Mystiques* : « Entendue comme vraie hypocrisie, c'est-à-dire vrai jeu d'acteur, la notion de mysticisme 'feint' organise à

[70] Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch*, p. 115.

l'intérieur des sujets un jeu de l'illusion et de la duplicité, puisque c'est le masque qui est ici le 'vrai' visage »[71].

En outre, l'on décèle, dans le texte joycien, un curieux mélange d'attitude religieuse passive et d'aspiration chamanique. La recherche d'un état de possession et de quiétude semble souvent contrariée par le désir de sortir de soi comme s'il subsistait toujours une certaine impatience dans la résignation affichée par Stephen dans *A Portrait*.

5. Les stases de l'âme : de l'inquiétude à l'indifférence

Dans la tradition chrétienne, l'âme est associée à la nostalgie[72], dont saint Augustin a repéré plusieurs variétés, et qui reste une disposition fondamentale de l'être humain. Cette propension au divin génère des états de frustration et d'inquiétude régulièrement renouvelés. L'esprit se languit de retourner à l'état de contemplation de Dieu. Des traces de cette nostalgie subsistent dans *A Portrait*. Le Père Arnall, qui paraphrase saint Thomas d'Aquin, proclame que : « At the very instant of death the bonds of the flesh are broken asunder and the soul at once flies towards God. The soul tends towards God as towards the centre of her existence » (*P*, pp. 107-108). L'âme est d'ailleurs féminisée, comme le traduit l'emploi du pronom personnel « her » (« her existence ») par Arnall, et rappelle, ainsi, la proximité qu'entretiennent l'âme et le giron de la Vierge Marie, dans les écrits catholiques.

L'inquiétude nostalgique peut être néanmoins vaincue par le recours à la théologie négative qui réside, on l'a vu, dans le repos des sens et des activités de l'intellect. Il convient de se pencher sur un dérivé de l'apophatique : le quiétisme. Il

---

[71] Sophie Houdard, *Les invasions mystiques : spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne* (Paris : les Belles Lettres, 2008), p. 65.

[72] L'on peut consulter, à ce sujet, l'ouvrage Mary Lowe-Evans, intitulé *Catholic Nostalgia in Joyce and Company* (Gainesville, University Press of Florida, 2008).

semble que ce mouvement ait été largement délaissé par les critiques pour l'étude de Joyce. Cependant l'omniprésence de l'adjectif « quiet », de ses dérivés adverbiaux « quietly » ainsi que de ses contraires « unrest » dans les œuvres de jeunesse de Joyce en justifient l'analyse.

A. Le quiétisme

Dans son essai sur Giordano Bruno intitulé « The Bruno Philosophy » (1903), Joyce fait l'éloge de l'hérétique Nola : « His mysticism is little allied to that of Molinos or to that of Saint John of the Cross; there is nothing in it of quietism or of the dark cloister: it is strong, suddenly rapturous, and militant »[73], en évoquant au passage le quiétisme, « quietism ».

Le quiétisme correspond à une doctrine mystique apparue en Italie dans les années 1680, relayée ensuite en Espagne par Miguel de Molinos puis introduite en France par Madame Guyon. Elle vise à atteindre une sorte d'indifférence spirituelle en s'efforçant de maintenir l'âme dans un état de quiétude passive. Il est intéressant de noter que le quiétisme naît en réaction au jansénisme. On pourrait donc voir dans l'utilisation du mot « quiet » (et de ses dérivés) chez Joyce la manifestation d'une opposition larvée au jansénisme[74]. En effet, la rigueur ascétique que prônait le jansénisme, doctrine catholique inspirée de saint Augustin, entrait en contradiction avec l'apparente accessibilité de la communion divine mêlant attente et repos[75] :

---

[73] Joyce, *The Critical Writing*s, p. 134.

[74] George Poulet montre en quoi la quiétude s'oppose à l'anxiété janséniste : « Pour Saint-Cyran comme pour Fénelon, chaque moment de grâce est indépendant de tout autre. Mais, aux yeux du Janséniste, ceci entraîne la plus grande inquiétude qui soit : celle de ne jamais savoir si par-delà le moment présent un autre moment ne viendra pas qui ne sera pas de grâce mais de chute ». George Poulet, *Études sur le temps humain IV, Mesure de l'instant* (Paris : Plon, 1968), p. 92.

[75] Pris en un sens positif, le mot « quiétude » peut connoter la douceur du repos, la tranquillité. Il dérive du latin *quies* qui renvoie à la paix et à la patience.

l'importance des actes (et de la prière) est réduite au profit de la contemplation et de l'abandon à Dieu.

Fénelon, pétri de théologie jésuite et de culture thomiste, fut un fervent opposant au jansénisme : son passé théologique semble donc assez similaire à celui de Joyce. S'il n'a pas été démontré que Joyce ait lu Fénelon, les écrits de ce dernier fournissent un arrière-plan assez éclairant sur la teneur de la querelle quiétiste[76].

Si *A Portrait* porte la trace de cette forme de la mystique chrétienne, il semble que Joyce parodie cette apologie de la passivité la plus totale en la poussant jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes, comme l'ont fait plus clairement certains documents hostiles aux quiétistes.

Le quiétisme peut mener à l'abandon, au péché, étant donné qu'il rejette les actes spirituels tels que la résistance à la tentation. Les tentations deviennent même le signe du droit chemin. L'attitude quiétiste, de passivité totale mènerait donc à cette impossibilité de résister à la tentation, soit à l'immoralité (à l'exemple de Miguel de Molinos ou de Jeanne Guyon).

Pour Fénelon également, l'état passif n'exclut pas le pêché véniel[77]. Le rapprochement du nom « pleasure » avec l'adjectif « quiet », le tout qualifié par l'adjectif « queer » dans *A Portrait*, souligne ce constat : « a feeling of queer quiet pleasure » (*P*, p. 38). Le plaisir calme qu'éprouve Stephen en pensant aux mains grasses et blanches de M. Gleeson est fondamentalement lié à la perversion, comme le laisse

---

[76] Le débat autour de la nature de l'acte d'abandon (continue ou discontinue) et de la contemplation (acquise ou infuse) qui mit aux prises Fénelon et Bossuet, cristallise à la fin du XVIIe siècle en France la querelle quiétiste. On remarque à ce propos la répétition du verbe « infuse » venant caractériser le repos : « INFUSING PEACE » (*P,* p. 88 et p. 117). L'on pourra consulter également le chapitre VIII « La notion de 'repos intérieur' à la fin du XVIIe siècle », in Jeanne-Lydie Goré, *La notion d'indifférence chez Fénelon et ses sources* (Paris : PUF, 1956), pp. 81-86.

[77] L'on se réfère au *Mémoire sur l'État passif* rédigé par Fénelon à l'occasion des conférences d'Issy in Goré, *La Notion d'indifférence chez Fénelon et ses sources,* pp. 194-243.

entendre le mot « queer » [78]. Le repos est associé à la délectation voire à la jouissance malsaine. On est loin de la nuit des sens de saint Jean de la Croix qui suppose un ascétisme total[79]. On comprend mieux pourquoi Molinos fut condamné par les jésuites. L'attitude quiétiste est pervertie puisqu'elle est repensée comme l'imbrication de la sexualité et de la religion.

Mais cet alliage de la sexualité et de la religion permet de réenvisager le repos quiétiste en termes de création : « He wanted to meet […] the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. They would meet quietly as if they had known each other […] he would be transfigured » (*P*, p. 54). La tranquillité apparaît propice à la contemplation (« beheld ») puis à la transfiguration (« transfigured »).

Cependant, de façon parodique et blasphématoire, elle peut être également associée à la défécation. Ainsi Bloom semble atteindre un état de paix intérieure lorsqu'il défèque, comme le souligne la répétition de l'adverbe « quietly », renforcée par l'emploi de l'adverbe « patiently » :

> Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently that slight constipation of yesterday quite gone (*U*, p. 66).

En outre, tout repos est souvent perçu en termes négatifs chez Joyce car il peut mener à la paresse. Les quiétistes ont d'ailleurs souvent été qualifiés de « fainéants ». Le repos quiétiste est presque une impossibilité dans le texte joycien. La variante dénaturée du repos quiétiste revient régulièrement dans *Dubliners* et *A Portrait* et elle peut prendre une forme adjectivale, « idle », nominale, « idleness », ou même verbale, « to

---

[78] On peut songer, par ailleurs, à « An Encounter » et à la description que fait Mahony du pervers : « — I say... He's a queer old josser! » (*D*, p. 18). Jeri Johnson dans son introduction à *A Portrait* insiste sur les connotations homosexuelles du mot « queer » : « The *Shorter Oxford English Dictionary* is too polite to record its more 'eccentric' meaning of 'homosexual' » (*P*, p. xxviii).

[79] L'union mystique envisagée par saint Jean de la Croix n'est toutefois pas dénuée de sous-entendus sexuels. *The Dark Night of the Soul* est un poème érotique qui privilégie la dissolution sensuelle du moi lors de la rencontre avec le divin.

idle ». Le rapprochement temporaire de « quiet » et « idle » dans *A Portrait* est, de la sorte, significatif :

> Father Arnall became very quiet, more and more quiet as each boy tried to answer it and could not. But his face was black-looking and his eyes were staring though his voice was so quiet. Then he asked Fleming and Fleming said that the word had no plural. Father Arnall suddenly shut the book and shouted at him:
> — Kneel out there in the middle of the class. You are one of the idlest boys I ever met. (*P*, pp. 39-40) [c'est nous qui soulignons].

Ce passage semble structuré autour de l'opposition entre « quiet » et « idlest », soit entre l'effort du père Arnall pour garder son calme et l'oisiveté supposée de ses élèves. Cependant, la tentative du père Arnall est vaine, comme l'indique son air sombre, si bien que se dessine presque un lien de cause à conséquence, voire une équivalence entre l'essai de quiétude raté du père Arnall et l'oisiveté des élèves. Ce lien est d'ailleurs renforcé par l'utilisation de marqueurs d'intensité dans les deux cas : « quiet » est modifié par « very », « more » et « so », et « idlest » est au superlatif. Le repos quiétiste semble ainsi menacé par la colère du père et l'oisiveté des élèves[80].

La distinction qu'établit le mystique flamand Ruysbroeck entre deux formes de repos reprend l'opposition entre le repos quiétiste et l'oisiveté, contraire à l'idéologie ignacienne du travail. Dans *The Adornment of the Spiritual Marriage*, Ruysbroeck parle tout d'abord d'une forme de repos qui serait purement naturelle, qui ne résulterait pas de l'action divine : « When a man is bare and imageless in his senses, and empty and idle in his higher powers, he enters into rest through mere nature »[81]. Ruysbroeck oppose cette forme de vide mental à l'oraison mystique :

> Such a rest is nought else than an idleness, into which the man has fallen, and in which he forgets himself and God and all things in all that has to do with activity. This rest is wholly contrary to the supernatural rest, which one possesses in God. And in this natural rest, one cannot find God, but it certainly leads man into a bare vacancy […] [82].

---

[80] Cette interprétation est soutenue aussi par l'utilisation de l'adverbe « quietly » et la répétition de « idle loafers » après l'arrivée du préfet des études. Les deux mots fonctionnent avec l'adverbe « silently » qui peut évoquer le silence de l'oraison de quiétude.

[81] Voir John of Ruysbroeck, *The Adornment of the Spiritual Marriage, The Sparkling Stone, The Book of Supreme Truth*, trans. C. A. Wynsckenk, ed. Evelyn Underhill (London, 1916), c. LXVI.

[82] Ruysbroeck, *The Adornment of the Spiritual Marriage*, c. LXVI.

Le repos mystique diffère donc du repos naturel et nécessite l'exercice quotidien de la méditation. La dernière phrase s'offre comme un commentaire convaincant des états de vide mental chez Joyce. L'oraison est avant tout objet de parodie puisque le vide mental n'est jamais comblé par la présence divine. Le repos n'est donc pas attente de Dieu mais simple vacuité. En conséquence, on pourrait voir dans le passage à vide joycien la manifestation mentale de l'échec de l'oraison, soit un état mystique manqué.

En outre, l'omniprésence des états d'agitation dans *Dubliners* et surtout *A Portrait* vient saper toute tentative d'apaisement des sens. L'être joycien est traversé de flux d'humeur variés. Il se remplit avant de se déverser. Dans *A Portrait*, l'état d'excitation (« unrest ») est d'abord lié à l'évocation de Mercedes dans l'esprit de Stephen, puis à son déménagement à Dublin. Une étrange agitation s'insinue alors dans son sang avant de l'envahir entièrement et de l'abandonner à un état fiévreux : « […] a strange unrest crept into his blood. Sometimes a fever gathered within him […] The peace of the gardens […] poured a tender influence into his restless heart » (*P*, p. 54)

Cette fièvre s'empare de Stephen et se propage dans son corps jusqu'à déteindre sur son cœur, comme le souligne le passage du nom « unrest » à l'adjectif « restless » qui vient qualifier le substantif « heart ». Le jeune adolescent devient la proie de pulsions étrangères qu'il ne contrôle pas, ainsi que le suggère la préposition « into » (« into his blood »). Cette dernière reflète une certaine violence dans l'irruption intempestive de ces pulsions sexuelles. La préposition « within » rend le flux plus interne, et traduit l'envahissement du corps et de l'esprit de Stephen.

Si l'être joycien est le réceptacle de flux d'humeur qui viennent en bousculer la composition, il éprouve également le besoin d'extérioriser ses états changeants. Aussi Stephen peut-il trouver un équivalent musical à l'expression de son agitation : « His unrest issued from him like a wave of sound […] » (*P*, pp. 62-63). En revanche,

l'impossibilité de coucher sur le papier cette agitation, d'en trouver un équivalent poétique condamne Stephen à un état de lassitude : « The old restless moodiness had again filled his breast […] but had not found an outlet in verse […] and all day the stream of gloomy tenderness within him had started forth and returned upon itself in dark courses and eddies, wearying him in the end […] » (*P*, p. 65).

La multiplicité et la persistance d'états de désordre finissent par ruiner toute occasion de création littéraire pour Stephen. De par leur incontrôlable immédiateté, ils ne fournissent en aucun cas un tremplin à sa créativité mais construisent la structure même de son échec. Stephen ne peut prendre le recul nécessaire à toute création, il ne parvient pas à trouver la distance esthétique que Joyce atteindra dans l'écriture même de ces états de réceptivité.

En effet, les états d'agitation participent pleinement de l'esthétique de Joyce. Leibniz considère que l'inquiétude est positive en ce qu'elle est « aiguillon de désir », mais il se méfie de l'indolence quiétiste. Par ailleurs, pour Jacques Aubert, si l'« 'impatience' est fâcheuse car elle aboutit à négliger voire à dévaloriser totalement le sensible », en revanche, « l'instabilité ('unrest') est une condition nécessaire, car elle est l'indication de la *dualité de l'Idéal* »[83]. L'agitation dépasse le simple état mystique et elle s'oppose par-là même à l'impatience. Une des nombreuses références que fait Aubert à Bosanquet rappelle d'ailleurs le lien entre mysticisme et impatience : « […] the root of mysticism is a love of directness amounting to impatience, and a repugnance to the circuitous approaches of systematic thought »[84].

Les états d'agitation, en ce qu'ils autorisent la confusion entre érotisme et liturgie, n'ont rien de mystique. Ils sont au moins autant d'ordre sexuel que spirituel, comme en témoignent les colorations sémantiques du mot « murmur » dans *A Portrait*.

---

[83] Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, p. 99.
[84] Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics* (1892) (New York: Meridian Books, 1957), p. 363.

Le mot « murmur », utilisé pour évoquer l'état d'excitation sexuelle de Stephen lorsqu'il s'égare dans le quartier des prostituées, « a presence subtle and murmurous […] » (*P*, p. 83), est adroitement réutilisé par Joyce pour caractériser la voix du prêtre : « […] the murmur of the priest » (*P*, p. 124).

Ces mêmes états d'agitation rendent impossible tout sentiment d'acquiescence chez Joyce : « Some instinct, waking at these memories, stronger than education or piety, quickened within him at every near approach to that life, an instinct subtle and hostile, and armed him against acquiescence » (*P*, p. 135). L'acquiescence ou *acquiescentia* (le terme est employé par Descartes et Spinoza), entendue non comme satisfaction de soi-même, mais en tant que contentement devant ce que Dieu a fait, est donc fortement compromise.

L'analyse de « quiet » et de ses dérivés permet de dégager des états de réceptivité dont la source éventuelle peut être le quiétisme[85]. Ce détournement mystique confère alors au jésuitisme un caractère hybride chez Joyce puisque l'enseignement des *Exercices spirituels* de Loyola semble cohabiter avec les failles du quiétisme. Cependant, on ne saurait oublier que cette version manquée du quiétisme fonde l'écriture joycienne : l'inquiétude, en tant qu'elle est fondamentalement liée à l'erreur et à l'errance dans *A Portrait,* participe de l'esthétique joycienne placée elle-même sous le signe de Tot, le dieu faussaire.

[85] Si le quiétisme semble être une présence importante chez Joyce, on aurait pu s'intéresser également au piétisme (né à l'initiative d'un groupe de protestants luthériens) en considérant la récurrence des mots « piety » et « pious » dans *A Portrait* et *Dubliners* : « The raw morning air whetted his resolute piety » (p. 124). La piété de Stephen semble aiguisée par l'air matinal, qui pourrait ainsi figurer le souffle divin. L'on peut relire également les remarques stimulantes de Daniela Caselli sur l'ambiguïté et la difficile traduction du mot « pity » par Belacqua dans « Dante and the Lobster » : Belacqua voit dans l'ambiguïté de ce mot emprunté à Dante, une sorte de condensé de piété et pitié. Daniela Caselli, *Beckett's Dantes* (Manchester: Manchester University Press, 2005), p. 61.

B. L'indifférence

L'état d'indifférence, dernier stade de l'ascension divine, est censé consacrer l'aboutissement du pèlerinage spirituel vers un état de paix et de communion divine. Cet état d'abandon à Dieu, de disponibilité totale, marque un sevrage de tout désir, passion ou espérance : il s'agit de balayer toute trace sensible et tout acte de réflexion[86] pour libérer l'âme afin de lui permettre de coopérer à la grâce[87].

a. L'indifférence comme remède aux inquiétudes philosophiques

La recherche d'un état d'indifférence qu'entreprend, de manière plus ou moins consciente, Stephen, lorsqu'il est petit garçon, est en partie motivée par l'impossibilité de résoudre certains problèmes. Cette situation de désintéressement, de désaffection, apparaît comme une sorte d'esquive pour Stephen dès lors qu'il est confronté à une énigme dont il ne parvient pas à trouver la solution.

Avant de recourir à une échappatoire mystique, Stephen expérimente un procédé très wittgensteinien. En effet, dans le paragraphe 111 des *Recherches philosophiques*, Wittgenstein[88], pour qui les maladies philosophiques telles que l'inquiétude sont de véritables névroses intellectuelles, explique que l'on peut réussir à faire taire ces dernières, qui sont d'autant plus vives que les mots deviennent des signes morts, en s'imposant une compréhension juste du langage :

---

[86] La logique quiétiste réside dans le dépassement du raisonnement vers la passivité de la vision. La contemplation implique alors un mode de saisie direct, intuitif, intime, c'est en cela qu'elle surpasse largement la méditation pour Fénelon.

[87] Pour les détracteurs du quiétisme, l'attitude d'indifférence, c'est-à-dire de renoncement à soi, est le déguisement de la paresse.

[88] L'on pourra consulter la deuxième partie intitulée « Senses and Nonsenses: Joyce's *Finnegans Wake* and Wittgenstein's *Philosophical Investigations* » de l'ouvrage de Brett Bourbon, *Finding a Replacement for the Soul: Mind and Meaning in Literature and Philosophy* (Cambridge and London: Harvard UP, 2004), pp. 143-260.

> 111. Les problèmes qui proviennent d'une fausse interprétation des formes de notre langage ont le caractère de la *profondeur*. Ce sont de profondes inquiétudes qui sont enracinées en nous aussi profondément que les formes de notre langage, et dont la signification est aussi importante que celle de notre langage. ── Demandons-nous pourquoi nous ressentons un mot d'esprit grammatical comme *profond*. (Car il s'agit bien là de la profondeur philosophique.)[89].

Un problème philosophique mal posé provoque donc un mal-être qu'une nouvelle formulation linguistique permet d'éliminer. Or, Stephen se retrouve dans une situation similaire au début du chapitre I de *A Portrait*. Il est placé par ses camarades dans l'embarras quand il ne peut trancher entre deux affirmations, embrasser (« ─ O, I say, here's a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed », *P*, p. 11) ou ne pas embrasser sa mère avant d'aller se coucher : « ─ O, I say, here's a fellow says he doesn't kiss his mother before he goes to bed » (*P*, p. 11). Il ne comprend pas pourquoi ces deux propositions peuvent s'avérer toutes les deux fausses et provoquer les rires de ses condisciples. Il imagine alors que Wells, le garçon à l'origine du questionnement (« ─ Tell us, Dedalus, do you kiss your mother before you go to bed? », *P*, p. 11) doit détenir la solution : « But Wells must know the right answer for he was in third of grammar » (*P*, p. 11). La possibilité d'une sorte de « troisième alternative » continue pour un certain moment à tarauder l'esprit de Stephen, qui, prisonnier d'un système binaire et logique, se retrouve dans une impasse face à ce problème insoluble : « He still tried to think what was the right answer. Was it right to kiss his mother or wrong to kiss his mother? » (*P*, p. 11). L'expression « right answer » et, plus particulièrement, l'adjectif « right » envahissent les pensées de Stephen.

Le jeune garçon tente alors de lutter contre l'affolement de son esprit en redéfinissant le verbe « embrasser » et en réinterrogeant ses implications pragmatiques : « What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say goodnight and then his mother put her face down. That was to kiss. His mother put her lips on his cheek;

---

[89] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal (Paris : Éditions Gallimard, 2004), p. 84.

her lips were soft and they wetted his cheek; and they made a tiny little noise: kiss » (*P*, p. 11).

Cependant, l'efficacité de la méthode (wittgensteinienne avant l'heure) sera de très courte durée. D'une part parce que le langage est lui-même source d'inquiétude pour Stephen qui se sent dépossédé de certains mots comme en témoigne l'expression « unrest of spirit » : « How different are the words *home*, *Christ*, *ale*, *master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit » (*P*, p. 159). D'autre part, parce que le questionnement linguistique censé générer un certain apaisement de l'âme n'est pas satisfaisant et entraîne immédiatement une nouvelle difficulté, la recherche des causes : « Why did people do that with their two faces? » (*P*, p. 11). L'inquiétude philosophique provoquée par la question du baiser maternel reste donc latente et rejaillit plus tard au cours du chapitre I : « All the people. Welcome home, Stephen! Noises of welcome. His mother kissed him. Was that right? » (*P*, p. 16).

L'appréhension binaire des problèmes conduit Stephen dans de nouvelles apories à plusieurs reprises dans *A Portrait*. Bien souvent l'écueil intellectuel ne peut être écarté car Stephen sait qu'il ne dispose pas des connaissances nécessaires à la bonne compréhension des termes de la question : « He wondered which was right, to be for the green or for the maroon, because Dante had ripped the green velvet back off the brush that was for Parnell one day with her scissors and had told him that Parnell was a bad man. He wondered if they were arguing at home about that. That was called politics » (*P*, p. 13). Le jeune garçon aimerait pouvoir soulager ses anxiétés philosophiques mais se heurte à sa connaissance limitée du monde : « It pained him that he did not know well what politics meant and that he did not know where the universe ended » (*P*, p. 13).

Stephen est donc pris dans les affres d'un questionnement constant et ne peut se débarrasser de cette inquiétude philosophique car, non seulement il pose mal les problèmes en se conformant à une démarche binaire dictée par des oppositions morales manichéennes[90], mais il ne parvient pas non plus à vraiment saisir les connotations des termes en jeu, bien qu'il fasse l'effort de définir ces derniers.

Seul un état d'indifférence aux tonalités mystiques permet à Stephen de se libérer temporairement du fardeau philosophique de devoir donner une réponse et éliminer les autres possibilités.

Le petit garçon, qui ne sait comment résoudre la devinette posée par Athy (« – Can you answer me this one? Why is the county Kildare like the leg of a fellow's breeches? […] – I give it up », *P*, p. 20), renonce à trouver l'autre façon de la poser (« – Do you know the other way to ask it? / – No, said Stephen », *P*, p. 21), et remplace la question d'Athy par d'autres interrogations, comme à son habitude : « Why did he not tell it? […] Then why was he sent to that place with them? » (*P*, p. 21). Puis, il regarde par la fenêtre et est soudainement envahi par une sensation de calme qui coupe court au flot de ses questionnements multiples : « He looked at the window and saw that the daylight had grown weaker. There would be cloudy grey light over the playgrounds. There was no noise on the playgrounds » (*P*, p. 21).

Le rapprochement de la lumière grise (« grey light », *P*, p. 21) et du silence (« no noise », *P*, p. 21) crée une atmosphère propice à engendrer une sorte de sommeil mystique. D'une part, le gris est, dans la Bible, la couleur de la cendre qui, associée au

---

[90] L'on songe aux nombreuses oppositions qui ponctuent le premier chapitre de *A Portrait*. Elles ne sont pas sans rappeler le système binaire sur lequel repose une partie de la scolastique où les pôles opposés ne peuvent parvenir à une synthèse : il est nécessaire que les choses soient existantes ou inexistantes, que le bien et le mal soient décidables et que l'on puisse également déterminer la vérité de la fausseté. Aussi l'opposition que Stephen dresse, par exemple, entre le froid et le chaud, évoque-t-elle la distinction manichéenne entre le bien et le mal : « To remember that and the white look of the lavatory made him feel cold and then hot. There were two cocks that you turned and water came out: cold and hot. He felt cold and then a little hot […] » (*P*, p. 9).

carême et à l'adoration, est utilisée dans les rites curatifs pour restaurer un équilibre spirituel. D'autre part, d'un point de vue psychologique, il s'agit d'une teinte neutre, employée dans certains rituels contre les esprits malveillants. Elle est censée, plus généralement, neutraliser les influences négatives. Le gris n'est ni noir ni blanc mais il est également les deux à la fois et permet ainsi, d'une certaine manière, de concilier les modes de l'affirmation (« — O, I say, here's a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed », *P*, p. 11) et de la négation : « — O, I say, here's a fellow says he doesn't kiss his mother before he goes to bed » (*P*, p. 11).

La neutralité lumineuse semble avoir pour corollaire une indifférence mentale, comme si elle était libre de toute tendance psychique et matérialisait une sorte d'interface entre tension et résolution. La présence de cette lumière grise caractérise la plupart de ces brefs moments de décrochement par rapport à la réalité qui conduisent Stephen vers un état mental qui ne contient plus ni désir ni douleur.

La présence d'un ciel gris lorsque les enfants jouent sur les terrains de football est révélatrice (« […] soft grey sky […], *P*, p. 34) surtout quand elle est associée au bruit des battes : « And from here and from there came the sounds of the cricketbats through the soft grey air. They said: pick, pack, pock, puck: little drops of water in a fountain slowly falling in the brimming bowl » (*P*, p. 34).

Ce ciel gris semble favoriser l'ascension mystique ou, selon André Godfernaux, la psychose extatique qui se caractérise par un rétrécissement progressif du champ de la pensée, tandis que l'état affectif augmente[91]. Jacques Aubert, dans son introduction à la traduction française de *Ulysse*s, qualifie justement l'épiphanie de « quasi psychotique »[92].

---

[91] André Godfernaux, « Sur la psychologie du mysticisme », *Revue philosophique* (février 1902) : 158-170.
[92] James Joyce, *Œuvres II* (Paris : Gallimard, 1995), p. XIX.

En outre, l'onomatopée (« […] pick, pack, pock, puck […] », *P*, p. 34), en tant qu'elle est la copie linguistique et approximative d'une expérience sensuelle, peut être envisagée comme le premier degré, vocal, de l'oraison telle que la conçoit sainte Thérèse d'Avila.

L'image de la goutte d'eau (« […] pick, pack, pock, puck: little drops of water in a fountain slowly falling in the brimming bowl », *P*, p. 34) est d'une grande banalité dans les textes mystiques. Parce qu'elle se mélange et se perd dans un liquide, la goutte d'eau figure le processus mystique d'anéantissement du moi. Elle signifie l'union déifiante qui liquéfie l'âme et lui permet de se mélanger à la substance de Dieu : « Connaître cet état, c'est être déifié. De même qu'une gouttelette d'eau mêlée à une grande quantité de vin, paraît s'y dissoudre entièrement […], au point de prendre la saveur et la couleur du vin […] de même, dans les saints, il arrive nécessairement que tout sentiment humain se dissout de façon ineffable et s'écoule dans la seule volonté de Dieu »[93].

Les quatre descriptions du choc des balles de cricket et les légères variations de l'une à l'autre, semblent alors dessiner un itinéraire de l'introversion religieuse placé sous le signe du ralentissement et de l'estompage.

L'adverbe « slowly », déjà présent lors de la première occurrence (« And from here and from there came the sounds of the cricketbats through the soft grey air. They said: pick, pack, pock, puck: little drops of water in a fountain slowly falling in the brimming bowl », *P*, p. 34) réapparaît dans la seconde occurrence, mais il est, cette fois, renforcé par l'ajout du comparatif de supériorité « more…than » : « All the fellows were silent. The air was very silent and you could hear the cricketbats but more slowly than before: pick, pock » (*P*, p. 36). Le processus de décélération atteint son apogée lors

[93] Saint Bernard, « Traité de l'amour de Dieu », in *Œuvres mystiques*, préface et traduction par Albert Béguin (Paris : Le Seuil, 1953), chap. x, p. 67.

de la troisième mention des battes de crickets qui n'émettent plus qu'un unique son, « pock » (« In the silence of the soft grey air he heard the cricketbats from here and from there: pock », *P*, p. 37) contrairement au « pick, pack, pock, puck » initial.

Si le premier emploi de l'adverbe « slowly » (« slowly falling », *P*, p. 34) est temporel car il signale la lenteur des balles dans leur course aérienne et des gouttes d'eau tombant dans la vasque ainsi qu'un long intervalle entre leurs impacts successifs, sa seconde utilisation insiste davantage sur l'intensité du bruit : « […] you could hear the cricketbats but more slowly than before » (*P*, p. 36). Dans ce cas précis, « slowly » se traduirait par « doucement » plutôt que par « lentement » et anticipe ainsi la dernière reformulation de l'épisode des battes, au cours duquel c'est l'adverbe « softly » qui vient cette fois préciser la chute des gouttes d'eau : « In the soft grey silence he could hear the bump of the balls: and from here and from there through the quiet air the sound of the cricketbats: pick, pack, pock, puck: like drops of water in a fountain falling softly in the brimming bowl » (*P*, p. 49).

La seconde occurrence de « slowly » (« […] you could hear the cricketbats but more slowly than before », *P*, p. 36), que l'on peut considérer avant tout en fonction d'une échelle d'intensité, indique donc un amenuisement des capacités de perception auditive de Stephen qui va de pair avec l'apparition de l'adjectif « silent » et sa répétition : « All the fellows were silent. The air was very silent and you could hear the cricketbats but more slowly than before: pick, pock » (*P*, p. 36).

Si l'on peut imaginer que le bruit des balles est effectivement moins fort qu'auparavant, il semble plutôt que Stephen subisse une sorte de détachement progressif de la réalité. En effet, les deux phrases de notre dernier exemple apparaissent quelque peu en décalage avec le texte qui les entoure où les dialogues et les répliques fusent. Le doublet de l'adjectif « silent » (*P*, p. 36) est suffisamment surprenant pour suggérer que

Stephen semble avoir réussi à accéder à un état de tranquillité, quasiment indépendant du monde extérieur, une suspension des sens similaire à celle que prône sainte Thérèse. Ses camarades peuvent parler mais, pendant une fraction de seconde, le jeune garçon ne les entend plus. Le mot « sound » que l'on avait rencontré au début (« And from here and from there came the sounds of the cricket bats through the soft grey air. They said: pick, pack, pock, puck: little drops of water in a fountain slowly falling in the brimming bowl », *P*, p. 34) disparaît comme pour mieux souligner le calme extrême qui règne dans ce havre de repos spirituel construit par Stephen : « All the fellows were silent. The air was very silent and you could hear the cricketbats but more slowly than before: pick, pock » (*P*, p. 36).

La lumière grise mystique, si souvent évoquée en termes tactiles (« soft grey air », *P*, p. 34), définit ainsi les limites de l'enveloppe soyeuse d'une retraite, d'une forme éphémère de cocon. Il est révélateur que le substantif « sound » refasse surface lors de la quatrième mention des battes de crickets (« In the soft grey silence he could hear the bump of the balls: and from here and from there through the quiet air the sound of the cricketbats », *P*, p. 49) à mesure que l'éventail des sons disponibles pour caractériser les impacts de balles s'ouvre de nouveau : « pick, pack, pock, puck » (*P*, p. 49).

b. Géométrie de l'introversion centripète : le statut des marges

Les passages qui se déroulent sur les terrains de jeu semblent donc marqués par un processus d'introversion aux connotations mystiques amenant progressivement Stephen vers un état de quiétude extrême, proche de l'indifférence.

Or, il existe un rapport étroit entre la recherche d'un horizon de quiétude et le découpage de l'espace.

Dans *A Portrait*, toute perception est déterminée par l'ancrage corporel du sujet joycien, en l'occurrence Stephen : « The fellows were struggling and groaning and their legs were rubbing and kicking and stamping. Then Jack Lawton's yellow boots dodged out the ball and all the other boots and legs ran after » (*P*, p. 7). Cette dissociation entre les élèves et leurs jambes, lesquelles semblent fonctionner de manière quasiment indépendante, rappelle à quel point la perception graduelle de la réalité est dépendante de facteurs physiques. La petite taille de Stephen ne lui permet, dans un premier temps, qu'un accès limité au réel, une perception tronquée de la réalité si bien que l'exemple ci-dessus accumule les gros plans sur les bottes et les jambes des condisciples du jeune garçon. La répétition successive de cinq occurrences de « and », qui révèle le caractère enfantin de la perception, suggère que Stephen enregistre linéairement les données extérieures brutes et procède, par accumulations, sans véritable tentative de hiérarchisation syntaxique.

Dans *Dubliners* et *A Portrait*, cette vision parcellaire de la réalité s'accompagne d'une tentative de caractérisation et de décomposition du réel, comme en témoignent la succession et l'ordre des adjectifs dans l'extrait suivant de « Araby » : « The high cold empty gloomy rooms liberated me » (*D*, p. 25). Cette juxtaposition d'adjectifs (« high cold empty gloomy »), sans marque de ponctuation, reflète la progression perceptive de l'enfant qui décompose la réalité pour mieux l'appréhender. Au fur et à mesure que la

perception se déploie, se produit une transformation quasi alchimique : « gloomy » semble le résultat de l'addition de « high », « cold », et « empty », et établit donc une sorte de synthèse par rapport aux perceptions premières[94]. Il traduit le souci de rendre compte de l'expérience dans sa totalité. Les adjectifs qui précédent « gloomy » semblent pareillement soudés par des liens de causalité invisibles présents dans l'esprit de l'enfant. Par exemple, le froid qui règne dans les pièces paraît presque provenir du fait qu'elles sont vides. Joyce insiste également ici sur la dimension empirique du rapport au réel du jeune garçon, qui est d'autant plus sensible que ce dernier se perd dans un enchaînement de scénarios fantasmatiques complètement coupés de la réalité durant la majeure partie de la nouvelle[95].

L'appréhension cognitive du cosmos nécessite pour Stephen une segmentation de l'espace. Ce quadrillage trahit sa tentative de baliser avec soin un territoire étranger afin de se l'approprier, de le domestiquer. Stephen joue avec des repères spatiaux pour évaluer ses chances d'avoir la meilleure note à la composition hebdomadaire (« […] quickening his pace to outstrip it before a certain goal was reached or planting his steps scrupulously spaces of patchwork of the footpath and telling himself that he would be first and not first in the weekly essay », *P*, p. 66). Lorsqu'il se découvre une vocation esthétique, sa marche se convertit en rythme poétique de sorte que se crée une certaine

---

[94] Cette question de plans, de mises en valeur et d'accessibilité cognitive des sensations pourrait également s'appliquer aux métaphores synesthésiques assez fréquentes dans le texte joycien. Voir « Cognitive Constraints on Verbal Creativity: The Use of Figurative Language in Poetic Discourse » (pp. 211-230) in Elena Semino, *Cognitive Stylistics* (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002). « It is commonly assumed (see e.g., Ullmann 1957; Tsur 1992; Day 1996; Cytowich 1989) that modalities are organized along a scale that ranges from the 'highest' modality – SIGHT, followed (in this order) by SOUND, SMELL, TASTE, down to the 'lowest' sense, namely, TOUCH. Given this scale or hierarchy, any given synaesthetic metaphor may exhibit a mapping extending from low-to-high modality, or vice versa », p. 221. Certains sens sont définis comme plus accessibles que d'autres (« [….] lower senses are more concrete and more accessible than higher ones », p. 223), de sorte que la préférence semble être donnée à la « low-to-high structure » en poésie : « […] the concepts belonging to the lower senses, such as touch and taste, are more accessible than those attributed to higher senses such as sound and sight », p. 223.

[95] Voir également ce que dit Frank O'Connor des marques délibérées de stylisation joycienne pour ce qui est du choix et de l'ordre des adjectifs dans « Work in Progress », *Twentieth Century Interpretations of* Dubliners*: A Collection of Critical Essays*, ed. Peter K.Garrett (New Jersey: Prentice-Hall, 1968), p. 19.

coïncidence entre les segments topographiques et les segments textuels : « […] he had paced slowly at first, planting his steps scrupulously in the spaces of the patchwork of the footpath, then timing their fall to the fall of verses » (*P*, p. 138).

En fait, Stephen réimprime sur le territoire la grille ignacienne utilisée pour la décomposition des images. Il évolue sur le terrain d'un point à un autre (« He crept about from point to point […] », *P*, p. 6) et ces derniers semblent figurer les points de fixation de Loyola comme si la trajectoire spatiale de Stephen se déroulait également sur un plan mental.

En outre, le jeune garçon, lorsqu'il esquisse, de temps en temps, de légères courses pour faire croire aux autres joueurs qu'il participe au match de football (« […] making little runs now and then », *P*, p. 6), paraît dessiner une suite de petits cercles concentriques tout en s'évertuant à toujours rester en marge de sa division : « He kept on the fringe of his line […] » (*P*, p. 6). Il envisage cette dernière en termes géométriques comme une ligne à distance de laquelle il doit rester.

Le terme « fringe », qui revient à trois reprises, au cours de *A Portrait*, pour caractériser la position de Stephen par rapport à sa division lors des rencontres de football, est particulièrement intéressant.

Selon l'*Oxford Companion to Consciousness* : « The metaphoric use of 'fringe' denotes components of conscious experience occurring outside a *core* of focal, attentive, detailed, sensed, and/or articulated conscious content »[96]. L'emplacement du petit garçon qui se tient au bord extrême de sa section pourrait figurer le détachement de l'expérience sensible que le cerveau relègue désormais sur son pourtour.

---

[96] Dan Lloyd, « fringe », *The Oxford Companion to Consciousness*.
http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t313.e150
Lien consulté le 22 juin 2011 par l'intermédiaire de Virtuose (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

Or, l'itinéraire psychologique de l'extase débute, selon Morel, par une forme d'attention négative, inhibitrice de tout ce qui appartient à la périphérie ; la perception des sensations extérieures devient fugitive :

> Cette attention négative, c'est comme un courant qui monte la garde pour couper toute communication avec l'extérieur, qui *fait la ronde* autour du centre que l'on veut isoler […]. Il a été reconnu de tout temps, que l'attention jouait le rôle considérable dans l'extase. Or, chez les Alexandrins, et surtout chez Denys, cet effort essentiellement négatif : il faut que le centre ne puisse pas être troublé par ce qui vient de la périphérie ou par ce qui va à la périphérie. On a « fermé la porte des sens » pour employer une expression très répandue chez les mystiques ; et, de cette fermeture périphérique volontaire, il résulte comme une simple résonance corticale, conscience d'un phénomène purement endopsychique : plus rien ne s'infiltre, qui puisse troubler le calme, le silence et le repos dont est fait l'intérieur du cercle. Dans cet état-là, on est déjà en possession de l'immobilité, de la stabilité psychologique, et cet état joue pour Denys un rôle de premier plan. Avec lui, nous avons pénétré dans les phénomènes proprement extatiques[97].

James Henri Leuba envisage l'extase comme « un rétrécissement de la conscience du monde extérieur (du non moi), compensé par un accroissement du monde intérieur (du moi) »[98]. La thèse de Théodule Ribot rejoint celle de Leuba car il considère l'extase comme la forme aiguë de l'hypertrophie de l'attention[99].

L'exemple de Stephen rejoint les conclusions des psychologues. Alors qu'il se glisse d'un point à un autre, il s'isole progressivement de tout contact extérieur comme le suggère la répétition de la locution prépositionnelle « out of » (« He kept on the fringe of his line, out of sight of his prefect, out of the reach of the rude feet […] », *P*, p. 6) pour trouver « le calme, le silence et le repos »[100]. Il peut également voir ses camarades et les poteaux limitant la zone du jeu, plus petits et plus éloignés qu'ils ne le sont en réalité : « […] the fellows seemed to him smaller and farther away and the goalposts so thin and far and the soft grey sky so high up » (*P*, p. 34). Bien que l'explication de ce phénomène soit simple, les lunettes du jeune garçon viennent d'être

---

97 Morel, *Essai sur l'introversion mystique*, pp. 99-100.

98 James Henri Leuba, « Tendances fondamentales des mystiques chrétiens », *Revue philosophique* 54 (juillet 1902) : 455.

99 Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention* (Paris : Alcan, 1889), p.138.

100 *Ibid.*, p. 100.

cassées, l'on pourrait voir dans cet effet d'optique l'une des premières manifestations du rétrécissement temporaire du cercle de la conscience et de la sensibilité.

Les haltes spatiales (« from point de point », *P*, p. 6) que marque Stephen révèlent des points de concentration intenses, un effort psychique centripète et immobile, un processus monoïdéique. La conscience subit ainsi un déplacement de l'attention vers des sensations plus internes : la diffusion de l'activité psychique devient concentration, et l'extensif se fait intensif.

Il semble que l'esprit de Stephen, qui vagabonde en marge du terrain de football, s'agrippe à des « points », tout d'abord Rody Kickham (« Rody Kickham was not like that: he would be captain of the third line all the fellows said », *P*, p. 6), puis le mot « ceinture » (« That was a belt round his pocket. And belt was also to give a fellow a belt », *P*, p. 7) avant de reprendre brutalement conscience de la réalité et de se retrouver pris dans le tourbillon d'une mêlée : « He was caught in the whirl of a scrimmage […] » (*P*, p. 7).

L'épisode du match de football met donc en valeur l'interface entre l'espace et certaines zones psychiques. Le garçon se conditionne peu à peu à inhiber tout élément se situant au-delà d'un certain périmètre, pour permettre aux éléments, conscients mais vagues, qui appartiennent à l'espace liminaire (« fringe ») d'émerger :

> The fringe is by nature somewhat paradoxical. On the one hand, as an aspect of conscious awareness the fringe is neither tacit nor implicit, and distinct from pre?, sub?, or unconscious states, processes, or other background conditions. On the other hand, *fringe states* seem to be essentially elusive. To scrutinize the fringe seems to require moving it into focal awareness or elaborating its vagueness, thus obliterating the very 'fringiness` one seeks to understand[101].

Les processus périphériques participent de la construction de l'esprit de l'artiste. Ils assurent le passage d'un point à un autre (« from point to point ») si l'on en croit la

[101] Dan Lloyd, « fringe », *The Oxford Companion to Consciousness*.
http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t313.e150
Lien consulté le 22 juin 2011 par l'intermédiaire de Virtuose (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

fonction que leur attribue William James définissant ainsi une sorte de « fringe phenomenology » :

> Structurally, the fringe might fit among the succession of substantive 'perchings` in three ways:
> (1) As arpeggio, denoting the fleeting states at the points of transition between substantive thoughts. Its contents are the relations that link thoughts, and its function is to lead from one thought to the next. James writes: 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*. (245)[102]

L'association de cette introversion centripète et de l'occlusion périphérique permettent à Stephen d'atteindre une oraison de quiétude, un état proche d'une tranquillité quasiment extatique.

La gestion de l'espace, qu'il soit mental au travers de l'image, corporel par l'intermédiaire de la douleur, ou géographique comme nous venons de le montrer, participe donc à cette quête mystique ascensionnelle suivant laquelle l'âme, tantôt humiliée, tantôt exaltée, monte et descend le long d'un axe vertical.

L'indifférence pourrait alors correspondre chez Joyce à cet état de maîtrise de soi, proche de la stase, qui constituerait un point d'équilibre parfait du système corporel et mental, de sorte qu'il n'y aurait plus de gradation vers le haut ou vers le bas. Cependant, cet état est presque une impossibilité dans *Dubliners* et *A Portrait* car il suppose une indifférence totale aux attractions.

---

[102] *Ibid.*

c. L'indifférence amère

L'indifférence suppose le renoncement à sa propre volonté. Dans sa doctrine du pur amour[103], Fénelon recommande d'abdiquer toute volonté propre dans un acte de désappropriation, afin que l'homme soit délivré de son inquiétude de l'avenir[104]. Il s'agit de mourir à soi, de désespérer de soi dans un mouvement extrême d'abnégation de la volonté. La volonté divine doit être la finalité de la quête. Il faut abandonner tout mouvement d'anticipation et de rétrospection[105], et marquer une pause dans le mouvement fébrile de l'âme. L'homme est alors d'autant plus libre qu'il est soumis à Dieu.

Comme guidé par ce principe, Stephen s'évertue à aligner sa volonté sur celle de Dieu : « I tried to unite my will with the will of God instant by instant » (*P*, p. 203). Saint François de Sales théorise cet acte d'abandon dans son *Traité de l'amour de Dieu* : « Le cœur indifférent est comme une boule de cire entre les mains de son Dieu. […] Il aimerait mieux l'enfer avec la volonté de Dieu que le paradis sans la volonté de Dieu »[106]. On comprend ainsi l'état de Stephen après sa confession : « It would be beautiful to die if God so willed. It was beautiful to live if God so willed […] » (*P*, p. 122). Le véritable amour est extatique. Le sujet n'a plus conscience de lui-même. Il ne se voit que comme un simple reflet.

---

[103] De façon significative, l'absence d'amour est lié au manque de spiritualité dans *A Portrait* : le regard du doyen des études ne contient la trace d'aucune ferveur, comme le montre le segment « pale loveless eyes » (*P*, p. 156). Il ne vit pas dans l'amour de Dieu, comme le suggère le suffixe « less ».

[104] Bossuet trouvera le postulat de l'indifférence fénelonienne excessif car, pour lui, ce désintéressement est la marque d'un mépris de la nature humaine. Fénelon s'en explique et affirme catégoriquement son opposition au quiétisme. Il s'oppose à Molinos qui considérait l'« activité naturelle » comme « ennemie de la grâce ». Fénelon pense qu'il existe une coopération entre l'opération divine et le libre-arbitre de l'homme. Molinos pense en revanche que l'homme a remis à Dieu son libre-arbitre. Fénelon fait donc la part belle à l'activité du libre-arbitre. Il reste une part d'amour naturel, l'état d'indifférence totale aux passions est impossible. Il rend en quelque sorte l'indifférence quiétiste impie.

[105] « L'âme est rassasiée, perdue, incapable de désirer, et indifférente sur tout ce qui n'est pas le moment présent, au-delà duquel il n'y a plus rien pour elle », François de Salignac de la Mothe-Fénelon (Fénelon), *Explications des articles d'Issy* (Paris : A. Chérel, 1915), pp. 20-21.

[106] Saint François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, IX, iv, in *Œuvres* (Annecy : Éditions d'Annecy, 1898), p. 770.

Cependant, cet accès au divin est constamment parasité par l'orgueil de Stephen[107] : « A certain pride, a certain awe, withheld him from offering to God even one prayer at night […] » (*P*, p. 87).

L'attitude d'indifférence semble dénaturée dans *A Portrait*. Loin de consacrer l'aboutissement de la nuit des sens, elle suit immédiatement la nuit de débauche de Stephen. Elle ne s'accompagne pas d'un mouvement d'expansion, d'oubli de soi dans la connaissance divine mais au contraire d'un retour sur soi comme l'expriment le groupe nominal « knowledge of himself » et l'adjectif « lucid », lequel renvoie, sur un plan étymologique, à la lumière. De façon assez parodique, l'indifférence semble ainsi consubstantielle à la lumière divine.

> A cold lucid indifference reigned in his soul. At his first violent sin he had felt a wave of vitality pass out of him and had feared to find his body or his soul maimed by the excess. Instead the vital wave had carried him on its bosom out of himself and back again when it receded: and no part of body or soul had been maimed but a dark peace had been established between them. The chaos in which his ardour extinguished itself was a cold indifferent knowledge of himself. He had sinned mortally […] (*P*, p. 87) [c'est nous qui soulignons].

Si Stephen atteint un état d'apaisement, comme le souligne par exemple l'emploi du verbe « reign » et du nom « peace », il semble porter en revanche un regard désabusé sur lui-même. L'indifférence est décrite en termes négatifs. Elle correspond à une connaissance froide et amère de soi, intrinsèquement liée à une perte d'énergie : « he had felt a wave of vitality pass out of him ». L'adjectif « cold » suggère une certaine forme de fixité, une stérilité révélatrice de l'aliénation du sujet par rapport à soi et au monde. En outre, il est possible de percevoir le regard distancié et ironique du narrateur dans cette sorte de complaisance dans le péché : le mot « sin » est répété (« sin », « sinned ») et évoqué par l'emploi de l'adjectif « dark ». L'indifférence joycienne se situe donc aux antipodes de la consolation divine, car elle génère une sensation

[107] Dans le *De Tranquillitate animi,* Sénèque rend l'amour-propre responsable de cette impossibilité d'accéder à la sagesse, à la quiétude parfaite. Il oppose également l'« euthymia », i.e. l'état d'équilibre de l'âme, d'absence de trouble, à la mélancolie et la curiosité : « Hanc stabilem animi sedem Graeci euthyniam vocant [...] ». *De Tranquillitate Animi*, II, 3, in Sénèque, *De Tranquillitate Animi. De Constantia Sapientis*, Trad. R.Waltz (Paris : Budé, 1927).

désagréable de mal-être, de sorte qu'elle conduit à l'épuisement des fontaines de la grâce : « […] the fountains of sanctifying grace having ceased to refresh his soul »[108] (*P*, p. 87).

d. La grâce inefficace

La grâce occupe pourtant une place fondamentale dans les premières œuvres de Joyce. Ce dernier avait une connaissance précise, et de toute première main, de la conception qu'en avait saint Augustin, comme le soutient Stanislaus dans *My Brother's Keeper* :

> The strange doctrine of actual and sanctifying grace and its relation to original sin, which last was to be the subject of *Finnegans Wake*, had puzzled and fascinated my brother, as he found it in his reading of saint Augustine, and even viewed from outside the Church it held his interest. He had, in fact, gone to listen to a sermon on the subject preached in Gardiner Street Church or University College Chapel, and had come away angry and disgusted at the inadequacy of the exposition […] It angered him that such shoddy stuff should pass for spiritual guidance[109].

L'action de la grâce permet de franchir le fossé séparant la vie terrestre de sa version surnaturelle et céleste : « the soul's elevation to the supernatural order through the formal casuality of sanctifying grace was the metaphysical ground of man's introduction into the kingdom of God »[110]. L'entrée au Paradis nécessite que l'âme ait atteint un état de grâce.

Pour sa part, Ludwig Ott emploie le terme d'« accident » pour qualifier l'opération de la grâce sur l'esprit : « sanctifying grace is not a substance, but a real

---

[108] Le motif de l'eau est consubstantiel à Fénelon. Selon lui, il faut « se laisser mouvoir à toutes les impressions de la grâce », *Mémoire sur l'état passif*. Il doit en cela beaucoup à Mme Guyon : « Il faut que notre âme soit fluide comme l'eau, sans consistance propre, c'est-à-dire sans opinions, sans arrêt à quoi que ce soit, afin de pouvoir s'écouler en son Dieu. Il faut de plus qu'elle soit sans couleur, sans odeur, sans rien de fixe, afin de prendre toutes les impressions de la grâce », Jeanne Marie Bouvier de la Motte-Guyon (Mme Guyon), *Lettres chrétiennes et spirituelles*, lettre 124, t. 4 (Cologne: 4 Bde., 1717). On retrouve cet appel à une agilité paisible de l'âme, à une « souplesse infinie » dans la correspondance entre Mme Guyon et Fénelon, « Correspondance entre Fénelon et Madame Guyon », *Fénelon et Madame Guyon* présenté par M. Masson (Paris, 1907), p. 39.

[109] Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, p. 227.

[110] Gerald A. McCool, *Catholic Theology in the Nineteenth Century* (New York: Seabury Press, 1977), p. 197.

accident, which inheres in the soul substance »[111]. Or, « Grace » repose justement sur l'« accident » initial de Mr. Kernan (« He made light of his accident. It was nothing, he said: only a little accident », *D*, p. 151), qui conduira à la tentative de rédemption ourdie par ses proches. L'accident spirituel subit une sorte de dégradation démotique visant, peut-être, à rendre compte de la déformation que supporte la théorie augustinienne de la grâce et de ses relations avec l'esprit.

Il est possible que Joyce, en baptisant ironiquement cette nouvelle « Grace », ait cherché à restaurer une certaine exactitude philosophique et théologique à la notion de grâce, par opposition à l'association du mot « grace » avec l'apparence dans le texte : « […] a silk hat of some decency and a pair of gaiters. By grace of these two articles of clothing, he said, a man could always pass muster », *D*, pp. 152-153.

De même, la grâce est loin d'être « efficace » dans « The Sisters » comme le suggère l'adjectif « inefficacious ». Certes, celui-ci est employé pour décrire l'inutilité du mouchoir rouge déjà maculé, dont le frottement sur les vêtements du prêtre ne permet pas de nettoyer les grains de tabac. Mais, à l'origine, ce mot était utilisé pour caractériser l'action divine. Dans *Joyce's Misbelief*, Roy Gottfried cite le *New English Dictionary* (1897), qui estime que le premier emploi d'« efficacious » remonte à 1528 : « Goddis worde is so efficacious »[112].

Dans *A Portrait*, non seulement les réserves de grâce se tarissent, mais elles subissent une dégénérescence progressive. D'une part, la grâce est guettée par la simonie. Loin d'être un don de Dieu, elle semble pouvoir se quantifier et s'acheter[113] : « At most, by an alms given to a beggar whose blessing he fled from, he might hope

---

[111] Ludwig Ott, *Fundamentals of Catholic Dogma* (Rockford, Ill.: Tan Books, 1960), p. 255.
[112] Roy Gottfried, *Joyce's Misbelief* (Gainesville: University Press of Florida, 2008), p. 41.
[113] L'on pourra explorer le lien entre la grâce et la gratuité qu'établit Damien de Callataÿ dans son article : « Gratuité et grâce », *Revue du Mauss*, n°35 (Premier semestre 2010) : 53-61.

wearily to win for himself some measure of actual grace »[114] (*P*, p. 87). D'autre part, l'état de grâce que Stephen semble atteindre après sa confession est dégradé par l'association postérieure du mot « grace » à la luxure. L'évolution sémantique du mot s'accompagne en effet d'un passage de la lumière aux ténèbres. Le contraste entre les deux phrases « The muddy streets were gay. He strode homeward, conscious of an invisible grace pervading and making light his limbs » (*P*, p. 122) et « Eyes, opening from the darkness of desire, eyes that dimmed the breaking east. What was their languid grace but the softness of chambering? » (*P*, p. 196) constitue une seconde forme de déspiritualisation de la grâce.

L'impossible réception de la grâce provient également de sa matérialisation. On relèvera par exemple l'association possible de la grâce à la graisse dans *Ulysses* : « Tea. Must get some from Tom Kernan. Couldn't ask him at a funeral, though. While his eyes still read blandly he took off his hat quietly inhaling his hairoil and sent his right hand with slow grace over his brow and hair » (*U*, p. 68).

Bien que l'acception du mot « grace » soit différente ici, le mot joue sur les deux sens d'élégance et de religiosité du geste. En effet, le substantif « grace », associé à un geste pieux, semble étroitement lié au huileux « hairoil » (qui serait éventuellement une forme dégradée de l'huile sainte utilisée pour les onctions) si bien que l'insufflation divine est remplacée par une inhalation cosmétique. L'insufflation du pneuma divin est rendue impossible, comme le suggère l'adverbe « blandly ».

Cette interprétation est confortée par l'assimilation, souvent notée par les critiques, de l'âme à la graisse dans *A Portrait* et *Dubliners*. Le réceptacle de la grâce est

[114] On pourrait voir dans cette grâce actuelle une version dégradée de la grâce efficace telle qu'elle était envisagée par les jansénistes. Selon la doctrine janséniste, la grâce suffisante n'est pas suffisante et nécessite l'intervention de la grâce efficace pour s'actualiser. Le dévoiement de la grâce efficace dans cet extrait rend compte de la polémique entre les jansénistes et les jésuites : si les premiers comptaient sur la grâce divine pour accéder au salut, les seconds, en revanche, attribuaient beaucoup plus d'importance aux œuvres dans ce chemin vers le salut.

lui-même graisseux dans *A Portrait* (« His soul was fattening and congealing into a gross grease […] », *P*, p. 94[115]) ou dans « A Painful Case » : « The cabbage began to deposit a cold white grease on his plate » (*D*, p. 109). Cette incarnation de l'âme (représentée par le chou) rend impossible toute opération de la grâce divine et signe l'échec de la transmutation alchimique. Elle montre également que l'épaisseur des choses vient compromettre l'eucharistie, comme si la réceptivité sensorielle épuisait la réceptivité religieuse.

L'état d'indifférence semble donc difficilement accessible chez Joyce, toute impression momentanée d'accès au divin est contrebalancée par un retour au physique, au prosaïque, par une nouvelle plongée dans la matérialité des choses. Les tentatives de mortification sensorielle comme : « (he) sought by distraction to divert his mind from the savours of different foods » (*P*, p. 127) se révèlent en ce sens vaines ; l'ascèse est impossible et la retombée dans la différence[116], inéluctable. L'âme, décentrée, ne gravite plus autour de Dieu mais elle cherche des palliatifs dans les distractions extérieures. Les pseudo-états d'indifférence peuvent donc tout au plus s'apparenter à de la résignation : saint François de Sales distingue à ce propos la résignation de l'indifférence en ce que la première permet d'aimer d'autres choses que la volonté de Dieu.

L'état d'indifférence n'est finalement viable qu'à l'échelle de l'artiste, comme le souligne la réappropriation de l'indifférence religieuse dans une perspective créatrice :

---

[115] On pourrait approfondir le lien entre l'esprit et sa dégradation physique en comparant la réceptivité religieuse au fonctionnement de l'estomac. Fénelon fait lui-même le lien entre l'oraison et l'estomac : « Il en est de la grâce pour l'âme comme des aliments pour le corps […] L'oraison est, comme l'estomac, l'instrument de toute digestion ». Fénelon en donne ensuite l'explication : « Comme l'estomac fait de la chair, du sang, des esprits pour les bras, pour les mains, pour les jambes, et pour les pieds, de même l'amour dans l'oraison renouvelle l'esprit de vie pour toute la conduite ». Fénelon, *Correspondance*, t. XII, éd. J. Orcibal (Klincksieck, 1999), p. 75. Cependant, comme le montre son appétit excessif, Stephen semble compenser son manque de nourriture spirituelle par une absorption désordonnée et bestiale d'aliments.

[116] « Différence » vient du latin « differri » qui signifie, de manière figurée, être tiraillé, tourmenté, déchiré.

« The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails » (*P*, p. 181).

6. Des maladies de l'âme : les défaillances de la volonté

L'impossibilité pour les personnages joyciens d'accéder au divin, les failles de l'attitude mystique de réceptivité, semblent les plonger dans une sorte de torpeur permanente. Les mouvements, voire les désordres de l'âme, sont ainsi autant de manifestations des défaillances de la volonté, et *a fortiori* de l'échec à trouver la volonté de Dieu que poursuit saint Ignace de Loyola dans ses *Exercices Spirituels*.

Le concept de volonté est néanmoins central pour Joyce qui, après avoir souligné la volonté fluctuante de l'artiste « The aesthete has a floating will »[117], déplore qu'elle soit rongée par le doute : « His true servitude is that he inherits a will broken by doubt »[118]. C'est ainsi qu'en dépit de sa grande admiration pour Yeats, Joyce en critiquait la personnalité fluctuante et hésitante.

Il est également rare que le Stephen de *A Portrait* soit décrit en pleine possession de sa volonté, si l'on excepte les exercices de mortification sensorielle qui lui procurent un sentiment fugace d'opiniâtreté ou bien l'état qui vient l'habiter soudainement (« Another nature seemed to have been lent him », *P*, p. 71) juste avant d'entrer sur scène lors du spectacle de la Pentecôte : « He saw her serious alluring eyes watching him from among the audience and their image at once swept away his scruples, leaving his will compact » (*P*, p. 71). La volonté de l'adolescent se rassemble avant de se concentrer en une masse compacte, en un bloc indivisible, l'espace d'un instant.

---

[117] Joyce, *The Critical Writings*, p. 71.
[118] Joyce, *The Critical Writings*, p. 72.

Il est saisissant de constater que l'affirmation d'une volonté individuelle est, dans le cas de Stephen, uniquement dépendante d'un contexte de représentation comme le suggèrent le choix du verbe « watch » mais aussi les noms « audience », « image » ou le participe passé « clothed » dans l'extrait suivant : « For one rare moment he seemed to be clothed in the real apparel of boyhood » (*P*, p. 71). Quand il joue son rôle devant la foule des spectateurs, une fois le rideau levé, Stephen fait, en quelque sorte, l'expérience brève et imagée de ce qu'Arthur Schopenhauer rejette, dès 1819, dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. En effet, le philosophe allemand considère que la perception du monde comme représentation est guidée par la volonté individuelle, ce qui explique ainsi l'égoïsme. La mise à distance du monde comme pure représentation suppose, au contraire, de nier toute volonté individuelle pour reconnaître en toute chose la Volonté en tant que principe cosmique. Stephen s'ingénie à agir de la sorte le reste du temps, mais sur un plan plus mystique que strictement philosophique (« – […] I tried to unite my will with the will of God instant by instant », *P*, p. 203) ou bien esthétique comme l'illustre la doctrine de l'impersonnalité de l'artiste : d'une certaine manière, l'art n'équivaut plus à une négation temporaire de la Volonté au profit de la volonté individuelle puisque cette dernière est censée se subtiliser jusqu'à perdre existence.

À cet égard, l'emploi de l'adjectif « compact » (« leaving his will compact », *P*, p. 71) est instructif parce qu'il affilie la volonté à une impression de densité et d'hermétisme comme si rien ne pouvait fissurer le conglomérat obtenu. Ainsi le qualificatif « compact » suggère, en creux, les faiblesses de la volonté du jeune homme, habituellement disséminée par les doutes et les scrupules (« his scruples ») comme l'est celle de l'artiste selon Joyce (« The aesthete has a floating will »). En réalité,

l'alanguissement de la volonté individuelle que Stephen camoufle, dans *A Portrait*, derrière de louables visées religieuses et artistiques est avant tout d'ordre pathologique.

Il convient alors d'envisager les différentes afflictions de l'âme, c'est-à-dire les différents états de désordre qui affectent les personnages joyciens et qui résultent en partie de leur manque de ferveur spirituelle. On opposera la fatigue, l'inertie, l'acédie, et la résignation, toutes les quatre caractéristiques d'un certain émoussement de la volonté, à une forme accomplie de la volonté chez Joyce : l'intention de Mrs. Mooney.

A. Fatigue et lassitude

Dubliners et *A Portrait* présentent un éventail assez complet des états d'affection de l'âme, de la fatigue à l'acédie, forme la plus spirituelle de la dépression. Plus précisément, l'acédie, la tristesse et la désolation appartiennent au registre moral de la vie de l'esprit tandis que la dépression et la mélancolie relèvent de la vie psychique.

Ces états, dans toute leur diversité, ont des répercussions à la fois physiques et mentales qui touchent à la fois le métabolisme et le tempérament des personnages.

Le rythme de vie de certains Dublinois est ralenti par des états de grande fatigue difficilement explicables, dans la mesure où ils ne sont pas reliés à une participation active dans le monde mais à une contemplation passive des choses. Il n'y a souvent pas d'effort antérieur qui puisse justifier une telle torpeur. L'acte de repos ne constitue donc pas une halte au cours d'un effort spécifique mais une sorte de conduite permanente caractérisée par un rétrécissement du désir. L'effort volontaire requis pour contrer l'intensité du sentiment de fatigue ne peut être produit. L'aura, censée valoriser le but de l'effort pour pousser le personnage à l'action, finit par disparaître et se voit remplacée par un voile terni et sombre, empreint de morosité et de vacuité.

Eveline est présentée comme fatiguée dès le début de la nouvelle. Aucune cause n'est mentionnée au préalable si bien que la fatigue apparaît comme une propriété essentielle du personnage : « She was tired » (*D*, p. 29). Tout se passe comme si la fatigue, habituellement considérée comme un état passager, suffisait à définir un personnage. En outre, la position assise d'Eveline renforce le caractère statique de la scène et s'offre comme l'indice physique de sa léthargie mentale. La tête de la jeune fille, appuyée contre les rideaux (« Her head was leaned against the window curtains […] », *D*, p. 29), confirme la relation ténue qui existe entre une émotion particulière et son expérience sensori-motrice car l'on sait que la position penchée est habituellement associée à la tristesse ou à la mélancolie.

Dans « An Encounter », la fatigue entraîne une décélération dans l'activité des jeunes garçons, comme l'indique l'adverbe « slowly » : « When we were tired of this sight we wandered slowly into Ringsend » (*D*, p. 15). Le verbe « wander » est la traduction spatiale de ce manque de concentration. En outre, l'intensité de la perception visuelle du narrateur chute au cours de la nouvelle comme l'exprime le passage du verbe « gaze » à « glance », dans « I continued to gaze towards the foot of the slope, listening to him » (*D*, p. 18), puis « I […] involuntarily glanced up at his face » (*D*, p. 19). Il est à noter que la dernière perception échappe complètement à la maîtrise du personnage ; elle est involontaire et traduit ainsi ce relâchement de l'attention. L'état de fatigue provoque donc souvent une baisse sévère de tension chez les personnages joyciens et amoindrit leur degré de réceptivité au monde.

La fatigue s'oppose à la lassitude en ce que cette dernière correspond à un état dont les causes sont plus difficiles à saisir. La lassitude touche avant tout l'esprit, alors

que la fatigue est plus corporelle[119]. En outre, si la fatigue implique une action antérieure distincte, la lassitude, plus vague, est liée à la répétition, comme l'indique cet exemple emprunté à « An Encounter » : « The mimic warfare of the evening became at last as wearisome to me as the routine of school […] » (*D*, p. 12). De façon assez significative, la répétition a trait au temporel (« routine ») mais elle prend aussi un sens théâtral (« mimic »). Il faut comprendre alors que l'enfant narrateur de « An Encounter » est lassé de mimer la réalité, de jouer : « […] I wanted real adventures to happen to myself » (*D*, p. 12). Eveline est elle aussi lassée par les sempiternelles disputes du samedi soir à propos d'argent : « […] the invariable squabble for money on Saturday nights had begun to weary her unspeakably » (*D*, p. 31).

Un autre exemple, tiré cette fois de *A Portrait,* semble confirmer cette proximité entre répétition et lassitude : « First came the vacation and then the next term and then vacation again and then again another term and then again the vacation » (*P*, p. 13).

Comment interpréter l'alternance entre l'article défini « the » et l'absence d'article pour déterminer le nom « vacation » ? Certes, on pourrait tout d'abord soutenir que « the vacation » renvoie aux grandes vacances plutôt qu'aux petites vacances. Toutefois, il semble en fait que le retour du « the » à la fin de la proposition (« again the vacation »), après l'oubli temporaire des déterminants (« then vacation »), porte toute la lassitude de Stephen, et ralentisse le rythme de la phrase. On constate une certaine pesanteur de l'article.

---

[119] « Pour introduire quelque clarté en une question si vaste et si difficile, ne conviendrait-il pas de distinguer nettement, essentiellement, deux types de fatigue, une fatigue corporelle liée à l'effort ou au déficit, maladie ou sous-alimentation, laquelle nous serait commune avec les animaux, et une fatigue de l'âme, de l'esprit ou du moi, qui pourrait être nommée lassitude, et qu'il faudrait en droit séparer de la première, cette seconde seule étant proprement humaine? Dans son *Dictionnaire des synonymes* […] Condillac pose cette distinction : 'La *fatigue* suppose le travail comme cause, la *lassitude* peut avoir plusieurs causes, et en général elle n'en indique aucune en particulier […]' », Jean-Louis Chrétien, *De la Fatigue* (Paris : Minuit, 1996), p. 25.

Le changement de place de l'adverbe « again », situé dans un premier temps après « vacation », vient ralentir l'arrivée du groupe « the vacation » en se positionnant devant : « again the vacation ». L'impression de lassitude et de monotonie est renforcée par la répétition de « then ».

Cependant, « weariness » peut également figurer un état de béatitude lorsque la lassitude suit directement un état d'excitation extrême qui aboutit à l'orgasme : « […] he lay upwards to heaven all strewn with scarlet flowers » (*P*, p. 186). La lassitude semble ainsi décrire un état post-éjaculatoire[120] : « A gradual warmth, a languorous weariness passed over him descending along his spine from his closely cowled head » (*P*, p. 186). Elle précède alors le sommeil : « Soon he would sleep » (*P,* p. 186).

Plus que la fatigue et la lassitude, c'est l'inertie qui semble habiter certains personnages joyciens. L'exemple d'« Eveline » permet de mieux définir cet état végétatif : les sens ne fonctionnent plus, les particules de poussière semblent s'être déposées depuis si longtemps dans le nez d'Eveline qu'elles deviennent consubstantielles à ses narines : « in her nostrils was the odour of dusty cretonne » (*D*, p. 29). Le choix de la copule « be », renforcé par l'usage de l'imparfait, rend compte de cette paralysie sensorielle. Maud Ellmann dans « The Name and the Scar » fait une analyse assez éclairante de l'odeur et de l'odorat chez Joyce : « Smell differs from vision in that it dissolves the distance between subject and object, for the nose imbibes the very substance of the smelled, while the smell rubs off on the smeller, causing him or her to smell in turn »[121]. La gaine du sujet est poreuse, ce dernier est conducteur d'odeur. L'olfactif relève donc d'une véritable pénétration du corps, d'un envahissement

---

[120] On remarque que « weary » peut également caractériser certains états de léthargie liés aux paradis de substitution, notamment dans *Ulysses*. On note, par ailleurs, la double connotation du mot « jade » (que l'on trouve dans « An Encounter » et qui est également fréquent dans le *Marius the Epicurian* de Pater) : derrière le sens d'épuisement se cache celui de prostituée.

[121] Maud Ellmann, « The Name and the Scar: Identity in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* », in Mark A. Wollaeger (ed.), *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook* (New York: OUP, 2003), p. 159.

qui donne lieu à une incorporation où le senti et le sentant fusionnent dans un même corps inerte.

Cependant, fatigue, lassitude et inertie s'aggravent de mélancolie et d'acédie, formes spirituelles du malaise physique.

B. Mélancolie et acédie

L'on ne reviendra pas sur la dimension strictement physiologique de la mélancolie en tant qu'humeur, que nous avons étudiée dans notre partie consacrée aux états cliniques, mais nous prendrons le temps de rappeler, néanmoins, l'influence d'Aristote qui nous semble compléter le système élaboré par Hippocrate.

Dans *Le Problème* XXX, 1[122], Aristote associe la mélancolie au génie poétique ou, plus généralement, aux vocations héroïques. Le tempérament atrabilaire apparaît alors comme le propre des hommes hors du commun[123].

Après l'Antiquité s'opère un glissement d'une définition médicale à une définition morale de la mélancolie. En effet, au Moyen-Âge, la mélancolie n'est plus associée à un génie quelconque mais est perçue comme une faute sous le terme d'*acedia*, si bien que la tristesse mélancolique devient un vice dont le diable est responsable. Elle est *tristitia* ou mauvaise tristesse et le diable profite de cet état dans lequel certains hommes sont plongés pour les tenter. La vie que les moines du haut Moyen-Âge mènent dans les monastères est propice au développement de ce désespoir

---

[122] Voir « Le Problème XXX , 1 » (pp. 81-107) in Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, trad. J. Pigeaud (Paris : Éditions Rivages, 1998).

[123] L'association de la mélancolie à la créativité dans « A Little Cloud » est ironique car Little Chandler est un poète raté ; la flamme de son inspiration est presque éteinte. Il confond le tempérament mélancolique associé, selon Aristote, aux hommes exceptionnels et sa version pathologique dont il est victime à petite échelle. De plus, le mot « melancholy » peut évoquer également le mal du siècle romantique, comme le souligne également l'allusion au poème de Byron dans « A Little Cloud ». Il y a bien une sorte de pathologie de la mélancolie chez Little Chandler, comme le laisse penser l'expression : « A gentle melancholy took possession of him » (*D*, p. 66). Plus généralement, sur les liens entre mélancolie et possesssion, voir Anne Juranville, *Figures de la possession. Actualité psychanalythique du démoniaque* (Grenoble : PUG, 2001).

car elle conduit à un constant retour sur soi-même et à une peur paralysante de l'enfer, deux attitudes qui figurent de manière récurrente dans *A Portrait*. Obnubilés par ce qui suit la mort, et frustrés de ne pas pouvoir satisfaire leurs besoins naturels ou rongés par un lourd sentiment de culpabilité, ces moines finissent par être envahis par ce mal de vivre particulier. Ce dernier n'équivaut pas à une simple tristesse, si persistante soit-elle, car il est plombé par la pesanteur d'une faute morale.

L'acédie se caractérise par une lassitude, une perte du sommeil, une répulsion pour la vie en général et une attraction pour les activités charnelles. Dans son étude approfondie *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression*[124], Georges Minois reformule l'un des points forts de la réflexion conduite par le cistercien Césaire de Heisterbarch dans son *Dialogus miraculorum* :

> […] il décrit les acédiaques comme somnolents à l'office, habités par un démon de midi en forme de chat ou de serpent, balbutiant des paroles incompréhensibles qui ressemblent à des grognements d'animaux, le regard trouble comme s'ils avaient de la paille ou de la boue dans les yeux, transpirant, ayant du mal à se lever, toujours las, ayant toujours trop chaud ou trop froid, doutant de leur légitimité[125].

Ces manifestations révèlent, en amont, une défaillance de la ferveur spirituelle immanente. Dans *L'acédie*, saint Thomas d'Aquin lie l'acédie à l'idée de dépression. Elle déprime l'âme de l'homme, de telle sorte qu'il ne désire plus rien faire :

> L'acédie, selon S. Jean Damascène, est "une tristesse accablante" qui produit dans l'esprit de l'homme une dépression telle qu'il n'a plus envie de rien faire, à la manière de ces choses qui, étant acides, sont, de surcroît, froides (et inertes). Et c'est pourquoi l'acédie implique un certain dégoût de l'action. C'est ce que démontre la Glose commentant le Psaume (107, 18) : "Ils avaient toute nourriture en horreur." Certains la définissent "une torpeur de l'esprit qui ne peut entreprendre le bien"[126].

La définition de l'acédie que propose saint Thomas d'Aquin permet de reconsidérer un passage de *A Portrait* marqué par le découragement de Stephen devant l'effort requis par le travail de mortification des sens :

---

124 Georges Minois, *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression* (Paris : Éditions de La Martinière, 2003). L'on pourra consulter, en particulier, le chapitre II intitulé « La diabolisation du mal de vivre : l'*acedia* médiévale », pp. 43-76.

125 Minois, *Histoire du mal de vivre*, p. 62.

126 Aquin, *Somme théologique*, IIa, IIae, Q. 35, a. 1.

> To merge his life in the common tide of other lives was harder for him than any fasting or prayer and it was his constant failure to do this to his own satisfaction which caused in his soul at last a sensation of spiritual dryness together with a growth of doubts and scruples. His soul traversed a period of desolation in which the sacraments themselves seemed to have turned into dried-up sources. (*P*, p. 128).

L'acédie semble vécue comme une véritable désolation spirituelle, un assèchement de l'âme (« spiritual dryness »). Le mot « desolation », qui traduit une certaine tristesse spirituelle, se situe aux antipodes de la joie intérieure qui naît de l'attraction à Dieu, c'est-à-dire la consolation. C'est parce que Stephen sent qu'il reste vulnérable aux attractions extérieures en dépit de son programme de discipline intérieure qu'il sombre dans l'acédie.

Cette faiblesse peut être comprise à la lumière des propos d'Ignace de Loyola concernant le discernement des mouvements de l'âme. Loyola considère en effet que le manquement de l'exercitant à ses exercices spirituels compte parmi les causes premières de l'acédie : « Il y a trois causes principales à la désolation. La première : à cause de notre tiédeur[127] dans nos efforts ou exercices spirituels […] nous sommes à juste titre privés de la consolation divine »[128].

L'état d'inertie transparait également lors du passage suivant, extrait du chapitre III, qui décrit la torpeur qui vient saisir l'âme du jeune homme au moment où il doit s'atteler à l'examen de sa conscience :

> Why was he kneeling there […]? To be alone with his soul, to examine his conscience, to meet his sins face to face, to recall their times and manners and circumstances, to weep over them […] He could not summon them to his memory. He felt only an ache of soul and body, his whole being, memory, will, understanding, flesh, benumbed and weary (*P*, p. 115).

---

[127] L'on peut rapprocher cette tiédeur aux emplois de « cool » observés précédemment dans notre partie consacrée aux états cliniques.

[128] Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* (1548), trad. Jean-Claude Guy, p. 141.

Le tout début du paragraphe qui suit immédiatement cette description rappelle que le péché d'acédie est censé être inspiré par le diable[129] (« That was the work of devils, to scatter his thoughts and overcloud his conscience […] », *P*, p. 115) pour les scolastiques qui s'intéressent à la version religieuse de la mélancolie au travers de la confession.

Le vice d'acédie, puni au purgatoire de Dante par un activisme effréné[130], entraîne Stephen à se soustraire aux épreuves spirituelles auxquelles il devrait se confronter pour espérer atteindre le salut de son âme. La promesse de l'Enfer (le dernier extrait cité suit le sermon du Père Arnall) pour ceux qui désespèrent, alimente en quelque sorte le mal de vivre de Stephen, déjà repérable avant le discours d'Arnall derrière l'expression « listless despair » (« The next day brought death and judgment stirring his soul slowly from its listless despair », *P*, p. 94), en y greffant l'angoisse supplémentaire de la damnation. L'Église entretient d'une certaine manière le péché d'acédie. Le manque de confiance en Dieu, inhérent à l'état acédiaque, est diabolisé par le christianisme médiéval qui met en place un véritable cercle infernal où la menace de l'enfer, censée guérir l'âme déprimée en l'incitant à se bonifier, ne fait que la désespérer davantage.

---

[129] Le prêtre jésuite Jean-Joseph Surin envisage la possession comme une impression de l'âme conforme à l'effet de la grâce. En effet, il considère que le diable pénètre dans l'essence même de l'âme suivant une échelle composée de trois degrés. Le dernier qu'il nomme « impression » diabolique correspond à l'état d'union dans la littérature mystique : « Et comme nous savons par la science mystique que la nature divine s'unit à l'âme par les opérations de grâce, si intimement que l'âme sent une même chose avec Dieu, aussi, dans les opérations diaboliques, il se fait que l'esprit malin se communique, non seulement par suggestion ou par impulsion, qui sont deux degrés différents, mais encore par impression qui est le troisième degré bien plus intime que les deux autres ; en sorte que, comme le cachet s'imprime sur la cire, l'esprit soit bon soit mauvais, quand il domine, s'imprime, s'ajuste à l'âme et grave en elle son acte […] ». Jean-Joseph Surin, *Science expérimentale des choses de l'autre* vie (Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1990), p. 366. D'ailleurs, l'on remarque que l'expérience mystique se recommande, plus généralement, d'un langage des effets et des impressions plutôt que de la raison.

[130] Dans le puragtoire dantesque, les acédiaques circulent à toute allure en affichant une envie toujours plus forte de se mouvoir pour faire renaître la grâce. Il ne serait peut-être pas complètement incongru d'établir un lien avec le rôle joué par la vitesse dans « After the Race ».

L'acédie ne jouit pas non plus d'une bonne réputation chez les mystiques où elle fait l'objet d'un débat constamment renouvelé. Sainte Thérèse d'Avila elle-même l'a étudiée de près à la demande des religieuses du couvent Saint-Joseph de Salamanque qui, cloîtrées, connaissaient une recrudescence des cas de mélancolie satanique[131]. Cette dernière engourdit l'esprit par l'intermédiaire d'une intervention diabolique, c'est pourquoi Stephen attribue, comme l'on vient de le voir, la dispersion de ses pensées à la besogne des démons. Elle apparaît alors comme une maladie extrêmement dangereuse, car insidieuse, qu'il faut éradiquer le plus vite possible avant qu'elle ne se propage, car le diable se sert des sœurs mélancoliques pour gagner les autres et « Si elles ne se tiennent pas sur leurs gardes, il pourra y réussir, parce que l'effet de la mélancolie étant d'obscurcir et de troubler la raison […] »[132]. Les verbes « overcloud » et « scatter » (« That was the work of devils, to scatter his thoughts and overcloud his conscience […] », *P*, p. 115) rappellent ainsi les termes « obscurcir » et « troubler », choisis par Thérèse d'Avila pour décrire le travail de sape du Malin.

Si dans un premier temps, la sainte compatit avec ces communautés manipulées par le démon, elle constate finalement, non sans agacement, que l'acédie est devenue une maladie à la mode dans les couvents. En effet, et à l'instar de Stephen dans *A Portrait*, de nombreuses sœurs usent régulièrement de ce prétexte pour se dispenser des tâches pénibles :

> En vérité, j'appréhende fort que le démon, pour gagner plusieurs âmes, ne se serve du prétexte de cette humeur ; car je vois qu'on l'allègue plus que l'on ne faisait, et que l'on nomme mélancolie ce qui n'est en effet que le désir de faire sa propre volonté. Ainsi je crois que l'on ne doit plus souffrir, ni dans nos monastères, ni dans tous les autres, que l'on y nomme seulement ce nom de mélancolie, qui entraîne avec lui une certaine liberté si contraire à la soumission et à l'obéissance que demande la vie religieuse[133].

---

[131] L'on pourra consulter l'ouvrage de Thérèse d'Avila, *Œuvres très complètes de sainte Thérèse*, Tome 2, J.-P. Migne (éd.) (Paris, 1863), et en particulier le chapitre VII intitulé : « Des effets de la mélancolie, et les moyens dont on peut user pour remédier à un si grand mal et si dangereux dans les monastères », p. 69.
[132] *Ibid.*, p. 69.
[133] *Ibid.*, p. 72.

En fait, l'indolence dans la chrétienté médiévale est consubstantielle à une conception particulière du temps qui est alors aboli, notamment dans le microsome de la vie monastique. Le christianime raisonne en termes d'éternité. L'imposition de tâches spirituelles et de règles monastiques permet à l'Église de traquer toute forme de mélancolie et de paresse spirituelle en obligeant les religieux à organiser méticuleusement leur temps. Toutefois, la répétition indéfinie des mêmes exercices contribue à effacer toute conscience de l'écoulement du temps et de sa perte. Il semble ainsi dénué de sens. D'où l'utilisation, vers l'an 1000, d'instruments mécaniques plus précis que des cadrans solaires pour indiquer l'heure des offices, qui s'avère une étape déterminante dans le changement des mentalités : au XIVe siècle, la paresse passe du statut de vice monastique à celui de péché pour l'ensemble des chrétiens[134].

Cependant, dès le XIe siècle[135], l'indolence n'est plus un mal réservé à l'univers monastique. Les grands penseurs scolastiques découvrent des similitudes entre l'acédie et la mélancolie. Ils partent de l'observation que les laïcs et les séculiers partagent les symptômes développés par les moines. L'Église en vient donc à assouplir sa position, tandis que l'acédie est de nouveau associée à Saturne, planète lente favorisant l'inertie. Constantin l'Africain lui consacre tout un traité, *De melancholia*, qui influencera considérablement le Moyen-Âge. Selon lui, toute attitude extrême peut révéler la mélancolie. Elle se trahit, sur le plan spirituel, par une tendance à trop vouloir approfondir les choses, à trop analyser les situations, à chercher des raisons à tout, et plus généralement, à trop étudier la philosophie, la logique et les sciences : « La pensée ardue, la remémoration, l'étude, l'examen approfondi, l'imagination, la recherche de la signification des choses, et aussi les visions et les jugements, qu'ils soient adéquats ou

---

[134] Jacques Le Goff, « Le temps du travail dans la crise du XIVe siècle : du temps médiéval au temps moderne » in *Pour un autre Moyen-Âge* (Paris : Gallimard, 1977).
[135] Minois, *Histoire du mal de vivre*, pp. 51-52.

simples soupçons […] peuvent en très peu de temps porter l'âme à la mélancolie, si celle-ci s'immerge trop profondément en elles »[136]. La suite de la réflexion que poursuit Constantin l'Africain est particulièrement enrichissante. Il explique que les âmes qui s'adonnent à l'étude « incorporent la mélancolie […] dans la conscience de leur faiblesse intellectuelle et, dans la détresse que cette faiblesse leur cause, deviennent mélancoliques. La raison pour laquelle leur âme tombe malade […] réside dans la fatigue et l'abus de leurs forces »[137].

Cette proximité entre le mal de vivre et des préoccupations intellectuelles marquées, qui débouche sur l'impuissance mélancolique, est aisément identifiable dans *A Portrait* où l'on perçoit chez Stephen, et ce, dès son plus jeune âge, une disposition au raisonnement métaphysique (« What was after the universe? Nothing. But was there anything round the universe to show where it stopped before the nothing place began? », *P*, p. 13) qui finit par le laisser dans un état d'épuisement et de lassitude[138] prononcés : « It made him very tired to think that way […] He turned over the flyleaf and looked wearily at the green round earth in the middle of the maroon clouds » (*P*, p. 13).

C. La résignation

La résignation suppose, quant à elle, un effacement progressif de la volonté individuelle. Or, dans le texte joycien, ce retrait est souvent davantage feint qu'authentique, comme nous avons déjà pu nous en rendre compte au cours de l'étude sur le masochisme qui compte, parmi ses nombreuses caractéristiques, une forme de résignation volontaire.

---

136 Constantinus Africanus, *De melancholia*, K. Garbers (éd.) (Hambourg, 1977), p. 92.
137 *Ibid.*, p. 92.
138 Il s'agit là encore d'une lassitude très « fin de siècle » comme le montre, par exemple, l'usage immodéré que fait Yeats de « weary » à la même époque.

Cette disposition d'âme se rapprochant de l'obéissance à la volonté divine est louée comme vertu religieuse et fait partie intégrante des exercices de mortification et d'ascèse morale visant à une libération spirituelle. En revanche, elle est violemment condamnée par Nietzsche qui voit en elle la promesse mensongère d'un bonheur résultant « de l'anéantissement de la passion et du silence de la volonté »[139]. Par certains aspects, l'oisiveté joycienne permet de critiquer de façon détournée les dérives de la résignation chrétienne, jugée par Nietzsche comme dangereusement assoupissante. Cependant, il existe une nette différence entre l'état de communion divine et celui de l'homme résigné. Saint Thomas d'Aquin, déjà, démontrait que cet état, loin de ne dénoter qu'une faiblesse de caractère, nécessite une force de résistance importante.

Jacques Maritain, le gardien de l'héritage thomiste, récuse à son tour dans son ouvrage *Humanisme intégral* la compréhension du concept de résignation en tant qu'acceptation passive : « Le chrétien n'est jamais résigné. Sa conception de la cité vise de soi un aménagement de la vallée de larmes procurant un bonheur terrestre, relatif mais réel, de la multitude assemblée »[140].

L'on comprend ainsi mieux pourquoi cette disposition est dépeinte comme remède temporaire à la mélancolie dans « A Little Cloud » et semble permettre de tempérer la tristesse nostalgique de Little Chandler : « Melancholy was the dominant note of his temperament, he thought, but it was a melancholy tempered by recurrences of faith and resignation and simple joy »[141] (*D*, p. 68). La patience résignée est une vertu dépendante de la force. Elle se distingue de l'état d'abandon à Dieu en ce qu'elle exerce la volonté à réfréner ses désirs et prépare, de ce fait, la contemplation. Elle

---

[139] Nietzsche, *Le Gai Savoir* (Paris : Gallimard, 1950), p. 326.

[140] Jacques Maritain, *Humanisme intégral. Problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté* (Paris : Aubier, 2000) (1936), p. 144.

[141] Le nom « temperament » a un sens musical (« […] note of his temperament […] ») alors que le verbe « tempered » prend un sens calorifique (« […] a melancholy tempered by recurrences […] »). C'est dire à quel point le texte joycien fonctionne à plusieurs niveaux.

nécessite encore un acharnement de la part de l'exercitant qui s'applique à vaincre définitivement sa propre volonté pour se conformer, par amour, à celle de Dieu. On ne peut donc l'associer, sur un plan théologique, à la démission ou l'apathie car elle suppose un effort d'acceptation de la volonté divine et non un simple mouvement d'abandon. Elle rappelle ainsi le renoncement stoïcien aux choses sensibles, nécessaire pour atteindre l'ataraxie mais aussi la maîtrise de la pensée et l'écartement de toute passion que l'on obtient par la méditation dans la tradition hindouisto-bouddhique.

Il est frappant de constater que dans *Dubliners*, *Stephen Hero* et *A Portrait*, le mot, plus précisément le verbe « to resign », apparaît uniquement dans son sens religieux voire moral et non dans son sens juridique.

Dans *Dubliners* notamment, Joyce se plaît à jongler avec les différents degrés d'implication volontaire que le concept théologique peut induire en fonction des personnages et des situations auxquelles ils se retrouvent confrontés.

« Araby » en est un bon exemple. Dans l'extrait suivant, les jeunes garçons observent, de leur cachette, leur voisine, la sœur de Mangan, avant de la rejoindre sur son perron : « We waited to see whether she would remain or go in and, if she remained, we left our shadow and walked up to Mangan's steps resignedly », (*D*, p. 22).

L'emploi de l'adverbe « resignedly », plutôt inattendu à première lecture, suggère que la puissance d'envoûtement de cette jeune fille est telle qu'elle prive immédiatement les adolescents de toute volonté. En effet, ils se retrouvent régulièrement et irrésistiblement happés vers cette apparition, que l'on peut qualifier de quasiment divine à en juger par l'auréole de lumière qui l'entoure : « She was waiting for us, her figure defined by the light from the half-opened door » (*D*, p. 22). La résignation équivaut, dans le cas des garçons, à un abandon immédiat de toute capacité d'auto-détermination pour s'adonner à une sorte de contemplation parodique, à une

version exagérée de l'extase mystique et de la communion eucharistique. Le corps glorieux se dégrade et s'incarne peu à peu (« Her dress swung as she moved her body and the soft rope of her hair », *D*, p. 22) transformant la résignation en obéissance masochiste, comme le suggèrent l'emploi du verbe « obey » (« Her brother always teased her before he obeyed […], *D*, p. 22) ainsi que l'association de la natte de la jeune femme à une corde : « (…) the soft rope of her hair […] » (*D*, p. 22). Le rapprochement entre la douceur (« soft ») et la cruauté (« rope ») s'apparente, en effet, aux couples d'adjectifs relativement antinomiques rencontrés précédemment dans *A Portrait* et utilisés pour décrire les mains de M. Gleeson (« strong and gentle », *P*, p. 38) ou celles du Père Dolan : « soft and firm » (*P*, p. 43).

Dans « The Sisters », c'est la sincérité même de la résignation qui est contestée. Lorsque la tante du narrateur demande à Eliza si le Révérend James Flynn savait qu'il allait mourir, elle répond que le prêtre était tout à fait résigné et ajoute qu'il en a en tout cas l'air : « ─ He knew then ? ─ He was quite resigned. ─ He looks quite resigned, said my aunt » (*D*, p. 7). L'emploi de l'adverbe « quite » est surprenant dans ce contexte, car l'on ne peut avoir plus ou moins de résignation, cette dernière constituant un tout. Le passage de « was » à « looks » signale un hiatus entre l'essence et l'apparence, l'être et l'état, comme si la résignation n'était qu'une contenance dans le cas du père Flynn. Le sens religieux du verbe « resign » s'en trouve diminué et modifié ; il apparaît comme synonyme de « renoncer » dans la langue courante.

D. L'intention

Aux différents affaiblissements maladifs de la volonté s'opposent les excès de cette dernière révélés par les manifestations de l'intention. « The Boarding House » autorise deux lectures de ce terme : une approche augustinienne et une approche jésuite par le biais de la casuistique.

L'attitude de Mrs. Mooney peut être comprise à la lumière de saint Augustin et du concept d'*intentio animi* : « l'intention présente fait passer (*traicit*) le futur dans le passé »[142].

Mrs. Mooney est immédiatement présentée comme une femme déterminée (« determined woman », *D*, p. 56). Elle assure, grâce à sa volonté inébranlable, le passage du projet à sa réalisation, du futur au passé. Son intention présente : « [...] the intention was to give [Polly] the run of the young men » (*D*, pp. 57-58) passe rapidement dans le passé : « [Polly] had divined the intention behind her mother's tolerance » (p. 59). Cependant, Polly ne contrecarre en rien le projet de sa mère. Le glissement temporel consacre par avance la réussite de la programmation de Mrs. Mooney, d'autant qu'il s'accompagne de l'acceptation silencieuse de Polly : « Polly […] did not wish it to be thought that in her wise innocence she had divined the intention behind her mother's tolerance » (*D*, p. 59).

Mrs. Mooney réussit donc à imposer son intention, à modeler le futur sur une décision prise dans le passé : « Things were as she had suspected [...] » (*D*, p. 59). L'état présent des choses, figuré par le verbe copule « were » conjugué au prétérit, résulte des projections antérieures de Mrs. Mooney qui ne cesse de préconstruire des stratagèmes pour mieux les reconstruire par la suite : « [...] she began to reconstruct the interview which she had had the night before with Polly. Things were as she had

---

[142] Saint Augustin, *Confessions,* trad. E. Tréhorel et G. Bouissou (Paris : Desclée de Brouwer, 1962), 27, 36.

suspected: she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers » (*D*, p. 59). Elle orchestre les événements de la nouvelle et leur chronologie, qui est rendue extrêmement complexe par ce processus permanent de préparation, d'édification, et de réédification auquel elle se livre. Aussi, dans la citation précédente, les plus-que-parfaits ne parviennent-ils plus à se synchroniser pour renvoyer à une chronologie unifiée. Le moment désigné par le groupe verbal « had suspected » précède temporellement celui de l'interrogatoire, c'est-à-dire celui du jeu des questions (« she had been frank in her quesions ») et des réponses (« Polly had been frank in her answers »), or tous deux sont présentés sur un même plan. La capacité élastique qu'a Mrs. Mooney de jongler avec les strates temporelles fait ainsi sauter les coutures des conjugaisons, qui ne sont plus assez nombreuses pour rendre compte de toute la subtitilité des remaniements et des ruses chronologiques qu'elle opère.

Le concept d'*intentio animi* sous-tend peut-être ainsi « The Boarding House », en ce qu'il marque une véritable maîtrise du temps. Mrs. Mooney semble usurper presque à elle seule la volonté de Dieu, comme le laissait sous-entendre le verbe « to divine » dans le syntagme « had divined ». Polly, pour sa part, semble réguler sa volonté uniquement sur celle de sa mère, de la même manière que tout bon chrétien se doit de réguler sa conscience uniquement selon la volonté de Dieu, comme le prône la doctrine janséniste.

L'approche jésuite, par le biais de la casuistique, n'est pas moins convaincante pour aborder le problème de l'intention. La casuistique, surtout employée par les jésuites, consistait en l'exercice de « cas de conscience » dans le but d'inculquer un code moral au jeune pratiquant. L'analyse de cas individuels permettait ensuite de dégager des lois générales. La valeur morale d'un acte était jaugée en fonction de l'intention. Aussi trouve-t-on de manière assez explicite et convaincante la trace de

l'éventuelle influence de la casuistique sur Joyce dans « Grace » : « In this case the monosyllable had a moral intention » (*D*, p. 158).

Le mot « case » vient du mot « casus » qui désigne un événement imprévu, fortuit. La fréquence avec laquelle le mot « case » est employé dans la nouvelle, a de quoi surprendre. Parmi les quatre occurrences du terme, on remarque essentiellement l'usage catéchistique de la question-réponse qui montre que Mrs. Mooney est versée dans les problèmes de morale et la résolution des cas de conscience : « The question was: What reparation would he make? There must be reparation made in such cases » (*D*, p. 59). Cet art de trancher les cas de conscience semble parodier les excès de l'application automatique de la casuistique, qui peut conduire à une simplification ou une absence de compromis dans le traitement des cas moraux : « She dealt with moral problems as a cleaver deals with meat: and in this case she had made up her mind » (*D*, p. 58).

Il est ainsi possible de réinterpréter la récurrence du mot « intention » à la lueur de l'approche casuistique. Pour les jésuites, c'est l'intention qui imprime à l'acte sa valeur morale[143]. C'est ainsi que les agissements manipulateurs de Mrs. Mooney semblent être justifiés par la pureté apparente de la fin : elle souhaite restaurer l'honneur de sa fille : « For her only one reparation could make up for the loss of her daughter's honour : marriage » (*D*, p. 60). Il s'agit donc d'un contournement adroit de la règle qui permet de valider moralement un acte immoral. Derrière cette intention louable se cache l'intérêt de Mrs. Mooney. On se souvient que derrière la première intention apparemment innocente de Mrs. Mooney, « […] the intention was to give her the run of the young men » (*D*, pp. 57-58), se dissimulait le goût des affaires : « none of them meant business » (*D*, p. 58). Cependant, les jansénistes s'attaquèrent de façon virulente

[143] Voir le chapitre 5, « De la direction d'intention » in Pierre Cardou, *Pascal et la casuistiqu*e (Paris : PUF, 1993), pp. 111-132.

à cette moralisation systématique de l'action qui permettait aux casuistes de sauver une apparence de piété et de morale en toutes circonstances. Pour Pascal, les casuistes se définissent en effet par le relâchement de leur pratique religieuse : « La casuistique est selon Pascal l'art d'accommoder les règles morales à la nature corrompue de l'homme »[144]. Pascal insiste pour que le critère de la matérialité et de l'extériorité de l'acte entrent en compte, au même titre que l'intention, dans l'évaluation de l'action.

Les moyens devraient donc avoir au moins autant de valeur que la fin. Si l'intention de Mrs. Mooney se veut pure, les moyens qu'elle met en place ne viennent que révéler une volonté démesurée et immorale visant à l'assujettissement de l'autre et à la satisfaction de ses ambitions personnelles.

7. La réceptivité esthétique

Peut-on, en définitive, parler d'une esthétique des états mystiques chez Joyce ? La notion d'états mystiques et spirituels doit être envisagée à l'aune de la réceptivité esthétique, en tenant compte des deux définitions du mot esthétique que propose Jean-Michel Rabaté dans son article « Joyce's Negative Esthetics » : « Wishing to explore what Joyce means by his esthetic theory, I discover four « paradoxes » […] The first paradox hinges around a division between « esthetic » understood as individual perception of the world and « esthetic » as a discourse about the beautiful »[145].

A. États mystiques et esthétiques

Il serait risqué de voir dans l'épiphanie quelque révélation mystique. Joyce met plus l'accent sur le processus épiphanique, sur la sensation que sur le contenu même de

144 *Ibid.*, p. 120.
145 Jaurretche (ed.), *Beckett, Joyce and the Art of Negative,* p. 182.

la révélation. « Our knowledge is limited to what we feel »[146] dit le Marius de Pater. Si dans *Marius the Epicurean*, l'on retrouve effectivement l'échelle de la connaissance si chère à la tradition mystique (« a fine, high, visionary consideration, very remote upon the intellectual ladder, just at the point indeed where that ladder seemed to pass into the clouds »[147]) et si la contemplation, pour Marius, correspond à une tentative d'ascension de cette échelle céleste de la connaissance, le personnage finit par renoncer à toute spéculation métaphysique et préfère la sagesse des sens.

Il est préférable de ne pas parler de révélation au sens mystique du terme. Tout au plus peut-on parler de perception sensuelle et esthétique. On rejoint ainsi le premier sens que Rabaté attribue au mot esthétique « as individual perception of the world ». La perception esthétique ne résulte pas d'une adéquation entre la parole, le sacré et le réel mais est plutôt conditionnée par une attitude de disponibilité au monde. La logique du sens fuit devant la présence écrasante du réel, c'est pourquoi les personnages joyciens n'ont pas conscience des moments épiphaniques. L'attitude de disponibilité fonctionne donc sur le mode de l'écart ironique. Elle reprend les modalités physiques de l'expérience mystique, mais elle en oblitère le contenu, si bien que les états mystiques chez Joyce sont avant tout d'ordre sensuel et correspondent à une perception esthétique particulière du monde.

Cet enchevêtrement des états mystiques et esthétiques transparaît de manière flagrante dans le chapitre I de *A Portrait* au cours de la leçon de calcul.

Les petits insignes de soie blancs ou rouges que portent respectivement les deux équipes de York et Lancaster se transforment dans l'esprit de Stephen en des roses d'abord blanches ou rouges puis roses, crèmes ou bleues lavande : « White roses and red roses: those were beautiful colours to think of. And the cards for first place and

---

146 Walter Pater, *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*, p. 113.
147 *Ibid.*, p. 109.

second place and third place were beautiful colours too: pink and cream and lavender. Lavender and cream and pink roses were beautiful to think of » (*P*, p. 9).

Les trois dernières teintes (« Lavender and cream and pink ») sont associées très étroitement au Mouvement esthétique et décadent tandis que les roses rouges ou blanches ont des connotations mystiques par le biais de l'allusion implicite à l'alchimie.

Chez les alchimistes, dont Joyce avait lu un certain nombre d'écrits, la rose blanche symbolise le but du « petit œuvre », la rose rouge celui du « grand œuvre » et la rose bleue évoque l'œuvre impossible à atteindre[148]. L'alchimie s'apparente autant à une science physico-chimique qu'à une mystique expérimentale car la pratique de la transmutation des métaux et les conceptions de la matière sur lesquelles elle repose s'accompagne dès la Renaissance de spéculations philosophiques, en particulier métaphysiques, et religieuses. Une correspondance s'établit, grâce notamment à Giordano Bruno, entre les étapes du « grand œuvre » et les étapes d'une alchimie spirituelle.

Il est ainsi plus facile de comprendre comment Stephen peut subir lui aussi, dans cet épisode, une sorte de transmutation, de nature spirituelle, qui lui permet de circuler librement entre des états de conscience mystiques et esthétiques[149].

Plus généralement le symbole de la rose dans *A Portrait* apparaît comme un véritable baromètre de l'état émotionnel de Stephen de par la variété des niveaux de

---

[148] L'on se réfère, entre autres, à l'ouvrage suivant : Jacques Van Lennep, *Art et alchimie* (Bruxelles : Éditions Meddens, 1966).

[149] Cependant, l'on peut observer, dans cet exemple, que la circulation entre des états de conscience mystiques et esthétiques se réalise entre des plans mentaux somme toute assez éloignés, comme en témoigne l'emploi intéressant que fait Joyce de « of », à deux reprises, en fin de phrase. À chaque fois, la préposition « of » paraît dénuée de complément même si la tournure grammaticale de la proposition est tout à fait correcte et que l'on pourrait dire que « of » renvoie à ce qui se trouve avant. Le lecteur a alors l'impression qu'un mécanisme mental particulier se joue dans ces phrases. La préposition « of » marque un lien tout en créant une légère distance avec le contenu de la pensée que ne produirait peut-être pas « about », par exemple, comme si le contenant n'était pas complètement congruent à son contenu, comme si Stephen n'était pas tout à fait le contenant de ces pensées et de ces sensations. En outre, on observe une légère évolution entre les deux phrases. L'absence de thématisation (« […] those were beautiful colours to think of ») dans la seconde phrase paraît presque rapprocher l'objet de la pensée : « Lavender and cream and pink roses were beautiful to think of ».

suggestion, conscients ou inconscients, qui lui sont associés, comme le souligne Barbara Seward dans son article « The Artist and the Rose »[150] : « Roses blossom at crucial stages of Stephen Dedalus's experience […] the use of a symbol capable of suggesting various levels of conscious and unconscious meaning is essential to the full expression of his emotional state »[151].

La rose est mentionnée au cours des passages consacrés aux femmes, à la religion ou à l'art, c'est-à-dire les trois préoccupations principales de Stephen. Elle est donc rapprochée de l'amour sensuel et/ou spirituel ainsi que de la beauté.

Elle semble représenter, dans un premier temps, l'amour courtois et chaste que porte Stephen au personnage de Mercedes ; en effet, la fleur apparaît dans tous les scénarios fantasmatiques que l'adolescent élabore mentalement. Elle renvoie à Béatrice qui mène Dante jusqu'à la Rose Céleste. La jeune fille est elle-même intronisée sur un de ses pétales. Ce symbole d'un amour divin et désincarné revient à chaque fois que Stephen est plongé dans un état de pénitence : « […] his prayers ascended to heaven from his purified heart like perfume streaming upwards from a heart of a white rose » (*P*, p. 122). La rose est blanche car les prières sont adressées à la Vierge Marie, la dévotion est pure comme elle l'était, en apparence, pour la précédente figure féminine.

Mais l'amour spiritualisé que Stephen porte à Mercedes est loin de celui exposé dans le *Roman de la Rose* car il est rapidement phagocyté par des pulsions sexuelles parasites comme le sous-entend l'expression « strange unrest » : « He returned to Mercedes and, as he brooded upon her image, a strange unrest crept into his blood », (*P*, p. 54)[152]. Aucune couleur n'est attribuée aux roses présentes dans le cadre imaginé par Stephen pour accompagner sa mise en scène chevaleresque : « Outside Blackrock,

---

150 Barbara Seward, « The Artist and the Rose » in *Joyce's* Portrait, edited by Thomas Connolly (London: Peter Owen, 1967), pp. 167-180.
151 *Ibid.*, p. 168.
152 Un lien semble s'établir entre le corps et l'esprit, soit entre cet « unrest », qui est un mélange d'éléments statiques et d'inquiétude, et ce « brooding », marqueur d'hésitation.

on the road that lead to the mountains, stood a small whitewashed house in the garden of which grew many rosebushes » (*P*, p. 52). Le blanc ne vient pas décrire les rosiers mais est utilisé uniquement pour caractériser les murs peints à la chaux de la petite maison. L'adjectif « white » entre dans la formation du participe passé « whitewashed » dont l'aspect composé est significatif. En effet, il semble souligner que la coloration résulte uniquement du processus de construction, c'est-à-dire d'une superposition de couches d'enduit. Le blanc est doté d'une dimension strictement matérielle au lieu d'émaner d'une propriété immanente des roses, comme pour mieux insinuer l'avilissement prochain de la noblesse d'âme affichée par Stephen. En outre, la rose blanche de la Vierge, qui est aussi l'immense fleur mystique de Dante, le séjour béni des Élus, est d'une certaine manière sécularisée. Elle n'est plus unique et isolée puisqu'elle est présentée sous la forme de plantes, d'arbustes : « rosebushes » (*P*, p. 52).

Les roses rouges et blanches arborées lors de la leçon de mathématiques pourraient alors symboliser le conflit qu'expérimente le jeune Stephen dès le début de *A Portrait* entre la chair et l'esprit. La victoire de Lancaster et de la rose rouge préfigurerait ainsi la défaite de l'idéal religieux de chasteté dans l'esprit de Stephen, annoncé une première fois par l'attirance du petit garçon pour la rose sauvage : « Perhaps a wild rose might be like those colours […] » (*P*, p. 9). Il n'est donc pas surprenant qu'au fur et à mesure du roman, le blanc, la couleur de la pureté religieuse, soit de plus en plus fréquemment associé à des choses froides, humides et désagréables[153] pour Stephen à mesure qu'il rejette la liturgie catholique.

L'extase qui saisit le jeune homme plus tard, à la fin du chapitre IV, paraît ainsi consacrer la rose rouge, qui s'ouvre et éclate en un pourpre absolu, en tant que modèle esthétique :

---

[153] On songe, en particulier, aux latrines : « To remember […] the white look of the lavatory made him feel cold […] » (*P*, p. 9).

> His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer, or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than other (*P*, p. 145).

Toutefois, la description de cette fleur qui se déplie se révèle ambiguë puisque les flux de couleurs qu'elle renvoie sont tantôt intenses (« breaking in full crimson »), tantôt pâles (« fading to palest rose »). Le rouge se décolore à un certain moment en rose comme si le blanc immaculé de la Rose Céleste venait se réinterposer entre les deux nuances. Si la jeune fille sur la plage, qui inspire cette représentation à Stephen, s'offre comme une version sensuelle de Béatrice, l'adolescent tient donc à ce que cette extase conserve une dimension transcendentale et mystique ainsi qu'en témoigne l'allusion sous-jacente à la vision finale de *La Divine Comédie*.

Dans l'état de semi-conscience dans lequel Stephen est plongé et qui est propice à la naissance d'une vision esthétique grâce à l'affaiblissement temporaire du poids critique de l'intellect, l'érotique et le sacré ne sont pas contradictoires mais composent plusieurs facettes d'une même réalité, qui peuvent s'affirmer de manière simultanée par l'intermédiaire du symbole de la rose.

Dans le chapitre V, la composition du poème se réalise dans les mêmes conditions : l'état esthétique qui envahit Stephen, à demi-assoupi, repose sur une vision extatique exprimée par un assemblage complexe de lumière, d'eau et de nuages :

> Over his limbs in sleep pale cool waves of light had passed […] His mind was waking slowly to a tremulous morning knowledge, a morning inspiration […] In a dream or vision he had known the ecstasy of seraphic life […] The instant flashed forth like a point of light and now from cloud on cloud of vague circumstance confused form was veiling softly its afterglow […] An afterglow deepened within his spirit, whence the white flame had passed, deepening to a rose ansd ardent light (*P*, pp. 182-183).

La rose céleste et mystique est toujours présente, même si elle l'est de manière plus discrète : dans un premier temps, elle paraît aux yeux de Dante comme une rivière de lumière ; or cette association entre l'eau et la lumière figure également au tout début

de notre passage, au travers de la métaphore « waves of light ». La fleur, symbole de l'achèvement divin de la création éternelle, est utilisée ici, de manière plus explicite que dans notre premier exemple, pour exprimer la conception exaltée que Stephen a de l'artiste. À l'instar de Pater, Joyce se sert des concepts de la littérature mystique pour dépeindre la révélation physique et mentale de l'esprit créatif à lui-même. Aussi, dans ce même passage, l'instant d'inspiration artistique épouse-t-il le motif de l'union divine : « O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh » (*P*, pp. 182-183).

La rose assure ainsi, dans *A Portrait,* une passerelle symbolique entre les états mystiques et esthétiques et rend compte, de par la variété de ses coloris, de la complexité des émotions ressenties par Stephen.

B. De l'âme à l'esprit

Cependant, Joyce n'accepte le mysticisme de certains écrivains que « dans la mesure où il peut admirer en eux des artistes conscients »[154] :

> Blake naturally belongs to another category, that of the artists and in this category he occupies in my opinion a unique position, because he unites keenness of intellect with mystical feeling[155]. The first quality is almost lacking in mystical art. Saint John of the Cross, for example, one of the few idealist artists worthy to stand with Blake, never reveals either an innate sense of form or a coordinating force of the intellect in his book The Dark Night of the Soul […][156]

Les états mystiques n'ont donc de valeur que si la perception sensuelle est filtrée et contrôlée par le biais de l'intellect. Chez Joyce, le plaisir sensuel se trouve au cœur de la vie spirituelle. On rejoint ainsi la seconde définition de l'esthétique donnée par Rabaté : « a discourse about the beautiful ». L'esthétique de Stephen est modelée par la distinction thomiste entre l'*integritas*, la *consonantia* et la *claritas*, soit les trois phases

---

154 Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, p. 105.

155 Voir la définition que propose Pater de l'enthousiasme : « This enthusiasm, dependent as it is to a great degree on bodily temperament, has a power of re-enforcing the purer emotions of the intellect with an almost physical excitement », Pater, *The Renaissance*, pp. 190-191.

156 Joyce, *The Critical Writings*, p. 221.

d'appréhension d'un objet esthétique[157]. Aussi pourrait-on lier les états spirituels chez Joyce aux degrés d'intellection qu'établit saint Thomas d'Aquin dans l'art. L'art est le réceptacle de la matière intelligible, « disposition of sensible ». L'acte de perception suppose la participation à la fois active et passive de l'esprit. Lorsque Stephen développe sa théorie esthétique au chapitre V, il affirme tout d'abord que l'image « is presented to us », l'esprit est en quelque sorte modelé par l'image, puis il souligne la part active de l'esprit dans la délimitation de l'objet « apprehended as selfbounded and selfcontained » (*P*, p. 178). L'objet esthétique ne peut être saisi qu'après le travail actif de discrimination de la conscience visant à repousser les courants parasites de données sensorielles. La réceptivité esthétique passe donc, dans un premier temps, par un travail d'épuration de l'image. Délimitation et sélectivité sont alors requises pour atteindre une certaine pureté de l'état de l'intellect. La stase, instant où l'objet achève son épiphanie, « luminous silent stasis » (*P*, p. 179), est ce point d'équilibre parfait entre les expériences objectives et subjectives du réel.

Toutefois, la théorie de l'appréhension esthétique de Stephen se modifie légèrement entre *Stephen Hero* et *A Portrait*. Dans *Stephen Hero*, l'accent est mis sur l'objet regardé alors que le jeune homme insiste davantage sur le sujet qui regarde dans *A Portrait*.

La transfiguration épiphanique de la réalité autrement appelée *quidditas*, qui n'est que l'aboutissement, le dernier stade du processus épiphanique, n'est plus extérieure au sujet dans cette dernière œuvre. Elle ne se réalise plus « devant nous » mais « en nous », et plus précisément, dans l'imagination de l'artiste : « This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination » (*P*, p. 179).

---

[157] Sur le lien entre thomisme et art, l'on peut consulter l'ouvrage de Jacques Maritain, *Art et scolastique* (1920) (Paris : L. Rouart, 1927).

En revanche, dans *Stephen Hero*, bien que cette transfiguration suppose le truchement d'un regard extérieur, c'est l'objet qui semble accomplir son épiphanie (« Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance », *SH*, p. 213) comme l'indique l'emploi de la préposition « to » par rapport à « in » dans la citation extraite de *A Portrait*. Dans *Stephen Hero*, Stephen s'intéresse avant tout à l'« âme » de l'objet (« The soul of the commonest object […] seems to us radiant », *SH*, p. 123) alors qu'il s'applique à décrire les mouvements de l'esprit en situation d'observation dans *A Portrait* : « The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal » (*P*, p. 179).

Entre *Stephen Hero* et *A Portrait* s'opère donc un glissement entre l'âme, « the soul », telle qu'elle transparaît dans l'esthétique symboliste, et une conception résolument plus moderne et plus phénoménologique de l'esprit, « the mind », envisagé dans tous ses états, et en particulier dans celui de la stase : « The instant wherein […] the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested […] and fascinated […] is a spiritual state […] » (*P*, p. 179).

Le repérage de cette légère variation entre « soul » et « mind » rejoint certains aspects de l'interprétation suggérée par Herbert Marshall McLuhan dans son article « Joyce, Aquinas and the poetic process »[158]. Celui-ci invite le lecteur à envisager le processus artistique comme le déploiement d'un processus mental cognitif qui s'est déjà produit une première fois potentiellement avant de se traduire ultérieurement dans le cheminement artistique : « This, and much more, was grasped by the young Joyce, who seems to have been the first to make explicit the relation in Aquinas between the stages of apprehension and the creative process »[159].

---

[158] McLuhan, « Joyce, Aquinas and the poetic process », pp. 249-265.
[159] *Ibid.* p. 250.

Joyce met en lumière la relation entre perception esthétique et puissance cognitive, qui est latente chez saint Thomas d'Aquin. McLuhan écrit à propos de ce dernier : « His 'articles' can be regarded as vivisections of the mind in act »[160]. Les trois déclinaisons de la beauté : l'*integritas*, la *consonantia* et la *claritas* supposent trois opérations distinctes de l'intellect. La beauté est dépendante des facultés cognitives car elle naît de l'harmonie dans les proportions. En effet, les sens, doués d'une sorte de raison, comme le sont tous les véhicules cognitifs selon saint Thomas d'Aquin, se délectent des choses bien équilibrées. Aussi Stephen peut-il envisager tout processus artistique comme naturel : « For Stephen art was neither a copy nor an imitation of nature: the artistic process was a natural process » (*SH*, p. 171).

La dimension cognitive de l'appréhension esthétique pour Joyce est également suggérée à un autre endroit de *Stephen Hero*, dans le passage dédié à la conception thomiste de l'épiphanie, bien qu'elle ne soit pas véritablement exprimée :

> – The modern spirit is vivisective. Vivisection itself is the most modern process one can conceive […] It examines the entire community in action and reconstructs the spectacle of redemption. If you were an esthetic philosopher you would take note of all my vagaries because here you have the spectacle of the esthetic instinct in action. The philosophic college should spare a detective for me (*SH*, p. 186).

Le substantif « vagaries » évoque l'image du labyrinthe, si chère à Joyce, qui semble figurer les ramifications d'un édifice cognitif et esthétique. L'approche des divagations de l'âme suppose alors des investigations (« detective ») de nature clinique (« vivisection »). Cette enquête, qui a pour objet le fonctionnement interne du processus artistique, s'appuie sur des modèles de reconstitution de l'action proches de ceux que l'on peut rencontrer dans les romans policiers. Il s'ensuit que les phases de la création doivent être reparcourues par l'esprit en mouvement pour être saisies avec justesse et pour que chaque état esthétique soit réellement identifié. Il est possible d'établir une comparaison entre cette méthode de restitution des événements cognitifs et celle que

---

[160] *Ibid.*, p. 250.

propose Edgar Poe lorsqu'il cherche à formuler le processus poétique : « Edgar Poe is rightly regarded in France as the father of symbolism because he was the first to formulate the poetic process as one of discovery by retracing. The precise poetic formula for any emotion, he pointed out, was to be found by working backwards from effect to the arrangement of words which would produce that effect »[161].

Chaque état réceptif à la beauté est le produit de plusieurs moments d'appréhension spécifiques, intimes et évanescents et ne peut, en conséquence, s'expérimenter que si l'esprit prend le temps de repasser par tous ces derniers. Stephen parvient à les détecter en étudiant le labyrinthe de la cognition élaboré par Aristote et saint Thomas d'Aquin mais en s'appuyant également sur l'héritage du symbolisme : « […] as he came home alone he led his mood through mazes of doubts and misgivings » (*SH*, p. 159).

L'on constate que l'humeur de Stephen passe d'un état d'âme à un autre en même temps qu'elle épouse les errances du jeune garçon dans les rues de Dublin. Stephen provoque ses propres états d'âme et son potentiel artistique semble dépendant de sa capacité à les transcrire avant qu'ils ne s'estompent en un souvenir trop vague : « His moods were still waited upon and courted and set down in phrases of prose and verse: and when the soles of his feet were too tired [or] his mood 'too dim' a memory or too timid a hope, he would wander into the long lofty dusty drawing-room and sit at the piano while the sunless dusk enwrapped him » (*SH*, p. 162)[162].

La mention du crépuscule dans cette dernière citation extraite de *Stephen Hero* (« the sunless dusk ») rappelle l'influence des poètes et des romanciers décadents sur l'œuvre de Joyce. En effet, ceux-ci s'intéressaient particulièrement aux états de changement, d'entre-deux, c'est pourquoi ils privilégiaient les paysages de soleil

---

161 *Ibid.*, p. 256.

162 On peut remarquer, par ailleurs, la propagation de la cellule phonique /o-o-d/ dans ce passage.

couchant ou mourant sur la lumière directe, blanche et crue de midi qui aplanit les décors et écrase toute chose, alors que la lumière du soir, horizontale, met en valeur les reliefs et favorise la création de formes étranges et incertaines. Il est également possible de discerner, derrière la mention répétée du crépuscule dans *Stephen Hero* et *A Portrait,* une allusion parodique au mouvement du « Celtic Twilight » qui fut actif à la fin du XIXe siècle et au début du XXe et qui regroupait des auteurs tels que Yeats, Lady Gregory ou Russell.

Les états d'âme recherchés activement par Stephen sont similaires, d'une certaine manière, à la lumière crépusculaire dans la mesure où ils apparaissent eux aussi en demi-teinte : « He was hardly unhappy and yet not happy » (*SH*, p. 162). Ils se situent donc entre le « à peine malheureux » et le « pas heureux », Stephen n'est ni vraiment heureux ni franchement malheureux.

Le jeune homme, qui fait collection des états, discerne une pointe d'animosité chez Emma : « 'In the centre of her attitude towards him he thought he discerned a point of defiant illwill and he thought he understood the cause of it'. He had swept the moment into his memory, the figure and the landscape into his treasure-room, and conjuring with all three had brought forth some pages of 'sorry verse' » (*SH*, p. 67).

La révélation d'un état particulier (« defiant illwill ») n'est que le point de départ d'un cheminement cognitif particulier (« into his memory ») visant à associer une condition particulière et momentanée à une forme d'art particulière (« some pages of 'sorry verse' ») comme elle l'est pour les symbolistes. L'état, la figure et le paysage semblent subir une fusion quasiment magique, comme connotée par le verbe « conjure », dans l'esprit de Stephen. Celui-ci retire de la combinaison de ces trois éléments une production artistique, comme lorsqu'il consignait, sous forme de prose et de vers, les états d'âme issus de ses déambulations dans Dublin : « His moods were still

waited upon and courted and set down in phrases of prose and verse » (*SH*, p. 162). L'effort de restitution et de conjonction d'un état, d'un paysage et d'une forme suppose pour Stephen d'accomplir un exercice cognitif particulier bien que le détail de ses étapes soit passé sous silence.

La double influence de saint Thomas d'Aquin et du symbolisme n'est donc pas incompatible dans *A Portrait* et *Stephen Hero*. Au contraire, elle fait de la perception esthétique et de la création deux processus beaucoup plus actifs que passifs, des parcours mentaux jalonnés d'étapes que l'esprit doit franchir. Ce dernier n'est pas le réceptacle de la beauté, mais il la fait émerger et la modélise.

L'état esthétique se décompose ainsi en une myriade d'actes cognitifs, qui sont autant de relais pour l'âme dans son ascension vers l'instant de *quidditas*, de stase mentale. L'échelle néoplatonique et mystique fournit un modèle d'élévation spirituelle hors de la réalité matérielle, qui est réinvesti dans le champ esthétique.

Néanmoins, de même qu'on ne peut parler d'apparition religieuse, il n'existe pas de révélation soudaine de la beauté. Cette dernière est le fruit d'une pratique, d'un savoir-faire, du travail du *nous poetikos* ou agent intellect défini par Aristote et saint Thomas d'Aquin. Comme le montre Peter Hoenen dans son étude *Reality and Judgment According to St. Thomas*, le théologien et philosophe médiéval insiste sur le rôle de l'intellect, comme moteur de la connaissance et distingue alors le savoir reçu (« knowledge received from things ») d'un savoir plus actif (« knowledge which is the cause of things ») qu'il valorise davantage que le premier :

> St. Thomas uses the expression, 'By constructing they come to know.' (*facientes cognoscunt*) at the end of the passage where he discovers and explains the origin of the intellectual intuition of a geometric truth in a structure if a geometric figure which had been actuated by the seeker […] But St. Thomas has a detailed theory which has this truth as its foundation. He deduces his theory from the activity of the artisan and he applies it frequently. It is his theory of the 'knowledge which is the cause of things […]' (*scientia quae est causa rerum*) as opposed to the 'knowledge received from things' (*scientia accepta a rebus*)[163].

[163] Peter Hoenen, *Reality and Judgment According to St. Thomas* (Chicago: Henry Regnery and Co., 1952), p. 246.

Le rapprochement entre les états de l'âme et leurs sources théologiques, dans les première œuvres de Joyce, est problématique car l'écrivain lui-même se caractérise comme un mauvais croyant : « Although I seem to have been driven out of my country here as a misbeliever I have found no man yet with a faith like mine »[164]. Le substantif « misbelief » exprime bien le rapport complexe que Joyce entretient avec toute forme de religion. Le terme ne signifie pas le rejet de toute croyance mais le détournement d'une foi particulière. Non seulement Joyce puise dans de multiples sources religieuses, parfois même antagonistes, mais il s'évertue aussi à fournir une variante fautive et oblique du catholicisme et de la théosophie. En conséquence, l'état, dans son acception religieuse, est trop hybride et dénaturé pour pouvoir jouir d'une quelconque définition unique et monolithique.

Néanmoins, il existe un éventail d'états mystiques dans le texte joycien, ou plutôt d'états qui imitent les caractéristiques des étapes de l'oraison religieuse. La préparation à la connaissance infuse de Dieu passe par des états habituels de repos, de quiétude, de renoncement. L'état d'union se réduit à un art systématique et méthodique de l'oraison passive comme si les sentiments de communion intime pouvaient être produits en série, les uns après les autres, selon un ordre arbitraire qui leur aurait été prescrit. La douleur, l'imagination et la concentration sont censées faciliter le passage d'une stase de l'âme à une autre, bien que leur efficacité soit entravée par les syncopes de la volonté qui, ainsi affaiblie, revêt tour à tour les caractéristiques de la fatigue, de la lassitude, de la mélancolie, de l'acédie ou de la résignation.

Il est remarquable qu'un certain nombre d'états s'obtiennent par un curieux mélange d'activité et de repos du sujet. Certains états mystiques paraissent naître du vide, de la pacification de l'esprit et des sens au cours desquels le personnage subit une

---

[164] James Joyce, *Letters*, vol. 1, edited by Stuart Gilbert (New York: Viking, 1957) [reissued with corrections, 1966], p. 53.

sorte de plongée cosmique pour mieux s'oublier (comme dans le cas du quiétisme) alors que d'autres, au contraire, privilégient l'intensité, la surexcitation, l'extase, la fusion portée à un niveau presque érotique comme elle l'est chez sainte Marguerite-Marie Alacoque.

Cette dichotomie entre l'activité et le repos se double d'un brouillage entre l'agentivité et la passivité du sujet. Aussi avons-nous pu, par exemple, établir que la frontière entre la réception d'images et sa production était difficile à tracer, et ceci tout particulièrement dans *A Portrait*.

Finalement, pour transcender l'opposition entre les sens et l'intellect, symbolisée par la dissimilitude entre la mystique chrétienne et la philosophie religieuse, il est permis d'avancer que les premières œuvres de Joyce se situent au carrefour de deux formes de contemplation, l'une active et l'autre davantage passive. Pour saint Jean de la Croix, la nuit de l'esprit correspond à une purification passive de la mémoire, de l'imagination, de la volonté, de l'entendement réalisée par Dieu qui travaille l'âme au sein d'une contemplation consumante alors que la doctrine de Plotin suppose un effort constant, opéré par le sujet, de concentration sur la raison, sur la vie de l'intelligence.

Or, dans le texte joycien, les deux formes fusionnent dans un même mouvement introspectif. Selon Ignace de Loyola, l'iconique et le discours interprétatif sont inséparables puisqu'il préconise, comme seconde manière de prier, la contemplation du sens de chacun des mots d'une prière. Le terme « mysticisme » renvoie lui-même à la fois au mystère et à l'initiation requise pour que ce dernier soit partiellement et intuitivement déchiffré. Il oscille donc entre la discursivité et le silence, entre la simplicité de la vision et la complexité de sa traduction. Dans le texte joycien, l'accès à des états extatiques résulte à la fois d'un cheminement cognitif et de son abandon intermittent, comme si l'un et l'autre, complémentaires, se relayaient jusqu'à parfois

même opérer simultanément. En quelque sorte, Stephen essaie, dans *Stephen Hero* et *A Portrait*, de concilier deux branches opposées du mysticisme que F. C. Happold dénomme « The Mysticism of Love and Union » et « The Mysticism of Knowledge and Understanding »[165].

Il convient de s'intéresser, plus précisément, aux actes mentaux qui structurent cette dernière forme de mysticisme, c'est-à-dire aux modalités de l'appréhension mentale du monde en ce qu'elles conditionnent l'émergence de véritables états cognitifs spécifiques aux personnages joyciens.

La posture d'attente peut être, suivant le cas particulier de chaque Dublinois, l'occasion d'un remplissage mental ou bien d'un passage à vide, voire d'une dépense physique. Chaque faculté cognitive subit un traitement variable en fonction de la diversité des capacités d'agir ou de pâtir des personnages joyciens (autant sur un plan mental que physique). L'expression « états cognitifs » illustre cela par le biais de l'opposition entre le statisme du nom « état » et le dynamisme connoté par l'adjectif « cognitif ».

La vitalité physiologique des personnages est souvent plombée par une léthargie profonde. Or, les fréquences de leurs ondes cérébrales méritent elles aussi d'être enregistrées car les rythmes de l'activité motrice et de l'activité psychique, bien qu'ils ne se superposent pas toujours, entretiennent d'étroites correspondances.

---

[165] F. C. Happold, *Mysticism, a Study and an Anthology* (Harmondsworth: Penguin Books, 1979), p. 40.

Troisième partie :

APPROCHES COGNITIVES DE L'ÉTAT

La réceptivité peut se comprendre chez Joyce dans une perspective cognitive. On s'intéressera aux divers états de réceptivité qui caractérisent l'être joycien ainsi qu'à leurs manifestations linguistiques. En gardant à l'esprit la distinction que saint Augustin opère entre les trois présents, « Le présent des choses passées, c'est la mémoire ; le présent des choses présentes, c'est la vision directe ; le présent des choses futures, c'est l'attente »[1], on étudiera dans un premier temps les modalités de l'attente et de l'attention, avant de s'intéresser plus généralement à la fluctuation des états de présence au réel. L'on achèvera cette étude des états cognitifs en reconsidérant la portée de cette notion de réceptivité à l'aune des dialogues de *A Portrait*, notamment de ceux qui composent le chapitre V.

1. L'attente

L'attente peut se définir comme l'espace de l'absence. Cependant, il n'existe pas de régularité dans l'écoulement de l'attente chez Joyce. De l'attente passive à l'attente vécue, de l'attente subie à l'attente créatrice, le phénomène se laisse analyser sous diverses modalités qui sont autant de façons de pallier l'absence. L'attente s'organise donc autour d'une double perspective marquée, tantôt par l'immobilité, tantôt par le mouvement de l'âme. La version joycienne de cet état cognitif est suspendue entre le statique et le dynamique.

Cette distinction entre le statique et le dynamique a des implications spatiales car l'attente est, dans le texte joycien, un état intimement relié au mode de fonctionnement du corps, à son régime et à sa motricité. Ainsi, aux problèmes de dépense et de maîtrise du temps, de réajustements temporels nécessaires et constants dans un texte où la

[1] Saint Augustin, *Confessions*, Tome II, trad. Pierre de Labriolle (Paris : Les Belles Lettres, 1961), livre XI, XX. 26, p. 314.

frontière entre passé, présent, et avenir est souvent indécise, s'ajoute la question de l'occupation de l'espace, du morcellement du territoire. Mais parler d'économie temporelle spatialisée revient également à repenser le rapport entre saturation et disponibilité spatiale et mentale, ainsi que l'articulation du corps et de l'esprit, l'alternance et la compatibilité de leur rythme de fonctionnement.

Il convient de s'intéresser à la représentation cinétique de l'attente déambulatoire dans « Two Gallants », opposée à l'attente statique dans « Eveline », avant de se pencher sur la scénographie de l'attente fantasmatique dans « Araby ». On verra enfin comment l'attente se situe au cœur même de l'esthétique joycienne, dans la mesure où elle renvoie à la latence du processus épiphanique.

A. La représentation cinétique de l'attente

Dans « Two Gallants », l'attente n'a rien d'interminable car elle n'est pas vécue temporellement sur le mode du ressassement infini, mais spatialement : elle n'est pas simplement pensée, mais peut être également dépensée.

La représentation cinétique de l'attente dans « Two Gallants » pose des problèmes de gestion du temps, de rythme mais également d'ajustement de l'esprit et du corps. Dans cette nouvelle, Lenehan attend le retour de son ami Corley qui a rendez-vous pendant ce temps avec une jeune femme qu'il a réussi à séduire. Lenehan se demande comment passer les heures qui le séparent de ses retrouvailles avec Corley et ne voit qu'une seule solution : continuer à marcher : « The problem of how he could pass the hours till he met Corley again troubled him a little. He could think of no way of passing them but to keep on walking » (*D*, p. 50). L'élévation de cette attente au rang de

problème philosophique (« […] the problem of how[2] […] ») pour Lenehan est particulièrement intéressante et permet de fournir une première explication au choix des adverbes « gravely » (« he nodded gravely […] », *D*, p. 46), « earnestly » (« He eyed his food earnestly […] », *D*, p. 51) ou « pensively » (« […] pensively changing the angle of position of his hat », *D*, p. 50) pour caractériser tour à tour certaines attitudes de Lenehan ou de Corley. Dans la dernière citation, le simple geste de déplacement du chapeau nécessite, pour Corley, d'être pensé, d'être abordé par le biais de termes qui peuvent également véhiculer une connotation abstraite. De même, si l'attente, pour Lenehan, correspond à une complication rencontrée empiriquement, c'est-à-dire qui s'impose à lui, il ne fait néanmoins pas l'économie de la poser en tant que problème. Le terme « trivial » (« He found trivial all that meant to charm him […] », *D*, p. 50) signifie « de peu de valeur, de peu d'importance » mais il s'emploie aussi pour évoquer un problème que l'on peut résoudre facilement. La narration paraît ainsi vouloir faire de Lenehan un personnage doué d'une certaine profondeur réflexive qui appréhende le monde avec prudence (« […] after glancing warily up and down the street […] », *D*, p. 51 [c'est nous qui soulignons]) et discernement.

La locomotion est la « solution » que Lenehan adopte pour pallier l'attente et se libérer du problème philosophique qu'il se pose. La maîtrise du temps de l'attente suppose, tout d'abord, pour Lenehan, de trouver une allure qui lui convienne. L'attente est placée, dans un premier temps, sous le signe de la dépendance. Lenehan est le disciple de Corley, tous les deux entretiennent une relation de maître à disciple, de chevalier à écuyer. Ainsi le rythme de son attente doit coïncider, pour Lenehan, avec le rythme du parcours de son ami et de la jeune fille, « timing his pace to theirs » (*D*, p. 50). Lenehan règle son allure sur celle de Corley et de la jeune fille jusqu'à ce

[2] En fait, Lenehan déplace le vrai problème philosophique qui se pose. Il s'agit moins du « comment » que du « pourquoi ». Ce ne sont pas les modalités de l'attente qui devraient être étudiées mais la nécessité même d'attendre qui devrait être remise en question.

que le couple monte dans le tram et que Lenehan soit obligé de faire demi-tour et de revenir sur ses pas. Il se voit alors contraint de rechercher un nouveau rythme sur lequel pourrait s'aligner son organisme. Les mouvements de son corps sont peu à peu gouvernés par l'air d'un harpiste qui joue dans la rue : « The air which the harpist had played began to control his movements […] his fingers swept a scale of variations idly along the railings […] » (*D*, p. 50). Son corps disponible devient le réceptacle de ce rythme musical ; le désœuvrement de Lenehan est tel qu'il s'insinue dans la moindre parcelle corporelle comme le suggère l'adverbe « idly » qui caractérise les pulsations de ses doigts sur les grilles de Duke's Lawn. Mais la cadence musicale ne bat la mesure de son attente que de manière très provisoire avant que Lenehan cherche de nouveau, mais mentalement cette fois, à régler sa marche suivant l'avancée du déroulement du rendez-vous de son ami : « He wondered if he had asked her yet or if he would leave it to the last » (*D*, p. 53).

Cependant, les repères et la coïncidence temporelle s'effacent peu à peu et la trajectoire de Corley échappe progressivement à sa projection virtuelle imaginée par Lenehan. La cartographie intérieure que proposait Lenehan va alors être relayée par une véritable topographie de l'attente. En effet, le décor extérieur va fournir un substitut à cette projection virtuelle de la trajectoire de Corley en apportant les repères spatiaux nécessaires pour permettre à Lenehan de baliser son attente, si bien qu'un véritable territoire de l'attente prend forme peu à peu. L'occupation du territoire devient une façon de combler le vide de l'attente.

En effet, pour Lenehan, l'attente ne peut être appréhendée qu'en termes spatiaux. Lorsque Corley s'apprête à le quitter pour rejoindre la jeune fille, Lenehan veut absolument savoir non pas l'heure de leur rendez-vous mais à quel endroit ils vont se retrouver : « — And after? Where will we meet? — Half ten, answered Corley […]

— Where? Corner of Merrion Street » (*D*, p. 49). Corley comprend, du reste, le premier pronom interrogatif comme un « when » plutôt que comme un « where » car il lui semble plus naturel de s'enquérir, tout d'abord, d'un horaire. L'insistance de Lenehan sur le lieu des retrouvailles montre que, pour le personnage, le temps se réduit à la mesure du chemin parcouru entre deux points. Il sait combien de temps il met à rejoindre une destination à partir d'un lieu précis et nécessite donc d'être informé avant tout de cette dernière donnée. La dernière citation est également révélatrice en ce qu'elle établit une correspondance entre le temps et la gestuelle de Corley. Ce dernier propose de retrouver Lenehan à dix heures et demi en même temps qu'il enjambe à demi les chaînes : « Corley had already thrown one leg over the chains when Lenehan called out: — And after? Where will we meet? — Half ten, answered Corley, bringing over his other leg » (*D*, p. 49). Lenehan paraît ainsi avoir déjà commencé à convertir des données temporelles en espace selon une planification spatio-temporelle qui décompose le mouvement en unités de temps. La demi-heure équivaut à une demi-enjambée. Il impose, d'une certaine manière, cette segmentation à Corley puisqu'il le force à arrêter le mouvement de son corps en l'apostrophant : Corley met une jambe au-dessus de la chaîne, répond à l'interpellation de Lenehan, puis fait enfin passer l'autre jambe.

Ensuite, Lenehan semble baliser l'espace de l'attente par ses déambulations : « He went into Capel Street », « He turned to the left […] », « He went as far as the clock of the College of Surgeons » (*D*, pp. 52-53). La volonté qu'a Lenehan de planifier l'espace de temps qui le sépare du retour de Corley, est perceptible dès le départ de celui-ci. Il ressent le besoin vital de morceler le temps afin de mieux le maîtriser, alors que son compagnon n'hésite pas à l'étirer : « — Time enough, said Corley […] I always let her wait a bit » (*D*, p. 47). Mais ce morcellement a ceci de particulier qu'il requiert également un découpage géographique. Arpenter une multitude de rues semble

effectivement permettre à Lenehan de segmenter topographiquement sa trajectoire, et de fractionner ainsi son temps d'attente. L'association des lieux à des heures est, à ce sujet, récurrente. Lenehan quitte ses amis en bas de George's Street (« He left his friends at a quarter to ten and went up George's Street », *D*, p. 52) pour se retrouver sur le côté ouest de Saint Stephen's Green à dix heures : « He went as far as the clock of the College of Surgeons: it was on the stroke of ten » (*D*, p. 53).

La spatialisation complète de l'attente s'accompagne néanmoins d'un mouvement d'immobilisation mentale. L'attente se caractérise alors par un fonctionnement purement automatique du corps dans lequel l'esprit est passif. En témoigne la pauvreté de la description topographique après le départ de Corley qui révèle l'inattention de Lenehan. En effet, après que Corley est monté dans le tram, Lenehan revient sur ses pas, et refait en sens inverse le chemin qu'ils ont fait ensemble. Il rejoint ainsi Rutland Square, d'où il était parti avec Corley. Mais la narration de son trajet inverse est condensée en moins de deux paragraphes alors que celle de son parcours initial avec Corley s'étendait sur cinq pages. Pour lui, la ville n'existe désormais que balisée par des grands repères, qu'il rejoint de manière quasi automatique.

L'activité physique (manger, fumer, marcher) remplace ainsi toute activité mentale, l'attente n'est pas pensée mais dépensée. Il faut attendre l'arrêt de tout mouvement pour que la pensée se remette en marche et que l'attente soit de nouveau intériorisée. Par exemple, Lenehan a besoin d'attendre d'avoir fini de déjeuner, ou de marcher pour penser à l'aventure de Corley. On se trouve sur le mode de l'alternance entre l'esprit et le corps alors qu'on se situe sur celui de l'adéquation dans des nouvelles comme « A Little Cloud » où les déambulations soutiennent le processus méditatif de Little Chandler. Ce dernier parcourt les rues de Dublin dans l'attente de retrouver son

ami Gallaher dans un pub : « He turned to the right towards Capel Street. Ignatius Gallaher on the London Press! » (*D*, p. 67). On a effectivement l'impression que le fait de tourner à droite en direction de Capel Street déclenche un processus de remémoration comme s'il existait une adéquation entre sa progression spatiale et les bifurcations de son esprit. La marche devient même le support d'un processus d'expansion imaginaire narcissique si puissant que Little Chandler rate la rue du pub où il a rendez-vous avec Gallaher. Le traitement de l'attente déambulatoire dans « A Little Cloud » se situe donc aux antipodes de sa description dans « Two Gallants » où l'esprit et le corps fonctionnent de manière complètement indépendante et successive.

L'organisme joycien, en l'occurrence celui de Lenehan, est une machine rouillée et l'enchaînement de la vie corporelle à celle de l'esprit n'est pas immédiat. Il existe, en effet, un moment de flottement, de passage à vide très joycien entre l'arrêt de l'activité physique et la reprise d'une activité mentale : « When he reached the corner of Merrion Street he took his stand in the shadow of a lamp […] and kept his gaze fixed on the part from which he expected to see Corley and the young woman return. His mind became active again. He wondered […] He wondered […] », (*D*, p. 53). On a l'impression que, fatigué par ses déambulations, Lenehan ne peut trouver l'énergie pour assumer mentalement cette attente et son regard se fixe sur un lieu, comme l'indique le segment « […] kept his gaze fixed on the part from which he expected to see Corley and the young woman return » (*D*, p. 53). En fait, le jeune homme cherche un point d'ancrage pour fixer son inertie mentale. La fixité n'apparaît alors que comme l'un des nombreux avatars de l'attente. L'esprit de Lenehan semble donc se mettre en sommeil, de sorte que, à mesure que l'attente se convertit en une fixation passive du paysage, Lenehan se vide de toute capacité d'anticipation. La cigarette pallie l'attente, elle est le moyen le plus efficace de consumer le temps. En attendant Corley, Lenehan allume

frénétiquement cigarette sur cigarette : « He lit his last cigarette and began to smoke it nervously » (*D*, p. 53). Piégée entre l'arrêt physique et la réappropriation mentale de l'expectation, l'attente n'est plus attente de quelque chose mais devient simple attente en soi. Elle est vide, sans objet, intransitive, comme en témoignent les trois occurrences suivantes : « wait a bit » (*D*, p. 47), « he halted and waited » (*D*, p. 50), « After waiting for a little time […] » (*D*, p. 50). Dans chaque cas, le verbe « wait » n'a pas de complément prépositionnel animé. Le seul complément possible est temporel : « a bit », « for a little time » ; il semble donc qu'il faille user le temps.

Il s'opère donc une sorte de passage à vide, d'absence, avant que la machine mentale ne se remette en branle par un curieux processus de réactivation : « his mind became active again » (*D*, p. 53). William James décrit très justement ce processus qui consiste à atteindre une sorte de vide mental par la fixation du regard avant la manifestation soudaine d'un regain d'énergie :

> We all know this […] state […] Most people […] fall several times a day into a fit of something like this : The eyes are fixed on vacancy, the sounds of the world melt into confused unity […] so that […] the foreground of consciousness is filled, if by anything, by a sort of solemn sense of surrender to the empty passing of time […] It does continue […] until […] an energy is given, something […] enables us to gather ourselves together […] and the wheels of life go round again[3].

De la même façon, au cours de son passage à vide, Lenehan perd complètement la notion du temps comme si ce dernier ne pouvait être saisi avec précision que lorsque le jeune homme va et vient à travers la ville et mesure sa cadence en fonction de repères topographiques. Dès lors que Lenehan met fin à cette marche en se postant à côté d'un réverbère[4], le temps lui devient complètement étranger, obscur, quasiment insaisissable.

---

[3] William James, *The Principles of Psychology* (1890) (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990 [1952]), p. 261.

[4] La locution « take one's stand » est particulièrement intéressante dans le cadre de cette étude sur l'état joycien : « When he reached the corner of Merrion Street he took his stand in the shadow of a lamp […] » (*D*, p. 53). On a l'impression que Lenehan adopte une posture pré-requise. Sa place, son immobilité, est déjà programmée.

Il éprouve, par exemple, beaucoup de mal à estimer l'intervalle temporel qui s'est écoulé entre sa vision de l'horloge du « College of Surgeons » et la reprise de l'activité de son cerveau, qui s'était accordé une pause au moment où son corps, appuyé contre un lampadaire, végétait. En effet, Lenehan n'a plus de rues à remonter ou à descendre pour mesurer ce temps d'attente, il ne peut désormais que formuler des conjectures comme l'indique l'adverbe « surely »[5] : « […] it was surely half-an-hour since he had seen the clock of the College of Surgeons » (*D*, p. 53). Une fois arrivé au coin de Merrion Street, Lenehan n'est plus apte à évaluer le passage du temps, à estimer l'importance de son avance, parce que le temps, dès lors, défile abstraitement.

Lenehan a commis l'erreur d'imaginer une adéquation entre les déroulements temporels et spatiaux si bien qu'il se retrouve désemparé lorsqu'il est confronté à un surplus gnomonique de temps. L'attente devient angoissante comme le sous-entend l'adverbe « nervously » (« He lit his last cigarette and began to smoke it nervously », *D*, p. 53) car elle déborde du cadre que le personnage lui avait assigné. Elle ne peut plus être compensée physiquement, le point d'arrivée fixé, le coin de Merrion Street, ayant déjà été atteint. Le papier de la cigarette de Lenehan finit par se déchirer sous le poids de cette attente oppressante, comme pour entériner définitivement l'impossible continuité entre le temps et l'espace : « The paper of his cigarette broke and he flung it into the road with a curse » (*D*, p. 53). L'acte de langage (« with a curse ») formule et extériorise le malaise paradoxal de Lenehan qui ne sait comment attendre mais qui se condamne pourtant lui-même à le faire.

[5] L'on pourrait également déceler, derrière l'emploi de cet adverbe, une petite trace d'oralité, voire d'anglo-irlandais.

B. La représentation statique de l'attente

L'attente expérimentée par Eveline est beaucoup plus statique qu'elle ne l'est dans « Two Gallants ». Il est intéressant de noter, en effet, en guise de préambule, qu'il n'y a pas d'action dans la majeure partie d'« Eveline » : le lecteur est confronté aux pensées d'une jeune fille, Eveline, assise devant sa fenêtre, qui vient de consentir à s'enfuir à l'étranger avec Frank, son amoureux, mais qui, happée par ses souvenirs, ne cesse de remettre en cause sa décision.

L'attente dans ce récit est « pure » alors que celle vécue par Lenehan serait davantage « empirique » si l'on reprend la distinction opérée par Nicolas Grimaldi, dans son *Ontologie du temps*, et plus précisément dans le chapitre consacré à la « Phénoménologie de l'attente » :

> Aussi faut-il distinguer *l'attente empirique* qui, sur le quai d'une gare ou à une station de taxi, anéantit par sa visée les foisonnantes déterminations du présent en guettant que vienne à s'y profiler la forme déjà connue d'un train ou d'une automobile, — et l'*attente pure* qui nous dispose originairement à reconnaître, sur le fond *infini* de l'espace toujours présent les déterminations encore inconnues d'on-ne-sait-quelle forme à venir[6].

Si Lenehan et Eveline adoptent tous deux des positions similaires à un certain moment (il est appuyé contre un réverbère comme la tête de la jeune fille l'est contre des rideaux) pour attendre, le rapport qu'ils entretiennent chacun avec le temps est divergent.

L'attente éprouvée par Eveline est « pure » parce qu'elle dépasse toute forme présente, contrairement à sa forme empirique dans « Two Gallants », et qu'elle apparaît indéterminée et infinie. Elle n'a pas pour véritable et unique objet l'hypothèse d'un départ avec Frank mais ressort comme une modalité ontologique propre au personnage.

L'attente ne commence ni ne se termine jamais réellement mais le temps ne cesse de s'y déposer, de l'épaissir et de l'alourdir, à tel point que cette gravité du passé

---

[6] Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps : l'attente et la rupture* (Paris : PUF, 1993), p. 46. L'on pourra parcourir, en particulier, l'ensemble du chapitre « Phénoménologie de l'attente », pp. 37-78.

qu'elle porte en elle la rend irréductible à la légèreté du présent. En effet, Eveline ne peut s'abstenir de chercher dans son passé les éléments pour justifier et conditionner son avenir, et de naviguer entre les strates temporelles de sorte que son attente semble épuiser toute temporalité et ne plus pouvoir être vécue sur le mode de la tension du possible vers le réel.

De plus, le rapport de la jeune femme au futur est fondamentalement passif car elle se laisse bercer par le cours du temps en se remettant au sort que lui réserve l'« à-venir » mais ne prend aucunement l'initiative de précipiter ce qu'elle attend. Au contraire, elle estompe les contours du visage de l'avenir en se complaisant dans une sorte de commémoration mortifère du révolu. L'aspiration à une autre vie est remplacée par une douloureuse pression du passé sur le présent.

La langueur qu'Eveline exprime trahit alors une sorte d'inappétence qui dépouille l'ultérieur de tout attrait, bien qu'elle essaie de se convaincre de sa saveur. Grimaldi écrit très justement au sujet du tarissement du devenir qu'il est :

> Attente mais qui n'attend plus rien, désir mais qui ne sait plus quoi désirer, la conscience ennuyée s'éprouve comme la vivante contradiction d'une spontanéité sans effectivité, d'une *entéléchie* sans *telos*, d'une âme qu'on pourrait donc dire inanimée, et d'une 'force' désormais 'inutile' puisque les circonstances lui ont ôté l'occasion de s'exercer[7].

On a effectivement l'impression qu'Eveline persiste à attendre alors que, lassée, elle pressent déjà n'avoir plus rien à attendre, un peu comme « au fond de son âme, cependant [Madame Bovary] attendait un événement »[8] : « Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne » (*D*, p. 32). L'attente du départ avec Frank ne sucite pas d'impatience mais devient un état délétère pour la jeune femme qui continue de ruminer afin de mieux retarder le moment où il faudra agir ou prendre une décision. Si l'attente témoigne d'un cheminement cognitif, d'un travail exploratoire et souterrain

---

[7] *Ibid.*, p. 73.
[8] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* in *Œuvres*, « La Pléiade » (Paris : Gallimard, 1951), p. 348.

d'investigation intérieure, qui se situe dans la tradition de la *disputatio* scolastique, il convient de voir comment elle est, avant tout, polarisée par le passé. Le poids de celui-ci s'accompagne, pour Eveline, sur les plans physiologiques et mentaux, d'une perte de vitalité et de l'altération du sentiment de « devenir ».

Premièrement, l'attente est paralysée par le passé car ce dernier envahit de manière spatiale et mnésique tout le début de la nouvelle : « She sat at the window watching the evening invade the avenue » (*D*, p. 29). Eveline regarde, assise près de la fenêtre, le soir envahir la rue, ou le passé s'immiscer symboliquement dans son espace mental jusqu'à saturation. Elle passe d'abord en revue les lieux puis tous les objets familiers avant de les réinvestir de leur fonction passée. Dans son esprit, les petites maisons brunes qui composent son quartier s'effacent pour laisser place au champ sur lequel elles ont été construites et qui servait jadis de terrain de jeux aux autres enfants et à elle : « One time there used to be a field there in which they used to play [...] » (*D,* p. 29). Puis, les objets du quotidien se voient accorder une soudaine résurrection à mesure qu'Eveline se remémore les anecdotes familiales auxquelles ils sont associés : « She looked round the room, reviewing all its familiar objects [...] Whenever he showed the photograph to a visitor, her father used to pass it with a casual word: '─ He is in Melbourne now'» (*D*, p. 29). Il semble ainsi que cette accumulation de données passées participe d'une saturation voulue de son esprit, d'une stratégie d'évitement afin de ne pas penser à l'avenir.

Deuxièmement, l'immobilisation de l'attente par le passé est renforcée par l'inertie physique d'Eveline, qui est si sédentaire que son corps, finalement similaire aux meubles et objets qu'elle époussette une fois par semaine ([...] its familiar objects which she had dusted once a week for so many years [...], *D*, p. 29), se met, lui aussi, à retenir la poussière : « […] in her nostrils was the odour of dusty cretonne », *D*, p. 29. Le dépôt

de particules dans le nez de la jeune fille reflète, en quelque sorte, la sédimentation des souvenirs dans son esprit. L'allusion à l'odeur de cretonne poussiéreuse se retrouve quelques pages plus loin : « Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne » (*D*, p. 32). Le corps n'est donc pas seulement envahi de manière mnésique mais également physiquement. Au lieu de consommer le temps, Eveline absorbe la poussière comme si l'attente nécessitait une sorte de compensation spatiale (en plus de la compensation mnésique opérée par les souvenirs) pour lutter contre la déperdition temporelle. Elle est alors plongée dans un état de suspension où le temps semble s'être arrêté tout en continuant paradoxalement de se dilater. Il est comme obligé de s'étirer, à défaut de pouvoir passer, de pouvoir convertir le présent en futur. Le temps devient une sorte de continuum figé entre le passé et le présent.

Ce phénomène de distension sclérosante du temps compte, parmi ses manifestations linguistiques, l'emploi répété de formes en *–ing* : « Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne » (*D*, p. 32). Si la première occurrence (« was running ») renvoie encore à un certain écoulement objectif des heures, des minutes et des secondes, extérieur à Eveline, les deux participes présents qui suivent, « leaning » et « inhaling », en revanche, semblent indiquer une neutralisation temporelle. La limite entre l'avant et l'après devient poreuse. L'attitude de la jeune femme est ainsi statufiée dans une continuité passée (« continued to sit »). C'est bien le milieu du procès qui est mis en valeur par le verbe « continue » plutôt que son début ou sa fin, et le choix de cet aspect progressif va de pair avec la sensation d'anéantissement des limites temporelles. Cependant, le rapprochement de « continue » et de « sit » est, d'un certain point de vue, surprenant dans la mesure où « être assis » décrit une stase et

non un procès. Or, le verbe « continue » indique plus volontiers la poursuite d'un procès que celle d'un état. En conséquence, l'ajout de « continue » semble insister encore davantage sur la durabilité de la stase dans laquelle sombre Eveline. Il semble même y apporter une certaine agentivité comme si la jeune femme s'évertuait à rester assise et à maintenir une immobilité pratiquement absolue.

Il s'agit donc là d'une attente statique, et non impatiente, car Eveline indexe ses perspectives de changement sur le comportement des autres. Quitter la maison répond, avant tout, à un besoin de conformité : « Now she was going to go away <u>like the others</u> [...] » (*D*, p. 29) [c'est nous qui soulignons].

En plus de cette impression d'un passé qui se prolonge dans le présent, on a la sensation que l'avenir est contenu dans le passé, si bien que toute projection dans l'avenir avec Frank s'avère impossible pour Eveline.

Son argumentaire se construit systématiquement par rapport au passé qui reste le point unique de référence.

Eveline songe à partir parce que sa mère n'est plus vivante, que Tizzie Dunn est morte, que son père est devenu méchant et que les Water sont retournés en Angleterre, donc, en définitive, parce que le passé a changé : « Her father was not so bad then; and besides, her mother was still alive. That was a long time ago […] Everything changes. Now she was going to go away […] » (*D*, p. 29). On relève, dans cette citation, l'emploi des deux adverbes, « besides » et « now ». Le second, parce qu'il exprime un contraste entre l'antérieur et le postérieur, rappelle à quel point le présent imminent (« was going ») est mesuré avec la jauge du passé. Le premier, en tant que marqueur d'une argumentation, confirme la réticence d'Eveline à rejoindre Frank puisqu'elle doit se redémontrer à elle-même le bien-fondé d'une décision prise précédemment : « She had consented to go away […] » (*D*, p. 30).

Il convient de mentionner un autre exemple de ce renvoi constant au passé, qui détermine les choix d'Eveline : « She [Miss Gavan] had always had an edge on her, especially whenever there were people listening […] She would not cry many tears at leaving the Stores. But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that » (*D*, p. 30). La conjonction de coordination « but » rend compte de cette opposition binaire et simpliste entre un passé qu'Eveline diabolise et un futur qu'elle idéalise. L'affirmation antagoniste d'un avenir meilleur reste souvent sous-jacente avant de ré-émerger de façon quasiment automatique, sans forcément qu'il n'y ait de lien logique avec la proposition qui la précède : en effet, il n'existe pas de contraste entre la phrase « She would not cry many tears at leaving the Stores » et celle introduite par « but » qui la suit : « But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that ». L'annonce d'un départ salvateur paraît donc faire irruption à chaque fois qu'Eveline commence inconsciemment à douter et éprouve alors le besoin trompeur de se rassurer : « […] she heard again her mother's voice […] Escape! She must escape! » (*D*, p. 33).

D'autre part, l'attente ne manifeste pas une véritable disponibilité vers l'avenir car l'esprit de la jeune femme est déjà saturé de clichés romanesques relatifs au dépaysement exotique : « She was to go away with him by the night-boat […] » (*D*, p. 31).

En fait, Eveline comble son attente par l'intermédiaire de scénarios imaginaires, comme l'attestent les propositions employées au conditionnel (« It would […] Then she would […] People would […] », *D*, p. 30), si tant est que ces « would » puissent vraiment lui être attribués. Elle essaie de se persuader du fait que son départ avec Frank est légitime plutôt qu'elle ne fait véritablement l'expérience de l'attente. Elle n'est d'ailleurs jamais vraiment le sujet de son attente parce que cette dernière lui échappe :

« […] in Buenos Ayres where he had a home waiting for her » (*D*, p. 31). C'est la maison qui attend la jeune femme et non elle qui attend de s'envoler pour Buenos Aires. L'attente lui échappe car les modalités du voyage ont été décidées sans elle, le périple a été planifié à l'avance par l'achat d'un billet de réservation : « Their passage had been booked » (*D*, p. 33). L'ambiguïté sémantique de « booked » suggère que la trajectoire d'Eveline est déjà écrite dans quelque livre, que le roman de sa vie est déjà programmé. Dans cette fiction littéraire préconstruite, Frank serait alors une version moderne de l'explorateur Magellan. Il convient également de souligner l'utilisation de la tournure passive (« had been booked ») qui rend compte d'un certain sentiment de fatalité, d'impuissance, et qui renforce, par là-même, notre impression qu'Eveline n'est pas maîtresse de son attente, qu'elle la subit plutôt qu'elle ne la vit de l'intérieur.

Le passage de l'extrait suivant « Now she was going to go away […] » (*D*, p. 29) à « She was about to explore […] » (*D*, p. 31), puis à « She was to go away […] » (*D*, p. 31) est très intéressant. Les trois groupes « going to », « about to », et « was to » constituent des formes périphrastiques.

L'opérateur « will » qui est une forme simple, n'apparaît pas dans la phrase « Now she was going to go away » (*D*, p. 29) pas plus qu'il ne figure dans l'ensemble de la nouvelle. À la place, on ne trouve que son pendant périphrastique « be going to ».

À l'origine, « will » exprimait la volonté comme l'atteste le vieil anglais « willan » qui signifiait « want », « desire », « wish ». L'aspect prospectif du concept de volonté rend compte de ce caractère « futurisant » de l'emploi de « will ».

Or, dans « Eveline », la signification originelle de volonté est gommée au profit de formes verbales périphrastiques si bien que l'attente semble dissociée de toute volonté. La signification de la proposition, « Now she was going to go away […] » (*D*, p. 29), saisie dans sa globalité, n'en reste pas moins ambiguë car l'emploi de l'adverbe

« now » peut suggérer une prise de décision. Le lecteur se retrouve directement plongé dans l'esprit d'Eveline et peut ainsi penser que « now » marque une rupture, qu'il nous fait part d'une décision par rapport à un projet antérieurement nourri. Mais le redoublement de « going » par un « go » lexical, confère une impression complètement différente, celle d'un bégaiement qui désamorce finalement toute la force, toute la détermination, tout le caractère catégorique de la décision. Il nous rappelle ainsi que l'attente est fondamentalement liée au rythme lancinant de la répétition. Eveline ressasse les mêmes mots tels que le terme « life », répété plusieurs fois dans le texte, et dont les connotations positives s'appliquent, de manière significative, aussi indifféremment à sa vie antérieure (« […] now that she was about to leave it she did not find it a wholly undesirable life », *D*, p. 31) qu'à celle qu'elle prévoit de recevoir de Frank : « He would give her life […] » (*D*, p. 33). Ces réitérations, de même que l'usage d'un prétérit à valeur d''imparfait, produisent une impression de ralentissement, d'annulation des actions, de glissement vers l'inaction, surtout lorsque les mots se font écho et finissent par avoir la même valeur alors qu'ils sont employés dans un contexte différent.

La forme verbale périphrastique « be about to », rencontrée dans la phrase « She was about to explore […] » (*D*, p. 31), suggère que l'attente se déploie sur le mode de l'imminence. On se situe bien dans l'entre-deux, dans une zone frontière, qui sépare la non réalisation de la réalisation de la proposition, et qui est infranchissable aux yeux d'Eveline. « To », que l'on peut appeler « opérateur de visée »[9], indique, en effet, que l'accomplissement d'un événement est envisagé. Cependant, l'ensemble « be about to » n'entretient aucun lien avec un sens modal, il se situe à l'extérieur de toute sphère de volonté (ou de bon vouloir).

Enfin, la dernière forme périphrastique que nous voulons étudier « was to »

[9] L'on emprunte l'expression « opérateur de visée » à Jean-Claude Souesme dans l'ouvrage, *Grammaire anglaise en contexte* (Paris : Ophrys, 2003), p. 353.

(« She was to go away […] », *D*, p. 31) consacre l'aboutissement de ce processus d'effacement des capacités intentionnelles et de décision d'Eveline. En effet, la dimension de planification inhérente à la forme « be to » (qui apparaît habituellement au présent) semble échapper complètement au sujet, Eveline, à mesure qu'elle se charge d'une « valeur de destinée »[10] car « be to » est employé au prétérit.

La véritable caractéristique de l'attente dans cette nouvelle est donc, qu'en plus d'être statique et rythmée par le passé, elle finit par échapper à son sujet même, Eveline.

C. L'attente paramétrée

La nouvelle « The Boarding House » est sous-tendue par plusieurs formes d'attente, bien distinctes les unes des autres.

Celle dont Mrs. Mooney fait l'expérience est de très courte durée, ce personnage s'attend à quelque chose, plutôt qu'il n'attend vraiment : c'est toute la différence qui peut exister entre les verbes « to expect » et « to wait », soit entre un temps limité par sa programmation, et un temps qui peut s'étendre à l'infini. Cette compression du temps de l'attente est vécue sous la figure de l'imminence parce que Mrs. Mooney anticipe le cours des événements, le devance. Dans ce créneau temporel réduit, elle ne laisse ainsi pas de place à l'inattendu : « Things were as she had suspected » (*D*, p. 59). L'exactitude du réel se trouve à chaque instant à l'endroit précis où son anticipation l'attendait. L'initiative du possible n'appartient plus à l'avenir mais à Mrs. Mooney qui provoque et fait advenir ce qu'elle espère. Elle décide même de la temporalité qui régit cette attente car c'est elle qui choisit le moment où elle intervient, où elle met fin à sa propre surveillance tacite et patiente du couple qui se forme : « At last, when she judged it to be the right moment, Mrs. Mooney intervened » (*D*, p. 58). Ce délai, ce sursis

[10] L'on emprunte l'expression « valeur de destinée » une nouvelle fois à Souesme, *Grammaire anglaise en contexte*, p. 116.

initial, fait partie intégrante de la stratégie de Mrs. Mooney : l'événement ne peut exister avant qu'il ait atteint un certain point de maturation. Cette tactique sera maintenue par la suite puisque la gérante de la pension de famille pratique tout au long de la nouvelle la rétention d'événements. Elle les empêche de se réaliser dans un temps présent. Ces derniers sont alors présentés au lecteur en retard par rapport à leur déroulement, la plupart du temps rétrospectivement, à l'image du premier entretien que Mrs. Mooney a avec sa fille, ou bien de celui qui a lieu, à la fin de la nouvelle, entre la « fille de/du boucher » et Mr. Doran. Il devient, par ailleurs, compliqué pour le lecteur d'attendre quoi que ce soit puisque Mrs. Mooney rompt la chaîne de la succession événementielle. Or, l'attente suppose cette aptitude de la conscience qui consiste à imprimer l'ordre selon lequel les phénomènes se réalisent et se profilent, l'un après l'autre.

Les personnages de la nouvelle, eux aussi, éprouvent de nombreuses difficultés à suivre l'enchaînement inéluctable des événements. Bob Doran consacre le temps d'attente dont il dispose avant son entrevue avec Mrs. Mooney à reconstituer le passé, à dévoiler au lecteur les incidents qui ont été tus : « He remembered well […] the first casual caresses her dress, her breath, her fingers had given him » (*D*, p. 62). Mais, le passé reste brouillé pour Doran comme l'atteste métaphoriquement la vapeur d'eau qui s'est déposée sur ses lunettes : « […] his glasses became so dimmed with moisture that he had to take them off […] » (*D*, p. 63). Si l'attente de Mrs. Mooney lui permet de mûrir son programme, et s'offre donc comme le temps réservé aux projections, celle de Bob Doran, placée sous le signe paradoxal de la rétrospection, l'aide uniquement à rattraper son retard. Dans ces deux cas, comme dans celui de Polly, c'est Mrs. Mooney qui y met fin.

Le passage à vide de Lenehan dans « Two Gallants » peut être mis en parallèle avec la fin de « The Boarding House » où Polly semble subir un processus de panne mentale similaire. Son regard est figé : « her gaze was fixed » et elle semble avoir oublié l'objectif de son attente : « she waited on patiently » (*D*, p. 64). L'adverbe « patiently » (tout comme les compléments temporels dans « Two Gallants ») vient usurper la place de l'objet de l'attente. La particule aspectuelle « on », qui est atélique et non perfectivante, a un effet bloquant sur la structure argumentale, c'est-à-dire qu'elle se substitue à tout complément d'objet direct éventuel et rend impossible l'ajout de compléments sans modifier le sens de la proposition. En outre, cette particule peut suggérer l'effacement des limites temporelles de l'attente puisqu'elle décrit un procès non accompli mais toujours en cours (si bien que l'on peut traduire « waited » par un imparfait français). Ce décloisonnement entraîne la coexistence de plusieurs attentes différentes comme l'exprime le glissement de « waited on » à « had been waiting for » en passant par « was waiting for » (*D*, p. 64). André Topia, dans *Modèles et écarts : Scénarios d'écriture de Dubliners à Ulysses*, analyse précisément ces trois occurrences de l'attente pour montrer que Polly est le lieu de deux attentes différentes : une attente tournée vers un avenir immédiat (l'appel de Mrs. Mooney) et l'autre dirigée vers l'intérieur d'elle-même et qui renvoie à une situation plus lointaine. Les deux chronologies se télescopent, d'où la confusion de Polly et l'impossible remémoration[11].

Par ailleurs, le redoublement ou plutôt le triplement du radical « wait » réalisé par les trois occurrences verbales « waited », « was waiting » » et « had been waiting » semble montrer à quel point Polly devient une sorte de réplique de sa mère, ce que confirme la présence d'un miroir dans sa chambre : « Then she dried her eyes and went over to the looking-glass » (*D*, p. 63). L'emprise que Mrs. Mooney a sur sa fille est telle

[11] André Topia, *Modèles et écarts : Scénarios d'écriture de* Dubliners *à* Ulysses, Thèse de doctorat d'État, dir. Hélène Cixous (Paris : Université de Paris VIII, 1995), pp. 276-278.

que Polly n'est même plus maîtresse de son attente qui se décline en plusieurs temporalités qui lui échappent, comme si Mrs. Mooney, en coulisse, était déjà en train de construire et de reconstruire la scène pour la modeler en fonction de ses expectatives. L'effacement de la personnalité de Polly serait donc total sans la dernière phrase de la nouvelle qui suggère la réémergence, si temporaire soit-elle, de sa conscience, ainsi que de ses propres attentes : « Then she remembered what she had been waiting for » (*D*, p. 65). Cependant, la suppression des derniers mots « this was it » dans le manuscrit final rend la nouvelle énigmatique. L'objet de l'attente est encore plus incertain si bien que l'on peut penser que Mrs. Mooney réimprime une fois de plus ses projets sur les desseins de sa fille, qui sort de sa léthargie quasiment automatiquement lorsqu'elle entend la voix de sa mère : « At last she heard her mother calling. She started to her feet and ran to the banisters […] Then she remembered what she had been waiting for » (*D*, p. 65).

Il faut constater, en outre, que cette distension temporelle, caractérisée par la transformation du prétérit « waited » en prétérit progressif « was waiting for » puis en plus-que-parfait progressif « had been waiting for », évite le moment présent. L'attente est appréhendée par le biais du souvenir, comme l'indique la présence répétée du verbe « remember » en début de proposition, comme si elle devenait dépendante du souvenir : « she no longer remembered that she was waiting for anything […] then she remembered what she had been waiting for » (*D*, p. 64). Si la première occurrence « waited on » correspond au moment présent dans la nouvelle, bien qu'elle soit au prétérit, elle semble en retrait car elle n'est pas à la forme progressive « was waiting ». Une telle attente ne peut qu'être remémorée : « she no longer remembered that she was waiting for anything ». De ce point de vue, la déperdition de l'attente semble encore plus radicale que dans « Two Gallants » car l'attente a besoin d'un intermédaire. Plus

que son objet, c'est son contenu même qui en vient à disparaître : « […] she no longer […] remembered that she was waiting for anything » (*D*, p. 64).

D. L'attente comme veille

A mi-chemin entre l'attente-vide et l'attente-désir (que l'on étudiera ensuite) se situe l'attente comme veille dont l'objet est, soit atteint à retardement, soit inexistant, dans « The Sisters ».

Dans la première partie de la nouvelle, le jeune narrateur veut être le premier à connaître le moment précis de la mort du prêtre. L'étrange attente du petit garçon a ceci de particulier qu'elle se prolonge alors que son objet, le décès du Père Flynn, a déjà eu lieu. L'enfant apprend finalement l'événement par personne interposée, c'est-à-dire par l'intermédiaire de Mr. Cotter (« — Well, so your old friend is gone, you'll be sorry to hear », *D*, p. 2). Il lui faudra d'ailleurs lire, un peu plus tard, et de ses propres yeux, la petite carte épinglée devant la vitrine pour se persuader de la mort de son ami. Le très jeune narrateur attend donc quelque chose qui est déjà arrivé et il s'aperçoit rétrospectivement de ce décalage chronologique qui résulte d'une confusion initiale entre le terminal et le terminé, d'une mauvaise interprétation des indices lumineux. Il a tenu à classer la troisième crise cardiaque dans une sérialité (« Night after night […] », *D*, p. 1), où le temps est non-marqué et l'événement se trouve ainsi effacé, au lieu d'y voir d'emblée un réel achèvement.

Dans la seconde partie de la nouvelle, l'attente prend la forme d'une veillée mortuaire. L'espace consacré est le crépuscule, soit cet entre-deux où s'affrontent ombre et lumière, le clair et l'obscur : « The room [...] was suffused with dusky golden light amid which the candles looked like pale thin flames » (*D*, p. 6). Ce lent passage entre les cycles nocturne et diurne est vécu comme attente, et il semble accompagner la

lente disparition du prêtre. Cette mise en scène lumineuse de l'attente est à mettre en parallèle avec la prédominance de la couleur grise dans « Two Gallants » qui semble associer l'attente-vide à la vacance et à l'indifférencié : « The grey warm evening of August [...] » (*D*, p. 43). Les contours de l'attente apparaissent flous, vaporeux, à l'image du décor urbain présenté comme changeant et incertain : « the living texture changing shape and hue unceasingly » (*D*, p. 43).

Par opposition, le clair-obscur dans la première nouvelle tend à accentuer les contours des objets et à en souligner les reliefs, conférant ainsi à l'attente une épaisseur plus certaine[12].

Mais cette consistance est illusoire, c'est un simple effet d'optique. Le recueillement consacré à la remémoration de la vie du défunt et à la prière devient finalement l'occasion de rappeler la dégradation mentale du prêtre alors encore en charge d'âmes. Il permet de glisser des allusions insidieuses à son manque de ferveur spirituelle.

L'attente qui devrait se manifester par une espérance active en la résurrection se départit de sa visée et ne débouche sur rien. Elle est remplacée par une disposition prononcée à la somnolence (« Nannie had leaned her head against the sofa-pillow[13] and seemed about to fall asleep », *D*, p. 8) et à la rêverie : « Eliza seemed to have fallen into a deep revery » (*D*, p. 9). En fait, le territoire de l'attente est déjà occupé par des considérations beaucoup plus « matérielles » dictées par les lois sociales de la bienséance. La tante du narrateur attend le premier soupir d'Eliza pour prendre la parole (« My aunt waited until Eliza sighed and then said », *D*, p. 7), puis, un peu plus tard,

---

[12] L'on pourra lire également « les lumières d'attente », in Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris : Éditions du Seuil, 1961), pp. 164-169 : « […] la veilleuse mallarméenne […] est dénuée de toute la vitalité qui éclatait encore dans le soleil couchant. Froide et neutre, elle a pour premier attribut la *pâleur*. Lumière d'insomnie, elle éclaire une sorte de creux ontologique, où elle se contente de réserver, quasi-abstraitement, l'espace d'un événement possible ».

[13] La position de Nanny rappelle celle d'Eveline qui est décrite comme « […] leaning her head against the window curtain […] » (*D*, p. 32).

qu'elle rompe le silence pour pouvoir s'exprimer de nouveau : « We waited respectfully for her the break the silence » (*D*, p. 9).

Les nombreuses plages de silence ne renvoient pas à une participation muette et active à la liturgie, mais semblent introduites artificiellement dans la veillée car elles sont de circonstance. Leur longueur et leur fréquence déséquilibrent l'évocation du défunt plutôt qu'elles ne la soutiennent. En effet, le silence ne correspond pas, dans « The Sisters », à un moment d'intériorisation de la prière semblable à celui qui est nécessaire après l'homélie et après la communion. Il s'agit uniquement d'une pause entre le repos et l'activité qui indique une immobilité de la pensée, une extinction plutôt qu'un processus de maturation[14]. Il est révélateur de trouver l'adverbe « quietly » plutôt que « silently » pour décrire les mouvements des personnages, d'abord les pas de Nanny (« She […] went over quietly to the sofa […] », *D*, p. 7) puis ceux du narrateur : « […] I approached the table and tasted my sherry and then returned quietly to my chair in the corner » (*D*, p. 9). Le terme « quies » désigne, pour saint Benoît, le silence physique, c'est-à-dire l'absence de bruit alors que le mot « silentium » renvoie à un véritable état d'esprit, une disposition intime à accueillir la parole des autres ou de Dieu, à un don de soi dans un acte d'attention aimante. Or, lorsque le mot « silence » apparaît, à deux reprises, dans la nouvelle, il ne vient aucunement décrire une attitude consciente de réceptivité à Dieu. Il se révèle complètement extérieur aux personnages, il plane à leur périphérie et il investit la pièce plutôt que les esprits comme le suggère l'extrait suivant : « A silence took possession of the little room […] » (*D*, p. 9).

[14] Les silences à la fin d'« Ivy Day » soulignent l'extinction du souvenir de Parnell (qui a été littéralement oublié, comme le poème) plutôt qu'ils ne participent à la commémoration de son décès : « Mr. Hynes sat down again on the table. When he had finished his recitation there was a silence and then a burst of clapping: even Mr. Lyons clapped. The applause continued for a little time. When it had ceased all the auditors drank from their bottles in silence » (*D*, p. 132).

E. L'attente-désir ou le vide créateur

Si le vide joycien apparaît comme le corrélat de l'attente, l'absence peut être également attente de présence, sollicitation de l'Autre, de sorte que l'attente-désir se substitue à l'attente stérile. La nouvelle « Araby » apparaît comme l'illustration la plus convaincante de cette disponibilité créatrice que peut engendrer l'attente. Le fantasme, motivé par le désir, ouvre, dans « Araby », un espace de l'attente dans lequel cette dernière est mise en scène. Autrement dit, le lecteur assiste à une véritable scénographie de l'attente.

Conformément à la tradition des *romances*, une jeune fille, la sœur de Mangan, à la fois représentation de la vierge et de la dame des romans de chevalerie, investit le protagoniste, un jeune garçon, d'une mission consistant à rapporter un objet d'une kermesse. La nouvelle se situe ainsi dans la tradition de l'amour courtois et platonique, du désir jamais assouvi, suivant laquelle la succession des épreuves infligées par la belle ne fait qu'accroître le désir et la frustration du soupirant.

Dans « Araby », l'attente du jeune garçon de revoir la jeune fille et de satisfaire sa requête se lie progressivement à une scénographie du fantasme. Le jeune narrateur attend le retour de son oncle pour se rendre à la kermesse et ramener un bibelot afin de conquérir sa belle. Cependant, l'attente de l'oncle et celle de l'objet ne constituent que les points de fixation temporaires de son désir détourné puisque toutes ses pensées convergent vers la jeune fille. L'attente lui procure alors une véritable expérience du temps, par opposition à certains passages de « Two Gallants » ou d'« Eveline », où le présent semble vide car il n'est pas vécu dans sa plénitude et paraît ainsi déshérité. Le narrateur d'« Araby », au contraire, vit intensément l'exaspération de son attente, il se délecte de cette transe de l'imminence, de ce dégel du temps.

L'attente a d'abord une transcription spatiale. L'espace vide répond à la vacuité intérieure du jeune narrateur : « high cold empty gloomy rooms » (*D*, p. 25). Mais, l'attente mêlée à l'intensité du désir stimule son imagination, le fantasme vient alors combler l'espace vide de l'attente : « I looked over at the dark house where she lived […] I may have stood there for an hour seeing nothing but the brown-clad figure cast by my imagination » (*D*, p. 25). Le fantasme naît ainsi de la rencontre de la perception spatiale avec l'attente. Cette fertilité de l'attente concupiscente contraste donc singulièrement avec la stérilité de l'attente telle qu'elle apparaît dans « Two Gallants » où le temps est dépensé physiquement plutôt que d'être accaparé par l'imagination et consommé mentalement.

L'attente conduit également le jeune garçon d'« Araby » à jouer corporellement le scénario de son fantasme, à mesure qu'il progresse dans un espace imaginaire construit à partir de ses lectures : « I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes » (*D*, p. 23). Si, dans cette nouvelle, l'attente est à ce point féconde, c'est qu'elle est avant tout envisagée comme disponibilité. Elle entretient une relation étroite avec l'« idleness » moderniste et romantique. Le maître d'école du narrateur craint que son jeune élève ne prenne le chemin de l'oisiveté : « he hoped I was not beginning to idle » (*D*, p. 24).

L'attente-désir vire ensuite à l'obsession et même à la possession : « Her name sprang to my lips at moments in strange prayers and praises which I myself did not understand » (*D*, p. 23). L'investissement du corps du jeune garçon par le souvenir de la sœur de Mangan est tel que l'on peut effectivement parler d'une prise de possession. Le jeune garçon est à la fois possédé par l'image de la jeune fille (dont le nom est le sujet de la proposition, « her name ») et dépossédé de sa langue, qui devient hermétique, voire quasiment démoniaque (« strange prayers and praises which I myself did not

understand »). De la sorte, il devient presque le médium de la jeune fille qui le contrôle. L'espace de l'attente correspond à une annexion mentale et physique, à une manipulation aliénante du territoire du sujet par le pouvoir que la figure de l'Autre infuse en lui. Néanmoins, les modalités aliénantes de l'attente ne constituent en fait qu'un prélude aux moments où l'adolescent a l'occasion de voir ou, du moins, d'entrapercevoir la jeune fille. Ces instants sont alors dotés d'une dimension mystique avérée : le jeune garçon connaît des sortes d'extases érotico-religieuses.

L'attente de l'objet désiré, c'est-à-dire à la fois celui que le garçon doit rapporter mais aussi, par déplacement métaphorique, la figure de la jeune fille elle-même, est, par ailleurs, assortie d'une stratégie du silence, d'une volonté de maintenir le lecteur profane en périphérie du fantasme.

La jeune fille n'est jamais nommée, le garçon n'y fait référence que par l'intermédiaire de groupes nominaux tels que « Her name […] » (*D*, p. 23) souvent périphrastiques, « […] Mangan's sister […] » (*D*, p. 22), ou bien par le biais du pronom personnel « she », utilisé en position sujet ou complément, et de l'adjectif possessif « her », qui ne cessent d'être répétés, scandés, tout au long de la nouvelle : « We waited to see whether she would remain or go in and, if she remained […] She was waiting for us, her figure defined by the light […] Her brother always teased her […] and I stood […] looking at her. Her dress swung as she moved her body and the soft rope of her hair tossed from side to side » (*D*, p. 22).

Cette ellipse nominale se retrouve chez Flaubert, dans l'*Éducation Sentimentale*, pour évoquer le personnage de Mme Arnoux. De la même manière que la jeune femme est décrite de façon indirecte dans « Araby » (« Mangan's sister », *D*, p. 22), sans que son prénom soit prononcé, Frédéric fait un usage excessif du pronom personnel « elle » au lieu de nommer Mme Arnoux par son nom. Ce phénomène est plus spécialement

repérable lors de la rencontre initiale (« Ce fut comme une apparition : Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux […] elle leva la tête […] Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent, derrière elle […] Elle était en train de broder quelque chose […] Comme elle gardait la même attitude […] »[15]), et de l'entrevue finale : « Elle se rassit […] Et elle le baisa au front comme une mère. Mais elle parut chercher quelque chose, et lui demanda des ciseaux. Elle défit son peigne ; tous ses cheveux blancs tombèrent. Elle s'en coupa brutalement, à la racine, une longue mèche »[16].

Le nom est tu, de même que les traits du visage des deux jeunes femmes sont, dans un premier temps, indiscernables. Mme Arnoux est perçue, globalement, comme une apparition lumineuse, trop aveuglante pour en distinguer les particularités physionomiques. Elle bénéficie de la même aura de lumière qui irradie la sœur de Mangan. Les deux sources de lumière sont initialement placées derrière les deux femmes si bien qu'elles apparaissent dans une sorte de clair-obscur qui fait ressortir leur silhouette plutôt que leur visage. Mme Arnoux se tient « assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle »[17] et la jeune fille d'« Araby » laisse deviner le profil gracieux et galbé de son corps grâce à la lumière de la porte entrebâillée : « […] her figure defined by the light from the half-opened door » (*D*, p. 22).

Plusieurs interprétations peuvent expliquer cette ellipse du nom et du visage des jeunes femmes.

Premièrement, toutes deux constituent un objet de fascination, le fantasme d'une madone (perverse dans le cas de la sœur de Mangan). Elles sont vénérées comme des

---

[15] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), éd. Pierre-Marc de Biasi (Paris : classiques de poche, 2002), pp. 46-47.
[16] *Ibid.*, pp. 620-621.
[17] *Ibid.*, p. 154.

divinités si glorieuses qu'on ne peut les aborder directement et immédiatement, sous peine d'être aveuglé, d'où le recours au remplacement privilégié du nom : le pronom. Ce fantasme est, en outre, générique, il dépasse le cadre de l'individu. Ainsi, sa projection sur les deux femmes gomme et neutralise leurs identités respectives.

Deuxièmement, nommer la jeune fille reviendrait, pour le jeune garçon d'Araby à désamorcer le plaisir de l'attente qui imprègne ses scénarios fantasmatiques. La jeune femme est paradoxalement d'autant plus présente qu'elle est absente et que son identité est dissimulée. L'on connaît la célèbre affirmation de Mallarmé : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu »[18].

Enfin, l'on peut reprendre l'hypothèse avancée précédemment, qui est assez joycienne, à savoir que cette ellipse du nom trahirait la volonté délibérée du narrateur de maintenir le lecteur profane en périphérie du fantasme. L'attente revêt un caractère ésotérique, le déchiffrement de son objet et de ses modalités est réservé aux seuls initiés et le jeune garçon avoue lui-même les limites de ses capacités d'herméneute en la matière : « strange prayers and praises which I myself did not understand » (*D*, p. 23).

L'anticipation fantasmatique se mue en détresse au cours de la nouvelle. Le samedi de la kermesse, l'attente est mise en scène dès le retour de l'école. Les heures sont pesamment sonnées, la durée de l'attente est saturée par le rythme des secondes, le bruit régulier de l'horloge devient même obsédant pour le jeune garçon : « […] its ticking began to irritate me » (*D*, p. 25). La répétition des formes en –ing, qui portent la marque du point de vue du jeune garçon, renforce le caractère immédiat de l'attente : « sat staring », « tickling », « clenching », « talking », « rocking » (*D*, p. 25). La syntaxe même de la phrase « Still it was early » (*D*, p. 25) traduit cette impatience car l'adverbe

[18] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris : Bibliothèque Charpentier, 1891), p. 60.

est promu en première position. L'attente est accentuée voire exacerbée par le magnétisme que la jeune fille exerce sur lui, à tel point que l'attente-désir se convertit progressivement en angoisse comme l'indique le segment « clenching my fists » (*D*, p. 25).

Les instants fiévreux provoqués par l'ardeur du désir exigent de meubler l'attente. Le jeune garçon arpente alors les pièces de la maison pour s'occuper, mais se liquéfie d'impatience jusqu'à devenir la mesure même de l'écoulement de temps : « […] I began to walk up and down the room » (*D*, p. 25). Ses allées et venues (« up and down ») semblent rappeler le mouvement de balancier de la pendule.

Puis, son regard s'arrête sur les moindres détails des objets de son environnement ; c'est ainsi qu'il semble vouloir dissoudre l'horloge : « I sat staring at the clock for some time » (*D*, p. 25). Pareillement, Frédéric, dans l'*Éducation Sentimentale*, a cette propension à se cramponner à la stabilité tranquille des choses devant l'incertitude, comme le montre l'analyse de l'attente flaubertienne par Jean-Pierre Duquette :

> Frédéric lutte contre le désespoir, contre le vide auquel le renvoie l'absence de Marie Arnoux. Ces livres, ces harnais, les numéros au-dessus des portes, les fentes des pavés affirment leur existence, offrant des repères, et des espoirs, au flottement intérieur et à l'indétermination de Frédéric[19].

Le narrateur d'« Araby » est, peu de temps après, de nouveau irrésistiblement attiré par le cadran de l'horloge : « I […] saw by the lighted dial of a clock that it was ten minutes to ten » (*D*, p. 26). Il veut abolir le temps de l'attente. Son regard se fixe sur la superposition de l'aiguille des heures et de celle des minutes, comme s'il voulait que cette parfaite coïncidence entre l'heure et les minutes devienne la représentation matérielle de cette congélation du temps. Le temps objectif est vécu comme hostile car il ne coïncide pas avec la durée intérieure qui se caractérise par le désir vif de hâter le

---

[19] Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972), p. 18.

temps. L'espace spatio-temporel est donc transformé par la perception de l'attente du jeune garçon, en un espace dramatique : l'attente est mise en scène, et le regard s'offre comme une sorte de substitut à l'action impossible.

L'attente est ensuite vécue avec d'autant plus d'intensité que les obstacles à la réalisation du projet se multiplient : il y a tout d'abord le retard du départ de l'enfant parce que l'oncle n'est pas encore rentré, puis le retard du train, et enfin l'impossibilité de trouver une entrée à six pence, une fois arrivé à la kermesse. Le récit semble alors se déployer. Au lieu de faire défiler les heures, le temps, régi par une sorte de paradoxe de Zénon, paraît se diviser de plus en plus au fil des retards accumulés : il est précisément chronométré, minuté à partir du moment où l'enfant a réussi à quitter la maison (« In a few minutes […] », *D*, p. 26). Le garçon découpe le plus possible le temps pour essayer de retenir son cours et de remplir au maximum ses interstices. Mais le rythme de la narration, au sens d'enchaînement des actions, plutôt que de s'accélérer pour rattraper les retards engrangés, semble se ralentir continuellement (« […] the train moved out of the station slowly », *D*, p. 26) à mesure que l'impatience du jeune garçon ne fait que monter. Le retard du train est qualifié d'« intolerable » : « After an intolerable delay the train moved out of the station slowly » (*D*, p. 26). Le temps subjectif se traîne, tout comme le train (« it crept onward […] », *D*, p. 26), alors que sa version objective fuit.

Paradoxalement, le narrateur se voit lesté d'un nouveau surplus de temps, qui ne peut être annulé, alors qu'il manque justement de temps pour accomplir sa mission. Il arrive, en conséquence, en retard à la kermesse. Les comptoirs sont presque tous fermés, et son surplus d'argent (« I allowed the two pennies to fall against the sixpence in my pocket », *D*, p. 27) ne peut malheureusement pas combler les parcelles de temps manquantes. Il va même jusqu'à payer son entrée plus chère que prévue initialement, de peur de voir se refermer trop tôt les portes du grand bâtiment au nom magique :

« I could not find any sixpenny entrance and, fearing that the bazaar would be closed, I passed in quickly through a turnstile, handing a shilling to a weary-looking man » (*D*, p. 26).

L'homme à l'entrée du bâtiment paraît épuisé : « weary-looking ». Sa léthargie fait écho à celle du jeune garçon qui éprouve à deux reprises de grandes difficultés à se souvenir de l'objet de sa venue à la kermesse, comme l'indiquent les occurrences suivantes : « The sight of the streets thronged with buyers and glaring with gas recalled to me the purpose of my journey » (*D*, p. 26) ; « Remembering with difficulty why I had come […] » (*D*, p. 27). Le fantasme se superpose au dessein premier de l'attente, qui brûle l'énergie de nombreux Dublinois, et fait plonger le narrateur dans un état de torpeur.

F. L'usure de l'attente

Dans « An Encounter », l'attente finale dont les deux garçons semblent faire une expérience involontaire, apparaît comme la suite d'un processus de ralentissement. Les enfants marchent de plus en plus lentement (« […] we wandered slowly into Ringsend », *D*, p. 15) avant de passer de la position debout à la position allongée (« […] we had lain on the bank for some time […] », *D*, p. 16), du mouvement à une stase aussi physique que mentale, puisque leurs pensées sont décrites elles aussi comme épuisées : « […] our jaded thoughts […] » (*D*, p. 16). Il ne reste finalement plus qu'une coquille vide, l'attente, rapidement remplie par l'arrivée de l'homme malsain. Il est surprenant que le rythme physiologique des deux condisciples semble s'adapter sur celui du pervers (« He walked towards us very slowly […] so slowly […] », *D*, p. 16), avant même son arrivée, grâce à une sorte de contamination prospective. La capacité d'envoûtement du vieil homme, qui se rapproche de la sorcellerie, est si puissante

qu'elle semble atteindre les enfants avant même que le pervers ne surgisse dans le champ. Ils se trouvent soudainement contraints de s'étendre sur un talus, à l'attendre sans qu'ils en aient vraiment conscience, alors qu'ils s'apprêtaient à rentrer chez eux. La rencontre avec l'homme se substitue à la visite de la centrale électrique « Pigeon House » projetée par les enfants. Le pervers ne produit pas de l'électricité mais il agit, au contraire, comme un aimant (« […] as if magnetised […] », *D*, p. 19) car il semble vider les deux garçons de toute énergie en ayant recours à une pseudo-liturgie très étrange.

On se souvient également de Polly dont l'attente semble paralyser la mémoire immédiate dans « The Boarding House » : « She waited on patiently […] she no longer remembered that she was waiting for anything » (*D*, p. 64). Ce rapprochement de l'attente avec l'oubli anticipe, dans *Waiting for Godot,* les failles de la mémoire d'Estragon qui, constamment rappelé à l'ordre par Vladimir, ne cesse d'oublier qu'ils attendent Godot[20].

Cependant, l'attente joycienne est foncièrement différente de l'attente envisagée comme espérance dans *Waiting for Godot* où Vladimir et Estragon attendent un Dieu eschatologique qui mettrait fin à toute temporalité. L'attente beckettienne est plus fondamentalement liée à l'espérance. À ce propos, Nicolas Grimaldi dans *Le Désir et le temps*, envisage l'attente comme moyen terme entre l'attention et l'espérance[21]. Certes, l'attente n'est pas coupée de toute projection chez Joyce, comme le montre le passage de « wait » à « hope » à la fin de « The Boarding House » (« She waited on patiently, almost cheerfully, without alarm, her memories gradually giving place to hopes and visions of the future », *D*, p. 64), ou de manière plus anecdotique le comportement de

---

[20] « ESTRAGON : Let's go. VLADIMIR : We can't. ESTRAGON : Why not ? VLADIMIR : We're waiting for Godot » : cet échange revient à intervalles réguliers dans la pièce. Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (1953) (London: Faber and Faber, 2000), p. 41.

[21] Nicolas Grimaldi, *Le Désir et le Temps* (Paris : PUF, 1971).

Mrs. Kearney dans « A Mother » : « She waited until it was time for the second part to begin in the hope that the secretaries would approach her » (*D*, p. 147). Cependant, les personnages joyciens sont condamnés à l'attente stérile plutôt qu'à l'espérance, car l'espoir est inexistant comme le soulignent les premières phrases de « The Sisters » : « There was no hope for him this time » (*D*, p. 1), ou tout au plus est-il réduit à l'état d'embryon dans « A Little Cloud » : « an infant hope » (*D*, p. 68). L'attente n'est donc pas liée à l'espérance chez Joyce, si bien qu'on ne peut parler de désespoir ou de véritable angoisse de l'attente.

Toutefois, il faut réserver une interprétation particulière aux passages à forte connotation religieuse. Dans *A Portrait,* Stephen fait l'expérience d'une version infernale de l'attente avant sa confession : « He waited in fear […] » (*P*, p. 114). La thématique du seuil devient alors récurrente comme si ce dernier figurait une sorte d'anté-purgatoire[22] avant le jugement de l'âme du jeune pécheur : « He waited still at the threshold […] ». L'espace de l'attente est alors rongé par les remords et les débats de conscience de Stephen : « Murmuring faces waited and watched » (*P*, p. 115). Mais ce passage fait figure d'exception par rapport à l'ensemble de *Dubliners* et de *A Portrait*.

L'angoisse de l'attente est moins sensible que dans l'œuvre de Beckett où elle dérive d'une attente messianique. De plus, on trouve chez Beckett une véritable mise en scène de l'attente, notamment dans *Waiting for Godot,* qui est la marque d'une réflexion sur l'attente. Si cette dernière se fait plus angoissante, c'est qu'elle s'accompagne de la nécessité avouée d'attendre, de sorte que Vladimir et Estragon ont conscience de passer le temps à le tuer[23]. Si l'attente les sauve du vide qui les menace, elle est également

---

[22] Dans *More Pricks than Kicks*, le personnage de Belacqua vient précisément de l'anté-purgatoire.

[23] L'on peut éventuellement articuler l'attente et l'attention dans cette même pièce. Vladimir et Estragon sont tellement absorbés par l'objet vague de leur attente qu'ils ne peuvent faire attention à un objet plus immédiat comme le suggère la réplique de Pozzo : « A little attention, if you please. [Vladimir *and* Estragon *continue their fiddling*, Lucky *is half asleep*. Pozzo *cracks his whip feebly*.] », Beckett, *Waiting for Godot*, p. 30.

insoutenable. En revanche, l'attente fait l'objet d'une expérience différente dans « Two Gallants », car Lenehan et Corley ne se soucient pas très longtemps d'en combler le vide, bien qu'elle puisse provoquer la naissance d'une angoisse momentanée dans le cas de Lenehan. Ce dernier attend Corley par habitude ; l'attente est le fruit d'une entente récurrente entre les deux hommes. Lenehan a donc déjà établi des associations entre l'espace et le temps, qui lui permettent de mieux gérer cette attente, d'en calibrer le régime, même si ses estimations peuvent se révéler inexactes. Les passages à vide sont inconscients et restent en surface. Tout rentrera dans l'ordre habituel par la simple vertu de la répétition, alors que le vide s'approfondit, se creuse chez Beckett. L'attente est, qui plus est, étroitement liée à la dégradation chez Beckett, car si le temps s'use, il use aussi les personnages. Lucky découvre ses cheveux blancs, de même que Pozzo apparaît complètement chauve[24]. Il existe donc une différence de nature entre l'attente beckettienne et l'attente joycienne. La première, suspendue entre le salut et la damnation, s'offre comme une source inépuisable d'espérance et d'angoisse tandis que la seconde est plus proche du passage à vide, de la vacance, voire de la détente.

Cependant, on pourrait soutenir que c'est l'esthétique même du passage à vide qui confère son épaisseur à l'attente joycienne, si bien que l'attente-vide chez Joyce relève d'un principe tout autant créateur que l'attente-désir. D'ailleurs, posté sous son lampadaire pour attendre Corley, Lenehan semble endosser le rôle d'une prostituée et Robert Scholes voit, dans cet échange des sexes et des rôles, l'un des principes fondamentaux de la création moderniste[25].

---

[24] « LUCKY *puts down the basket and takes off his hat. His long white hair falls about his face* […] POZZO *takes off his hat. He is completely bald* […] », Beckett, *Waiting for Godot*, p. 26.

[25] L'on pourra relire le chapitre intitulé « In the Brothel of Modernism, Picasso and Joyce » in Robert Scholes, *In Search of James Joyce* (Urbana: University of Illinois Press, 1992), pp. 178-207.

G. De l'attente à la latence

L'attente, plus qu'un simple thème récurrent et unificateur dont les modalités varient au fil des nouvelles, occupe un rôle fondamental dans le fonctionnement de l'écriture joycienne. Elle est indissociable de la virtualité, du potentiel, soit de la latence car cette dernière suppose un temps d'attente. L'on retrouve une même dimension d'anticipation, un potentiel de réalisation similaire dans les deux concepts sauf que la dimension de projection est consciente dans l'attente (à l'exception du cas de l'attente sans objet où l'on se situe plus dans la sphère de la latence que celle de l'attente proprement dite) alors que, lorsqu'il s'agit de la latence, elle est souterraine dans la mesure où elle échappe aux personnages.

La latence désigne un processus proprement physiologique. Effectivement, l'on peut parler d'un temps de latence, soit de l'intervalle qui sépare le stimulus de la réponse au stimulus. La réaction est donc en puissance par rapport au premier stimulus. Ceci rejoint la lecture artistotélicienne que Hugh Kenner et André Topia adoptent pour élucider les nouvelles de *Dubliners* et qui insiste sur le décalage entre le potentiel et la réalisation. Dans « Counterparts », l'attitude de Farrington qui bat son fils à la fin du récit est en fait la réponse tardive à l'agression sonore du début de la nouvelle. C'est l'inscription dans le corps de la réaction à un stimulus physiologique qui n'a jamais réussi à s'exprimer tout au long de ce texte.

De manière plus générale, la latence est, chez Joyce, cette temporalité particulière, que l'on peut assimiler à un temps d'incubation, pendant laquelle le processus se développe de manière indirecte, inhibée et cachée mais susceptible, à tout moment, de se manifester par l'apparition de symptômes.

L'épiphanie joycienne consacre l'aboutissement de ce passage de l'état virtuel à l'état actuel, de l'obscur au manifeste, de l'invisible au visible. On sait que Joyce

envisage l'épiphanie comme un geste vocal ou physique par lequel le sujet se trahit. Si le lecteur peut attendre que les personnages se trahissent eux-mêmes, c'est que la révélation est préparée tout au long du texte et vient simplement cristalliser ce qui était latent, récapituler ce qui a été suggéré sous formes de détails disséminés, de signes. Dans « The Boarding House », par exemple, la présence du couperet et des fenêtres à guillotine indique que la sanction moralisatrice va tomber malgré la tolérance apparente et le silence persistant de Mrs. Mooney.

Il convient, en outre, d'établir une distinction entre épiphanie et révélation. Morris Beja, dans son ouvrage *Epiphany in the Modern Novel*[26], explique ainsi que la révélation se transmet directement d'une source divine à un réceptacle humain alors que l'épiphanie suppose un processus beaucoup plus interne et propre à chaque individu. L'épiphanie ne dépend pas de quelque raisonnement logique fondé sur des preuves ou sur la réception intuitive de la parole divine, mais sur un processus de prise de conscience interne et indirect. C'est pour cela qu'on peut parler de latence. L'épiphanie signale un changement dans la compréhension que le lecteur a du personnage ou que le personnage a de lui-même et de sa situation. Aussi l'attente finale de M. Duffy dans « A Painful Case » est-elle la concrétisation d'un processus latent d'extinction du personnage et la prise de conscience de cet isolement : « He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone » (*D*, p. 114). L'épiphanie qui clôt cette nouvelle montre que M. Duffy est incapable d'écouter autre chose que sa propre voix. Il se retrouve en quelque sorte prisonnier de la forteresse de son ego qui le condamne à une attente vaine et sans objet.

Les états de latence, de non-dit, de blanc, correspondent en ce sens à un

[26] Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel* (London: Peter Owen, 1971).

processus cognitif souterrain non seulement de rétention mais également de gestation. Il s'agit avant tout d'une sphère de maturation qui précède une actualisation extra-linguistique, qui ne passe pas forcément pas la médiation du langage.

Il faut, par ailleurs, garder à l'esprit que, le plus souvent, l'actualisation du processus de latence est fondamentalement ironique : les épiphanies sont des faux miracles, de faux accomplissements. Dans « Ivy Day », la mention tardive de Parnell, qui est l'objet latent de l'attente des personnages[27], est associée de manière ironique au « Poc ! », c'est-à-dire au jaillissement du bouchon de la bouteille, et à la récitation, à sa gloire, d'un poème rhétorique et grandiloquent, dénué de toute substance. La vanité et le caractère illusoire de leur attente s'en trouvent de facto dévoilés. Plus généralement, dans le texte joycien, les personnages trouvent l'objet de leur attente mais de manière dégradée.

L'attente occupe donc une place fondamentale dans le texte joycien tant au niveau thématique que structurel. Le baromètre de l'attente varie entre l'impatience, la patience, le passage à vide, la vacance, pour atteindre à son degré extrême une immobilité quasi paralysante, comme dans « Eveline » où l'attente est rendue impossible car l'espace et le temps sont tous deux préalablement saturés. La jeune fille opère alors un déplacement de l'attente qui se transforme en une tentative pour rationaliser sa décision irréversible de partir.

En outre, comme la mémoire, l'attente joue un rôle essentiel dans la configuration des événements et rappelle à quel point le présent est problématique chez Joyce : d'une part, toute prospection est souvent conditionnée par une rétrospection, et d'autre part, les événements sont volontiers prévus, anticipés à défaut d'être vécus. Si

[27] L'objet de leur attente pourrait être également Finn mac Cumaill, le légendaire guerrier de la mythologie celtique irlandaise qui, selon la légende, n'est pas mort mais dort sous une grotte de Dublin et va se réveiller pour défendre la ville quand le besoin s'en fera sentir.

bien que l'instant présent lorsqu'il arrive, est subi par les personnages joyciens ou entraîne presque un ralentissement des fonctions cérébrales, comme à la fin d'« Eveline » où le présent semble s'abattre sur la jeune femme.

Il convient de rappeler la distinction que saint Augustin opère dans ses *Confessions* entre les trois présents, que nous avons citée en guise d'introduction à notre étude de l'attente : « Le présent des choses passées, c'est la mémoire ; le présent des choses présentes, c'est la vision directe ; le présent des choses futures, c'est l'attente ». Après notre analyse de l'état d'attente et de ses modalités au fil de *Dubliners*, il nous apparaît que le présent joycien évite le présent des choses présentes mais semble se condenser en deux présents : le présent du passé et le présent du futur. Le seul présent possible semble celui d'une attente qui tourne à vide.

2. Du guetteur au voyeur : de l'attente à l'attention

Dans « Araby », le guet quotidien de la jeune fille dégénère rapidement en voyeurisme à mesure que l'attention vient remplir le temps de l'attente.

Le jeune narrateur, allongé par terre, observe la porte de la jeune fille derrière un store baissé jusqu'à deux doigts du châssis pour qu'on ne puisse pas le voir. Le proccessus attentionnel se substitue à l'intensité de l'attente, comme le suggère la précision de la description qu'offre le jeune narrateur de la sœur de Mangan. Son regard se porte avec insistance et sensualité sur plusieurs zones de son corps, à commencer par la courbe blanche de son cou. Le corps devient alors l'objet d'une attention proche de l'envoûtement.

Bien avant que la psychologie cognitive ne s'empare du problème, William James esquisse une définition de l'attention dès 1890 dans *The Principles of Psychology* : « (Attention) is the taking possession by the mind, in clear and vivid form,

of one out of what seem several simultaneously possible objects or trains of thought. Focalization, concentration, of consciousness are of its essence »[28]. L'évaluation des processus attentionnels chez Joyce empruntera la terminologie de James, c'est-à-dire la distinction qu'il opère entre l'attention volontaire et l'attention involontaire, ainsi que le concept d'attention dérivée.

A. Attention volontaire, attention involontaire

La distinction entre l'attention volontaire et l'attention involontaire permet une première lecture cognitive du texte joycien. En psychologie cognitive, l'attention volontaire signifie la saillance de certains stimuli par le contexte tandis que l'attention involontaire suppose une saillance intrinsèque aux stimuli. De cette définition assez schématique, on retiendra surtout l'effort fourni par le sujet dans le premier cas (attention volontaire) que l'on opposera à l'attention passive, réflexe, sans effort (attention involontaire). L'étude de cette seconde forme d'attention est d'autant plus justifiée qu'elle est mentionnée dans *Ulysses*, elle est alors associée au pouvoir de la publicité : « […] the infinite possibilities hitherto unexploited of the modern art of advertisement if condensed in triliteral monoideal symbols […] of magnetising efficacy to arrest involuntary attention » (*U*, p. 636).

L'attention volontaire se réfère au travail de sélection du sujet. Elle présuppose l'effort de discrimination de l'observateur, donc une certaine patience, voire une attitude d'attente. L'effort que fait Stephen pour résister à l'attraction d'autres stimuli sensoriels comme la voix et le son[29], afin de relever certains phénomènes lumineux à l'intensité moins marquée, est particulièrement révélateur : « […] he waited to catch a

---

[28] James, *The Principles of Psychology*, p. 261.

[29] On sait que Stephen a une sensibilité beaucoup plus auditive que visuelle, ce qui rappelle la distinction opérée par William James dans *The Principles of Psychology* entre l'impact des sons et de la lumière : « sounds are less intensively discriminated than light », p. 261.

glimpse […] of a soflty lighted hall […] » (*P*, p. 53). L'effort est tout d'abord suggéré par l'orientation de la phrase vers le sujet « he », Stephen, qui éprouve la sensation. De plus, cet effort sous-jacent est contenu dans le choix du verbe « to wait » qui confère une certaine tension au processus attentionnel ; le guet précède donc la perception. L'effort d'attention se mesure également à la subtilité fugace de l'impression lumineuse suggérée par « catch », « glimpse » et « softly ». La connotation tactile de l'adverbe « softly » semble par ailleurs révéler la création de passerelles cognitives entre les différentes modalités sensorielles.

L'attention est parfois si vive qu'elle provoque des sortes d'acouphènes. Dans le chapitre V de *A Portrait*, Stephen semble victime de sifflements récurrents dans ses oreilles.

Si le premier sifflement que Stephen entend dans la bibliothèque est occasionné par l'allumage des lampes électriques (« A sudden swift hiss fell from the windows above him and he knew that the electric lamps had been switched on […] », *P*, p. 190), l'origine du suivant est plus discutable : « […] a soft hiss fell from a window above », *P*, p. 196. Le groupe prépositionnel « from the window above » disparaît, d'ailleurs, au fil des lignes : « […] one soft hiss that fell » (*P*, p. 196).

La perception d'un sifflement, alors que le jeune homme est posté sous la colonnade de la bibliothèque, correspond à l'arrivée de la figure d'Emma dans son champ optique : « She had passed through the dusk. And therefore the air was silent save for one soft hiss that fell » (*P*, p. 196). Stephen établit même un lien logique de cause à effet (« therefore ») entre le passage d'Emma et la sensation d'un sifflement. L'attention qu'il porte à la jeune fille est telle qu'il a l'impression que tout autour de lui se fait silencieux. Les conversations s'arrêtent (« […] the tongues about him have ceased their babble », *P*, p. 196), l'air lui-même n'est plus que silence : « […] the air

was silent […] » (*P*, p. 196). Le sifflement isolé que Stephen distingue clairement alors qu'il est faible, « soft », et que le jeune homme n'est plus en mesure de discerner d'autres sons, semble matérialiser métaphoriquement l'intensité de sa concentration. Il est complètement absorbé par le passage de la jeune fille.

Le sifflement pourrait ainsi être considéré comme une sorte d'acouphène car l'on sait que ce phénomène est une sensation auditive générée par une vibration intérieure à l'organisme et inaudible par l'entourage. De plus, la perception de ces acouphènes est largement dépendante de l'attention qu'on leur prête.

Par ailleurs, l'acouphène peut ressembler à un bourdonnement voire à un tintement. Or, dans *A Portrait*, les exemples où Stephen perçoit cette dernière variation du son s'avèrent innombrables.

L'on songe, entre autres, au passage suivant qui est tiré de la conversation entre Stephen et le doyen des études : « A smell of molten tallow came up from the dean's candle butts and fused itself into Stephen's consciousness with the jingle of the words, bucket and lamp and lamp and bucket. The priest's voice too had a hard jingling tone » (*P*, p. 157). La simple mention par le doyen d'une lampe de fer provoque un tintement dans le crâne de Stephen (« jingle ») qui vient se superposer à la voix du jésuite dont le timbre lui apparaît à son tour cliquetant, « jingling ».

Toutefois, l'on peut proposer une explication à cette production d'un signal nerveux anormal dans le chapitre V de *A Portrait*. Le cortex auditif l'identifie en tant que bruit d'origine extérieure mais cette perception interne semble déclenchée par une réaction émotionnelle qui se produit à retardement.

En effet, ces acouphènes apparaissent comme les résidus de violences sonores subies au début du chapitre V. Il y a tout d'abord le sifflement strident du père (« An earsplitting whistle […] », *P*, p. 147) qui est redoublé (« A second shrill whistle […] »,

P, p. 127) tout comme celui que Stephen perçoit à la bibliothèque l'est. Puis, sur le trajet qui le mène à Trinity, Stephen entend le cri perçant d'une religieuse[30] (« […] he heard a man nun screeching […] », *P*, p. 147), celui des oiseaux qui volent en rond près du musée, dont la note aiguë et double rappelle les doublets précédents (« a shrill twofold note », *P*, p. 189), avant que les sifflets de ses camarades dans la salle du théâtre national ne résonnent dans sa mémoire : « The catcalls and hisses and mocking cries […] » (*P*, p. 190).

Un véritable trajet du sifflement aux liaisons cognitives multiples et complexes se dessine dans le chapitre V[31]. L'on pourrait ajouter les agressions que représentent, pour Stephen, l'accent nord-irlandais de Mac Alister[32] (« A sharp Ulster voice […] », *P*, p. 162) ainsi que celui du doyen des études dont le timbre est dur.

Ces violences sonores répétées ne sont sans doute pas étrangères, dans leur ensemble, à la production d'acouphènes, notamment à celle du second sifflement que perçoit Stephen en sortant de la bibliothèque. Ce dernier peut être envisagé comme un dérèglement physiologique. En effet, l'acouphène s'accompagne souvent d'une perte auditive liée à une exposition trop répétée aux hautes fréquences. Or la plupart des bruits que Stephen enregistre au fil du chapitre V avoisinent la limite extrême et élevée de l'échelle sonore.

Stephen perçoit ainsi comme externes des sons parasites qui sont en fait internes à son organisme en même temps que son esprit se trompe et « engendre de la vermine » : la citation du vers de Thomas Nash se révèle inexacte. Ce n'est pas l'ombre qui est censée « tomber de l'air » mais la clarté, de même que la source du sifflement

---

[30] On note que la nature de l'oppression est très symboliquement familiale et religieuse.

[31] Si nous avons choisi de nous intéresser particulièrement aux sons, nous pourrions dire la même chose des agressions optiques, qui s'étendent sur tout le roman, depuis « *Pull out his eyes* » (*P*, p. 6) jusqu'à « ─ Bull's eye ! » (*P*, p. 178).

[32] L'on se souvient que Farrington, dans « Counterparts », est irrité par l'accent perçant d'Irlande du Nord de son patron, Mr. Alleyne.

qui tombe n'est pas extérieure mais traumatique : « […] the air was silent except for one soft hiss that fell […] Darkness was falling. *Darkness falls from the air* » (*P*, p. 196).

L'acouphène joycien réalise une sorte de trait d'union entre l'attention involontaire et l'attention volontaire. Le second sifflement que Stephen perçoit lorsqu'il se tient sur les marches de la bibliothèque est étroitement lié à un processus d'attention volontaire et insistante pendant lequel le jeune homme isole la figure d'Emma. Toutefois, il est également le produit de l'accumulation de stimuli sonores désagréables qui ont assailli le sujet, en l'occurrence Stephen, et peut être à ce titre considéré comme une perception involontaire. Stephen devient ainsi perméable aux acouphènes à mesure que son cerveau perd sa capacité à les filtrer.

L'attention involontaire proprement dite correspond, quant à elle, à l'absorption du sujet passif par le réel : « Their voices reached his ears […] » (*P*, p. 182). La modalité auditive semble s'imposer au sujet de perception, comme le souligne la substitution d'un sujet inanimé (« their voices ») au sujet expérientiel (« Stephen »). Ce dernier, désigné par une métonymie corporelle (« his ears ») visant à renforcer sa passivité, n'occupe significativement plus que la place de complément du verbe (« reach »).

L'attention involontaire peut également mettre en jeu des processus inconscients. En effet, l'attention comprend mais dépasse largement le concept d'intentionnalité au sens strict du terme (intentionnalité consciente). L'attention n'est pas seulement volontaire chez Joyce, elle est aussi inconsciente. Ainsi cette alternance des formes d'attention rend compte du cheminement des études menées sur l'activité psychique, de Brentano à Freud. En guise de « baromètre » de l'attention, on pourrait également emprunter la notion freudienne d'investissement. Freud étend la référence de l'intentionnalité de Brentano à l'inconscient en forgeant le concept d'investissement

(*Besetzung*) ; les investissements inconscients l'emportent sur les investissements conscients. Par exemple, de nombreuses affabulations bloomiennes gravitent autour de la capacité à procréer. L'attention de Bloom s'en trouve alors dévoyée et sa fascination pour les rondeurs du corps féminin trahit une projection inconsciente et idéalisée de la maternité. Fasciné par les formes de Molly, Bloom pose un regard insistant sur « her large soft bubs, sloping within her nightdress like a shegoat's udder » (*U*, p. 61). De même, l'attention que Stephen semble porter au pied féminin est frappante. De la même manière qu'il semble projeter son désir amoureux dans des odeurs vagues, féminines, grisantes, Stephen se laisse fasciner par le va-et-vient érotique du pied[33] de la jeune fille sur la plage à la fin du chapitre IV :

> Long, long she suffered his gaze […] gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving water broke the silence, low and faint and whispering, faint as the bells of sleep; hither and thither, hither and thither; and a faint flame trembled on her cheek. (*P*, p. 144)

Cette attention soutenue (« gaze ») semble dirigée par le désir de Stephen pour la jeune fille ; il en va de même pour sa focalisation répétée sur le claquement des talons : « […] tapping her foot upon the glassy road » (*P*, p. 187), et le frottement de la robe d'Emma : « […] he heard a dress brushing the steps behind him (…) » (*SH*, p. 152). Ces bruissements ténus peuvent évoquer le corps qui se dénude de même qu'ils semblent suggérer l'acte sexuel et annoncer ainsi la jouissance[34].

---

[33] Voir Sigmund Freud et ses célèbres *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) (Paris : Gallimard, 1962) : « Dans certains cas de fétichisme du pied, on a pu établir que la pulsion de voir, qui, originairement, recherchait les parties génitales, arrêtée en route par les interdictions et les refoulements, s'est fixée sur le pied ou le soulier devenu fétiche », pp. 172-173.

[34] Flaubert était lui-même très sensible à ces bruits à la limite du perceptible. Il écrit d'ailleurs à Ernest Chevalier en 1842 : « Ce qui me semble le plus beau de Paris, c'est le boulevard. Chaque fois que je le traverse, quand j'arrive le matin, j'éprouve aux pieds une contraction galvanique que me donne le trottoir d'asphalte sur lequel, chaque soir, tant de putains font traîner leurs souliers et flotter leur robe bruyante ». Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. 1 (Paris : L. Conard, 9. vol. 1926-1955), p. 106. On retrouve également ces bruits dans la première *Éducation sentimentale* : « Elle ouvrit la porte prestement, sa robe siffla dans le courant d'air […]. Il pensa à toutes les choses qui lui vinrent dans la tête, mais surtout au bruit que font les jupons des femmes quand elles marchent, et au craquement de leurs chaussures sur le parquet » in Gustave Flaubert, *La première éducation sentimentale* (1845) (Paris : Éditions du Seuil, 1963), p. 35.

Cette attention involontaire peut à l'occasion provoquer un partage de l'attention. Dans l'épisode des Lotophages (*Ulysses*), l'attention de Bloom est doublement sollicitée : d'une part par le récit de M'Coy et d'autre part par la vue d'une jeune fille très élégante. Il essaie dans un premier temps de partager équitablement son attention et récapitule alors mentalement les informations fournies par M'Coy : « Doran, Lyons in Conway's » (*U*, p. 71), afin de suivre le fil de l'histoire de celui-ci. Cependant, toute tentative de concentration se révèle vaine face à l'emprise qu'exerce sur lui la jeune fille. Bloom répond « oui » à M'Coy de manière quasi automatique, plus pour se débarrasser de ce moulin à paroles (« talking head », *U*, p. 71) que par réel intérêt pour son récit. Bloom est entièrement captivé par l'apparence de la jeune fille, il va même jusqu'à observer et décrire avec soin ses bas de soie blancs : « Watch! Watch! Silk flash rich stockings white. Watch! », (*U*, p. 71). Cependant, l'agacement de Bloom s'intensifie rapidement pour devenir exaspération. M'Coy n'est plus seulement volubile, il devient bruyant, comme en témoigne le glissement de « [his] talking head » à « your noisy pugnose » (*U*, p. 71), pour le désigner. Cette gradation se double d'un changement de focalisation, puisque l'ajout de l'adjectif possessif « your » permet une immersion beaucoup plus directe dans les pensées de Bloom. La division équitable du processus attentionnel s'avère donc chimérique ; les plans visuel et auditif n'ont pas le même affect chez Joyce et ils ne peuvent cohabiter impunément. L'attention suit alors avant tout la logique du désir.

Enfin, l'attention involontaire peut également se manifester par des processus automatiques. Farrington dans « Counterparts » est incapable de se concentrer : « […] his head was not clear and his mind wandered away […] » (*D*, p. 86), et réécrit de manière quasi automatique le prénom Bernard. Plus généralement, on pourrait relier la question de l'automatisme à l'habitude ; l'affaiblissement de la volonté par l'habitude se

traduit chez Joyce par une perte d'attention, qui peut mener à l'inattention. Les actes habituels s'opposent alors à l'attention en ce que cette dernière est la marque d'un état différentiel tandis que les premiers tendent à passer inaperçus[35].

L'attention dérivée constitue une autre grande catégorie de l'attention repérée par William James. Ce dernier écrit que tout phénomène d'attention sensorielle dérivée (« derived sensorial attention ») a lieu quand la perception est instinctivement reliée à une expérience antérieure. Il prend alors l'exemple de petits coups légers sur une vitre qui sont perçus malgré leur faiblesse, car ils ont une signification amoureuse :

> A faint tap *per se* is not an interesting sound; it may well escape from being discriminated from the general rumor of the world. But when it is a signal, as that of a lover on the window-pane, it will hardly go unperceived[36].

Cette illustration du phénomène d'attention sensorielle dérivée est à rapprocher de la scène finale de « The Dead » car elle permet de mieux comprendre la capacité étonnante de Gabriel à entendre le bruit léger des flocons de neige sur la vitre malgré sa surdité. La perception auditive du bruit des flocons semble résulter d'un processus d'attention sensorielle dérivée puisque l'attention de Gabriel est motivée par le souvenir halluciné du gravier jeté un soir par Michael Furey contre la fenêtre de Gretta, son amante de l'époque. Et James de conclure : « We easily see now why the lover's tap should be heard – it finds a nerve-centre half ready in advance to explode »[37].

---

[35] On songe au lien qu'établit Carle Bonafous-Murat entre la mémoire et l'habitude à partir de Beckett in « Géophysiologie de l'excitation dans Dubliners », *Q/W/E/R/T/Y* 10 (2000) : 91-98.

[36] James, *The Principles of Psychology*, p. 270.

[37] James, *The Principles of Psychology*, p. 292. L'on notera que l'analyse que James fait, plus loin, dans le chapitre XXII, de l'attrait de l'enfant pour les bougies et les fenêtres, n'est pas sans rappeler la fascination du jeune narrateur de « The Sisters » pour les phénomènes lumineux.

B. Accessibilité, saillance et dynamisme

Si l'exagération pathologique de l'acuité sensorielle a, dans le texte joycien, une traduction grammaticale marquée, la linguistique cognitive offre de nouveaux concepts, utiles pour analyser les phénomènes cognitifs relevés précédemment.

Le degré d'attention régit l'organisation grammaticale de la phrase, comme le souligne Ronald W. Langacker, célèbre théoricien de la grammaire cognitive : « Attention is intrinsically associated with the intensity or energy level of cognitive process, which translates experimentially into greater prominence or salience »[38]. La saillance voit l'émergence d'une figure sur un fond. L'attention implique donc l'existence d'une périphérie de conscience dans laquelle certaines entités sont accessibles à la conscience. Le concept d'accessibilité établit en outre une hiérarchie de relations entre les formes linguistiques et les degrés d'accessibilité cognitive. Les phénomènes de saillance mettent en relief un élément d'un message linguistique suivant le degré d'attention accordé aux entités perçues. Il y existe donc un lien entre la saillance cognitive et linguistique. Un haut degré d'accessibilité équivaut à une forte saillance. Leonard Talmy parle à ce propos de fenêtre d'attention[39], concept repris plus tard par Vyvyan Evans : « The windowing patterm involves the explicit mention of some part or parts of a scene (windowing), while other parts may be omitted (gapping) »[40]. Un procès peut donc être envisagé différemment. On peut, par exemple, mettre l'accent sur le début, le milieu, ou la fin d'un même événement. Cependant, il ne s'agira pas ici de se servir arbitrairement de concepts de linguistique cognitive, dont la complexité mériterait de s'y attarder plus longuement, mais de voir en quoi la syntaxe

---

[38] Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar*, vol.1, p. 115.

[39] L'on se réfère à l'ouvrage de Talmy, *Towards a Cognitive Semantics*.

[40] Vyvyan Evans et Melanie Green, *Cognitive Linguistics : An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 527. Voir également dans le même ouvrage : « […] language provides ways of directing attention to certain aspects of the scene linguistically encoded. This general ability, manifest in language, is called profiling », p. 41.

participe à la contruction du sens, en quoi les permutations syntaxiques peuvent rendre compte de variations attentionnelles.

Chez Joyce, il semblerait que le concept d'accessibilité permette d'établir un lien entre la saillance et la mémoire, comme le montrent les divergences de traitement de l'épisode qui se passe sous les arcades de la bibliothèque, de *Stephen Hero* au *Portrait*. La version originale : « The company in the colonnade was leaving shelter […] with a prattle of trim boots […] » (*SH*, pp. 183-184) diffère de sa réécriture : « Their trim boots prattled as they stood on the steps of the colonnade […] » (*P*, p. 182). Les deux versions soulignent l'attention que prête Stephen au babillage des bottines des jeunes filles. Cependant, se dessine progressivement une reclassification grammaticale du substantif « a prattle » en un verbe « prattled » ainsi que la promotion fonctionnelle et syntaxique du groupe nominal « trim boots » en fonction sujet, en tête de phrase. La redistribution du complément de manière « with a prattle of trim boots » en un sujet « their trim boots » et un verbe « prattled », permet une mise en valeur du claquement des bottes entre *A Portrait* et *Stephen Hero*. Si cette saillance est l'indice d'une évolution vers une attention plus phénoménologique au réel dans *A Portrait*, elle témoigne aussi de l'omniprésence de la mémoire. Cette obsession des bottes remonte à un traumatisme de l'enfance : Stephen, ballotté par ses camarades lors de mêlées sur les terrains de l'école, est régulièrement pris dans le tourbillon de leurs bottes boueuses (voir le chapitre I de *A Portrait*). L'écriture de l'attention suit donc la logique du souvenir et de la remémoration inconsciente.

Enfin, le concept d'attention dynamique emprunté à la linguistique cognitive permet de définir un état d'attention plus poussé chez Joyce. Talmy qualifie de « fictive motion » la forme d'attention de l'esprit qui correspond à l'approche dynamique d'une

scène statique[41]. William Croft se sert de l'exemple : « The road winds through the valley and then climbs over the high mountains » afin de commenter ce phénomène d'attention dynamique : « The road is not actually going anywhere, but it is conceptualized as if it is : the mind's eye, so to speak, represents one going as going along the road »[42]. Une analyse similaire peut être faite de ce passage de « A Painful Case » : « He turned his eyes to the grey gleaming river, winding along towards Dublin. Beyond the river he saw a goods train winding out of Kingsbridge Station […] », (*D*, p. 113).

L'attention de Mr. Duffy balaye le paysage ; si la rivière ne se rapproche pas réellement de Dublin, sa conceptualisation confère en revanche un certain dynamisme à la scène. En effet, l'œil attentif de Mr. Duffy suit la trace de la rivière jusqu'à imprimer un mouvement au cours d'eau et transformer ses méandres en une structure flexible. Ce dynamisme est renforcé par l'arrivée du train et l'emploi du même verbe toujours à la forme nominale : « winding »[43]. L'étude linguistique de l'attention permet donc d'envisager sous un angle plus dynamique l'analyse du réel.

C. Le détournement simoniaque de l'attention : du prêtre au prêteur

L'attention est, en fait, un état tout à fait caractéristique de l'esthétique joycienne, ainsi qu'en témoigne son dévoiement dans « Grace ».

La scène se déroule dans l'église jésuite de Gardiner Street. Après avoir vainement tenté de détendre l'atmosphère, Mr. M'Coy parvient apparemment à un état

---

[41] L'on emprunte cette dénomination à Talmy dans son ouvrage *Towards a Cognitive Semantics*. On pourra consulter en particulier les pages 99 à 138.

[42] William Croft and Alan D. Cruse, *Cognitive Linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 53.

[43] Pour Langacker, cette dialectique entre attention statique et dynamique peut se doubler d'une autre distinction entre « summary scanning » et « sequential scanning », soit entre une approche globale ou séquentielle du réel. Le choix d'une nominalisation « winding » plutôt que d'un verbe exclut alors toute relation prédicative et donc toute décomposition du temps. Il s'agit d'une approche globale du réel. Voir également Croft, *Cognitive Linguistics*, pp. 53-54.

de disponibilité religieuse : « Even he was sensible of the decorous atmosphere and even he began to respond to the religious stimulus » (*D*, p. 172). La répétition de l'adverbe « even » et sa place en tête de proposition est suspecte. Il semble que Mr. M'Coy essaie avant tout de se persuader de la réalité de son sentiment religieux. Cependant, cet effort d'auto-persuasion et de concentration volontaire est de courte durée, car Mr. Cunningham prend immédiatement le relais dans l'entreprise de divertissement de ses compagnons : « In a whisper Mr. Cunningham drew Mr. Kernan's attention to Mr. Hartford, the moneylender […] » (*D*, p. 172). L'insufflation du message divin « whisper » apparaît alors dépendante de la toute puissance de l'argent, symbolisée par la figure du prêteur « moneylender ». L'ironie joycienne s'attaque ainsi à la corruption de l'Eglise en opérant subtilement à travers ce détournement simoniaque de l'attention de Mr. Kernan. Ce passage est à relire à la lumière de l'attitude de Mr. Kernan après l'arrivée du prêtre : « Mr. Kernan […] presented an attentive face to the preacher » (*D*, p. 173). La transformation du substantif « attention » en un adjectif « attentive » n'est pas anodine, car elle indique justement une perte de substance attentionnelle : l'attention n'est plus mentale mais elle devient une simple expression du visage « face ». Elle n'est plus que de l'ordre du masque, de la (re)présentation (« presented »). Ce va-et-vient entre les figures du prêtre et du prêteur, orchestré par les fluctuations du processus attentionnel, vise à dénoncer l'hypocrisie de l'Eglise. Les derniers mots de la nouvelle : « […] with God's grace […] I will set right my accounts »[44] (*D*, p. 174) viennent confirmer cette confusion entre prêtre et prêteur, auxquels la congrégation ne prête visiblement pas la même attention.

[44] Or selon saint Thomas d'Aquin : « La grâce, précisément parce qu'elle est gratuitement donnée, exclut toute idée de dette ». Aquin, *Somme théologique*, Ia, IIae, Q. 111, a. 1.

3. États fluctuants de présence au réel : au seuil de l'abstraction

Les états d'attente et d'attention analysés précédemment participent d'un va-et-vient plus général entre une tendance qu'ont les personnages joyciens, notamment Stephen, à s'abstraire du réel avant de se perdre dans l'épaisseur des choses. L'étude du cas particulier de la rêverie viendra illustrer un premier examen linguistique de ces états fluctuants de présence au réel. Puis, l'accent porté sur l'oscillation entre présence et retrait permettra de dégager une dialectique de l'incarnation et de la réflexion.

A. Le baromètre linguistique

Le jeu et la place des déictiques constituent un bon indice des fluctuations de la présence au réel. Dans la narration joycienne, l'adverbe « there » est souvent préféré à l'utilisation de l'adverbe « here » : « […] he lay there in his coffin » (*D*, p. 6). Dès lors, l'emploi de « here » est d'autant plus révélateur lorsqu'il est placé en première position : « Here the noise of trams, the lights and the crowd released them from their silence » (*D*, p. 48). Contrairement à l'emploi d'un « there » plus distancié, « here » semble indiquer un degré d'immédiateté plus élevé dans le rapport des personnages au réel. La réalité semble s'imposer et prendre Lenehan et Corley par surprise. De la même manière, l'adverbe « presently » placé en position initiale rend compte de la replongée soudaine de Farrington dans la réalité du pub : « Presently two young women with big hats and a young man in a check suit came in and sat at a table close by » (*D*, p. 91). Ce brusque surgissement du réel est d'autant plus significatif que l'on connaît la propension de Farrington à s'abstraire du monde lorsqu'il est au travail : « His imagination had so abstracted him […] » (*D*, p. 86).

L'adverbe « there » suggère, par opposition à « here », une prise de distance avec la réalité, que l'on constate à plusieurs reprises au début de *A Portrait*, et qui

s'acccompagne de modulations dans la perception. Les élèves forment souvent une masse confuse et imprécise aux yeux de Stephen comme en témoigne, par exemple, la répétition du groupe « some fellows » aux pages 35 (« […] some fellows […] ») et 36 (« Some fellow […] »)[45]. Dans *A Portrait*, les deux valeurs de « some » se côtoient continuellement ; « some » renvoyant soit à un nombre inexact soit à un déficit dans l'identification.

D'autre part, les menues altérations syntaxiques, telles que le glissement de l'extraposition à la montée du sujet[46], semblent reproduire les infimes fluctuations de la conscience, comme le montre l'analyse suivante :

> It seemed to him that he heard (P1) notes of fitful music leaping upwards a tone and downwards a diminished fourth, upwards a tone and downwards a major third, like triplebranching flames leaping fitfully, flame after flame, out of a midnight wood. It was an elfin prelude, endless and formless; and, as it grew wilder and faster, the flames leaping out of time, he seemed to hear (P2) from under the boughs and grasses wild creatures racing, their feet pattering like rain upon the leaves. Their feet passed in pattering tumult over his mind, the feet of hare and rabbits, the feet of harts and hinds and antelopes, until he heard them no more and remembered only a proud cadence from Newman (*P, p.* 139) [c'est nous qui soulignons].

Contre toute apparence, Stephen n'est pas expérient du prédicat « seem » dans P2. En effet, l'argument de « seem » est l'ensemble de la relation prédicative entre « he » et « to hear from the boughs and grasses wild creatures racing ». Si Stephen est bien le sujet syntaxique du verbe de la principale « seem », il n'en est pas un argument puisqu'il est l'argument du prédicat « hear ». « Seem » introduit un doute quant à la réalité de la perception, et annonce la vision de Stephen.

---

[45] Plus généralement, il est fascinant de prêter attention aux nombreuses occurrences de « some », qu'il soit employé en tant que déterminant ou en tant que pronom, dans *A Portrait* et notamment dans les premiers chapitres où il semble connoter chez Stephen une certaine imprécision autant sur le plan de la connaissance (« A thing like that had been done before by somebody in history, by some great person whose head was in the books of history », *P*, p. 44) que celui de la reconnaissance (« The prefect was at the door with some boys […] », *P*, p. 11).

[46] Khalifa, *La syntaxe anglaise aux concours*, pp. 105-134. Il convient de rappeler en quoi consiste une « montée du sujet » par une brève description syntaxique de l'occurrence « he seemed to hear » par rapport à l'extraposition « it seemed to him that he heard ». On dit qu'il y a eu promotion du sujet du deuxième verbe en position de sujet du premier verbe ou montée du sujet. « Seem » introduit un commentaire modal (« modus ») portant sur un contenu propositionnel (« dictum »). Le « modus » correspond à « something – to seem » et le « dictum » à « Stephen – to hear ». Ces deux structures (extraposition et montée du sujet) ont ceci en commun qu'elles font référence à un type de modalité épistémique. Elles permettent de faire un commentaire sur les chances de réalisation de la relation prédicative.

Cependant, la légère modulation syntaxique entre P1 et P2 enrichit le sens. Deux interprétations s'offrent alors au lecteur : une analyse strictement discursive viserait à montrer que Joyce a opté pour une montée du sujet car le sujet « Stephen » est déjà connu (il apparaît dans P1: « him »), d'où sa place en zone d'information minimale dans P2 (« he »). « Stephen » a donc été promu en position sujet dans P2 car il constitue le topique de l'énoncé. Une analyse plus littéraire signalerait l'effet de focalisation sur Stephen : le passage de l'extraposition à la montée du sujet est la traduction linguistique d'une prise en charge de l'hallucination par Stephen. La galopade des créatures imaginaires paraît alors plus présente, plus immédiate, plus oppressante. Le phénomène de montée du sujet marque le détachement de la réalité ou plutôt le glissement subtil de l'incertitude du réel au développement et à l'acceptation du fantasme. L'agencement syntaxique rend de la sorte compte de la multiplicité des états de réceptivité au réel et de ses variations les plus infimes.

Cette étude axée sur les traces linguistiques de l'appropriation cognitive du monde par certains personnages joyciens, et en particulier, Stephen, serait incomplète sans prendre en considération l'emploi du génitif. Cette inflexion peut refléter, à son échelle, la complexité des relations à l'inconnu, toujours situées sur un gradient qui varie entre proximité et distance.

Dans « The Sisters », le père Flynn, qui prend en charge l'initiation du jeune garçon de la nouvelle au mystère eucharistique, au secret de la confession, et plus généralement à la signification des différentes cérémonies de la messe, déclenche chez le narrateur un véritable désir d'investigation des institutions de l'Église : « His questions showed me how complex and mysterious were certain institutions of the Church which I had always regarded as the simplest acts. The duties of the priest towards the Eucharist […] seemed so grave to me that I wondered how anybody had

ever found in himself the courage to undertake them » (*D,* p. 5). Le choix d'une structure composée de deux noms reliés par la préposition « of » (« duties of the priest ») plutôt que d'un génitif saxon, sous-entend que la relation posée entre « duties » et « priest » est encore problématique, à ce stade, pour le jeune narrateur qui prend alors le temps de redéfinir le rôle du prêtre. Le rapport entre le prêtre et la transsubstantiation ne va pas de soi, ce que confirme l'emploi de « wonder » dans la même proposition qui traduit aussi le sentiment de respect teinté à la fois d'effroi et d'admiration du garçon vis-à-vis de la liturgie.

Cet emploi du génitif transcrit en quelque sorte un souci de transparence, d'exactitude et de méticulosité dans l'appréhension du réel. Ce dernier est mis à distance pour mieux être analysé. Pour le petit garçon de « The Sisters » et pour Stephen également, toute relation mérite d'être systématiquement décomposée voire disséquée avant d'être établie.

B. La rêverie

L'état de semi-conscience voire d'hypo-conscience, « revery », revient fréquemment dans les œuvres de jeunesse de Joyce et compte parmi les nombreux états de distraction auxquels sont sujets certains Dublinois. Cette activité de l'esprit n'est pas dirigée par l'attention mais par des causes plus affectives. Shelley tente une première approche de cet état incertain dans son « Essay on life ». Cet état, propre à l'enfance, exprime la difficulté de distinguer le moi du reste du monde : « There are some persons who […] are always children. Those who are subject to the state called reverie, feel as if their nature were dissolved into the surrounding universe, or as if the surrounding

universe were absorbed into their being. They are conscious of no distinction »[47]. Et Shelley de poursuivre : « And these are states which precede, or accompany, or follow an unusually intense and vivid apprehension of life »[48].

Plongé dans un songe et touché par l'esprit de beauté, Stephen voit le monde disparaître sous ses pieds : « […] the world perished about his feet […] for he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle and that in revery at least he had been acquainted with nobility » (*P*, p. 148). De même l'essai de Shelley laisse entrevoir les implications de la scène finale de « The Boarding House » : « She [Polly] rested the nape of her neck against the cool iron bed-rail and fell into a revery » (*D*, p. 64). La conjonction de coordination « and » ne se contente pas de relier les deux propositions mais elle les hiérarchise en établissant une relation de cause à effet. L'intensité de la sensation physique qui résulte du contact entre la nuque et le barreau métallique froid semble précipiter Polly dans cet état de « revery » mental, sous-tendu par « an unusually intense and vivid apprehension of life », comme si l'expérience des fluctuations thermiques modifiait singulièrement la composition de l'esprit de Polly.

Cependant, le sens du mot « revery » dans *Dubliners* et *A Portrait* varie au gré des nouvelles et des chapitres. Aussi le substantif « revery » ne traduit-il pas uniquement une sorte de songe aux marges de la conscience mais peut également décrire un état de grande agitation. L'ardeur de la rêverie de Little Chandler dépasse l'insaisissable immatérialité du songe pour devenir agitation[49] : « He pursued his revery

---

[47] Percy Bysshe Shelley, *Shelley's prose: or the trumpet of a prophecy*, ed. David Lee Clark (London: Fourth State, 1988), p. 174.

[48] *Ibid*., p. 174.

[49] Il est à noter que le mot « reverie » en moyen anglais est un emprunt à l'ancien français où le sens « resverie » est plus fort : il signifie au XIIIe siècle « emportement », et est synonyme de « wildness » en anglais. En outre, le terme « reverie » désigne à l'origine un vagabondage du corps plutôt que de l'esprit. Dans son *Système des beaux-arts*, Alain qualifie la rêverie de « toujours errante et triste ». Le choix de l'adjectif « errant » vient renforcer l'étymologie éventuelle du mot « rêverie ». En effet, le terme viendrait du latin *exvagus* par l'intermédiaire d'un gallo-roman *esvo* qui signifie « errant, vagabond » (ce qui donnera *resver* en ancien français). Il est donc intéressant de noter que l'emploi du mot « revery » résume à lui seul l'activité déambulatoire de Little Chandler.

so ardently that he passed his street and had to turn back. As he came near Corless's his former agitation began to overmaster him […] » (*D*, p. 69).

La « revery » semble exercer un contrôle physique et mental sur Little Chandler (« overmaster ») qui, ainsi piloté, finit par dépasser sa rue. Si un tel état implique une sorte d'égarement, de délire, de folle agitation pour Little Chandler, il peut comporter en revanche des vertus apaisantes ; il agit comme une sorte de calmant pour Polly dont l'abandon à la rêverie est immédiatement suivi de la proposition : « There was no longer any perturbation visible on her face » (*D*, p. 64). Il existe donc une sorte de passif et d'actif de la « revery » chez Joyce.

C. Entre incarnation et réflexion

La fluctuation des états de réceptivité provient de l'interposition d'autres configurations psychologiques entre le sujet et le monde, comme la mémoire[50] ou la rêverie. Tantôt les personnages sont happés par le phénomène perçu, tantôt ils se tiennent à distance de toute immersion dans monde sensible. Ainsi Stephen se laisse submerger par ce dernier avant de s'en défaire dans un mouvement de retour sur soi.

Dans un premier temps, la réceptivité corporelle peut entraîner une fragmentation de l'information comme l'illustre l'exemple suivant : « […] his

---

[50] L'ouvrage d'Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, offre une illustration convaincante des états de présence au réel à travers l'image du cône. Bergson écrit que le corps est la pointe extrême de notre présent, de notre attention. Le corps serait alors représenté par la pointe d'un cône tandis que la mémoire serait figurée par sa base. C'est ainsi que Bergson définit l'état de notre corps comme la pointe extrême de notre présent qui empêche l'évasement du cône de la mémoire. On citera deux passages significatifs : « Si je représente par un cône SAB la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, la base AB, assise dans le passé, demeure immobile, tandis que le sommet S […] figure à tout moment mon présent […] En S se concentre l'image du corps » (pp. 90-91), et « Nous tendons à nous éparpiller en AB à mesure que nous nous détachons davantage de notre état sensoriel et moteur pour vivre de la vie du rêve, nous tendons à nous concentrer en S à mesure que nous nous attachons plus fermement à la réalité présente, répondant par des réactions motrices à des excitations sensorielles. En fait, le moi normal ne se fixe jamais à l'une de ces positions extrêmes ; il se meut entre elles […] » (pp. 96-97). Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939) (Paris : PUF, 1965). Je remercie, par ailleurs, Carle Bonafous-Murat de m'avoir signalé que Yeats connaissait bien le premier passage, qu'il a annoté dans son édition.

senses […] would note keenly all that wounded or shamed them; his eyes, a ring of porter froth on a clothless table […] his ears, the drawling jargon of greeting » (*P*, p. 86) [c'est nous qui soulignons]. Stephen ne répond plus de ses actions, de ses gestes alors délégués aux organes de son corps. La décentralisation corporelle remplace la centralisation mentale, et l'information, reçue de manière fragmentaire, est traitée par une multitude de succursales corporelles indépendantes.

Dans un second temps s'opère une prise en charge des données sensorielles par un sujet unifiant : certaines perceptions sont immédiatement suivies d'un mouvement réflexif dans *A Portrait*. Il s'agit du subtil passage de l'impression à la rétention durant lequel l'attention se mue en acte de conscience : « How cold and slimy the water had been ! » (*P*, p. 8) L'utilisation du plus-que-parfait réalise ce mouvement réflexif. Ce retour sur l'impression immédiate s'accompagne souvent d'un effort de définition et de dénomination : « And the air in the corridor chilled him too. It was queer and wettish » (*P*, p. 9).

Le passage d'adverbes liés à l'intensité tels que « quite » ou « very » à l'intensificateur d'adjectif « so »[51] est également révélateur : « Then all his eagerness passed away and he felt his face quite cool. He thought his face must be white because it felt so cool » (*P*, p. 9).

Si « quite » renforce l'adjectif « cool », « so », tout en intensifiant le sens de l'adjectif « cool », anticipe une conséquence antéposée. Pour plus de clarté, une simple manipulation rétablit l'ordre canonique de cause à conséquence : *His face felt so cool that he thought it must be white*. Ce retour sur la sensation vient donc préciser la dialectique entre incarnation et réflexion.

[51] L'on prend pour référence l'ouvrage de Jean-Pierre Galiban, *Grammaire expliquée de l'anglais* (Paris : Ellipses, 2006), p. 332.

Le glissement de l'impression à la réflexion se retrouve à travers les deux emplois de « feel ». Dans le premier chapitre de *A Portrait*, le verbe « feel » est presque toujours suivi d'une forme vide (un seul exemple déroge à cette constatation) et ses très nombreuses occurrences se contentent de décrire uniquement des expériences physiques (« He felt cold and then a little hot », *P*, p. 9) tandis que les emplois de « feel » se diversifient peu à peu. Lors des chapitres suivants, le prétérit « felt » est très souvent suivi de « that » qui marque cette fois un retour sur une sensation initiale : « He felt that he was hardly of the one blood with them […] » (*P*, p. 82).

On est plus proche de la considération mentale que du simple ressenti. D'ailleurs l'on traduirait plutôt « felt » par « estimer » que par « sentir »[52].

4. Dialogue et réceptivité

Les variations dans les degrés de réceptivité se vérifient également lors des moments d'interaction avec l'autre, au cours des conversations qui ont lieu entre Stephen et ses camarades, notamment à l'occasion du dernier chapitre de *A Portrait*, et qui se situent au carrefour de la tradition scolastique de la *disputatio* et de celle, irlandaise, de la *battle of wits*.

[52] Les tentatives de définition progressive de Stephen du réel sont également soulignées par le passage subtil des constructions existentielles non prédicatives aux constructions existentielles prédicatives dans *A Portrait*, soit, par exemple, de « The sky was pale and cold but there were lights in the castle » (*P*, p. 7) à « There were two cocks that you turned and water came out » (*P*, p. 9). Cette évolution est l'indice d'un effort de caractérisation de la part de Stephen : à mesure que l'*Umwelt* de Stephen s'enrichit de l'apport d'éléments extérieurs, la phrase simple se complexifie.

A. Des perceptions parasites

La réceptivité cognitive est fréquemment mise à mal par des perceptions parasites. En effet, les échanges entre Stephen et ses camarades ou ses enseignants sont sans cesse perturbés par des interférences, qu'elles soient tactiles, sonores, visuelles, olfactives ou fantasmatiques.

On pense, par exemple, à la marchande de fleurs qui apostrophe Stephen tout en posant une main sur son bras alors qu'il converse avec Davin ou bien à la lumière grise et crue qui semble combattre le développement de sa pensée pendant qu'il expose ses théories esthétiques à Lynch, ou encore à l'odeur de suif fondu qui s'insinue dans sa conscience jusqu'à l'engourdir momentanément lors de son entretien avec le doyen.

Dans ce dernier épisode, Stephen perd alors soudainement sa capacité d'attention aux paroles de son interlocuteur et se laisse porter par ses propres pensées. Puis, après un certain laps de temps, il perçoit de nouveau les considérations du prêtre. La place initiale de la conjonction de coordination « and » suggère que leur déroulement suit son cours mais que l'esprit de Stephen n'a pas enregistré leur commencement : « ─ […] What is that beauty which the artist struggles to express from lumps of earth, said Stephen coldly […] He thought […] My soul frets in the shadow of his language. ─ And to distinguish between the beautiful and the sublime, the dean added » (*P*, p. 159). Si le cerveau de Stephen recueille de nouveau les paroles du jésuite, il refuse d'en traiter le contenu mais s'arrête à leur forme, qui le rebute : « Stephen, disheartened suddenly by the dean's firm dry tone, was silent » (*P*, p. 159). L'attention qu'il porte au timbre du doyen entrave la compréhension de ses paroles.

Un phénomène similaire se produit au chapitre II lorsque Stephen écoute distraitement la voix du jeune jésuite qui lui donne quelques dernières recommandations avant son entrée en scène : « […] he listened distractedly to the voice of the plump

young jesuit which bade him speak up and make his points clearly » (*P*, p. 71). L'association du verbe « listened » et de l'adverbe « distractedly » est curieuse, dans la mesure où le premier évoque l'intensité du processus attentionnel alors que le second renvoie, au contraire, à sa faiblesse, à son éparpillement. Ce rapprochement pourrait, en quelque sorte, servir d'illustration à une découverte scientifique récente qui établit que l'attention et la conscience sont des mécanismes cérébraux distincts. En effet, dans « Neural Dissociation between Visual Awareness and Spatial Attention »[53], publié en mars 2008, une équipe de chercheurs au laboratoire de Neurosciences cognitives et imagerie cérébrale du C.N.R.S., montre que le processus qui permet à une information visuelle d'émerger à la conscience peut opérer indépendamment de celui de l'attention. Certes, dans notre exemple, l'information est de nature sonore et non visuelle mais l'on retrouve ce fonctionnement scindé entre l'attention (« listened ») et la conscience qui ne prend pas en compte les données relevées par la première : « distractedly ». Mais l'on peut également supposer que le verbe et l'adverbe ne se réfèrent pas sémantiquement au même élément. L'attention se porte davantage sur la voix (« listened ») que sur les paroles, qui sont reçues mais ne semblent pas vraiment analysées (« distractedly »).

En fait, cette idée de dissociation entre la conscience visuelle ou sonore et l'attention spatiale est assez adaptée pour décrire de nombreux phénomènes joyciens qui ne sont ni centralisés, ni éparpillés, mais qui se déroulent de manière parallèle.

B. La digestion de l'information

Les phrases prononcées lors des échanges de *A Portrait* sont donc des entités diaphanes qui sont perçues par intermittence car elles sont régulièrement court-circuitées par des flux sensoriels et mentaux. Lorsque ces ondes perdues sont malgré

[53] Valentin Wyart, Catherine Tallon-Baudry, « Neural Dissociation between Visual Awareness and Spatial Attention », *The Journal of Neuroscience* (2008), vol. 28, issue 10 : 2667-2679.

tout captées, elles ne sont pas toujours saisies sur un plan intellectuel. À défaut d'être déchiffrées par le cerveau, elles peuvent être digérées par l'estomac.

L'on se souvient, par exemple, de la joute verbale qui se produit entre Stephen et MacCann. Au cours de celle-ci, Temple s'interpose et semble vouloir littéralement avaler les paroles de Stephen : « A lean student […] thrust his face between the two […] seeming to try to catch each flying phrase in his open moist mouth » (*P*, p. 164). La réceptivité intellectuelle est, de toute évidence, détournée à mesure qu'elle se meut en appétit vorace comme l'indique l'emploi de l'adjectif « moist ». Il s'agit peut-être également de figurer, d'une manière imagée, une dissymétrie intellectuelle entre Stephen et l'étudiant, qui signe, pour utiliser des termes empruntés à la linguistique pragmatique, la rupture du contrat de communication. La comparaison alimentaire est filée puisque la substance phrastique finit par être ingurgitée : « He gulped down the spittle in his throat as if he were gulping down the phrase […] » (*P*, p. 166). L'absorption de la voix suppose donc sa transmutation charnelle, comme si la parole de Stephen devait s'accompagner d'une scène d'eucharistie afin d'être complètement ingérée. Les aphorismes de Stephen remplacent ainsi les paroles christiques dans ce substitut parodique de communion divine. Le trajet de la voix provoque également le brouillage et la réévaluation des zones corporelles puisque la bouche vient occuper le rôle de l'oreille. La réceptivité se meut en appétit, et la compréhension en déglutition.

C. Motricité et réceptivité

Dans le texte joycien, la motricité et la vitesse soutiennent également la réceptivité. Nous avons déjà fait allusion, au détour de notre analyse sur l'attente, au rapport entre la déambulation et la pensée dans « A Little Cloud », qui est si étroit que le personnage éponyme finit par dépasser la rue où il habite. La rapidité de l'allure

permet l'exaltation de la pensée. À l'inverse, dans « After the Race », la décélération (« The car steered out slowly for Grafton Street […] », *D*, p. 38), qui résulte du passage du déplacement en voiture à la marche, entraîne un sentiment de déception amère, de désenchantement : « They walked northward with a curious feeling of disappointment in the exercise […] » (*D*, p. 38). Ce fonctionnement bipolaire, encadré par les conversations de Stephen et de ses camarades, est encore plus marqué dans le chapitre V de *A Portrait*. Les pas de Stephen soutiennent alors un processus de déformation à la fois des paroles et du réel. À mesure qu'il marche, le jeune homme élève le récit de la rencontre entre Davin et la jeune paysanne au rang d'expérience artistique alors que l'anecdote racontée par le « provincial », parsemée de tournures irlandaises assez populaires, faisait état d'une réalité sordide. La voix de la marchande de fleurs qui l'interpelle n'a alors plus aucun impact sur l'esprit de Stephen qui continue ses divagations au sujet de la femme rencontrée par Davin. Stephen superpose même l'image mariale qu'il se fait de cette dernière à la silhouette de la fleuriste : « The blue flowers which she lifted towards him and her young blue eyes seemed to him at that instant images of her guilelessness » (*P*, p. 154). Le son s'incorpore à l'imagination. L'ajustement de la vision nécessite pour Stephen un arrêt dans sa progression suivi d'un certain laps de temps comme le dénote l'emploi de la préposition « till » : « and he halted till the image had vanished and he saw only her ragged dress and damp coarse hair and hoydenish face », (*P*, p. 154). Seule la diminution de l'allure jusqu'à l'immobilisation permet la coïncidence de l'histoire narrée par Davin et de la réalité : les jeunes femmes ont une même apparence négligée et elles cultivent toutes deux un air bravache. La locomotion initie donc un processus d'introversion qui met Stephen en décalage avec le récit de son ami et le réel. Il n'est plus réceptif ni à l'un ni à l'autre.

D. L'impossible dialogue

Enfin, de même que certains Dublinois parcourent les rues de la capitale de manière automatique dans *Dubliners*, les personnages du chapitre V de *A Portrait* ont tendance à suivre la trajectoire de leur pensée sans tenir compte de leur interlocuteur : « Stephen, following his own thought, was silent for an instant » (*P,* p. 171). Chacun suit la ligne de son raisonnement sans se préoccuper de celle des autres, si bien que peut s'installer un véritable dialogue de sourds, la forme la plus aboutie du refus de dialogue étant la dissertation de Stephen sur l'appréhension esthétique. En fait, le jeune homme insiste au moins autant sur ses propres concepts esthétiques, que le père Arnall sur les notions de péché et d'enfer. L'on retrouve un même ton pontifiant, une même densité pesante dans les deux discours.

Prisonnier de ses schémas de pensée philosophiques, Stephen n'est pas plus réceptif aux paroles de Lynch que ne l'était le doyen aux siennes. Ce dernier ne saisit pas les sarcasmes du jeune étudiant : « […] Take Mr. Moonan. He was a long time before he got to the top. But he got there. ─ I may not have his talent, said Stephen quietly. ─ You never know said the dean brightly » (*P*, pp. 158-159). Stephen, de la même façon, ne prête guère attention aux commentaires de Lynch qui viennent ponctuer les étapes de son exposé et poursuit son raisonnement, imperturbable, alors que, par exemple, le « you are » de son condisciple ne trahit pas une quelconque approbation docile mais s'avère fondamentalement ironique : « ─ As for that, Stephen said in polite parenthesis, we are all animals. ─ You are, said Lynch. ─ But we are just now in a mental world, Stephen continued » (*P*, p. 173).

L'exclamation « bull's eye » que Lynch prononce à deux reprises à l'adresse de Stephen (« ─ Bull's eye! », *P*, p. 178, « Bull's eye again! », *P*, p. 179) participe de la transformation par Lynch de l'exposé de Stephen en un spectacle forain : « Tell me

what is *claritas* and you win the cigar » (*P*, p. 179). Elle répond au regard autoritaire et malveillant de Stephen (« Stephen […] looked at him for a moment boldly in the eyes », *P*, p. 172) qu'elle érige en attribut homérique. Selon le *Dictionnaire universel françois et latin* rédigé sous la direction des Jésuites entre 1704 et 1771, l'œil de bœuf renvoie à ceux qui ont « l'œil gros, beau & à fleur de tête » et est très employé par Homère qui le donne souvent comme épithète à ses déesses[54]. L'expression « Bull's eye », est, enfin et avant tout, une façon de réinscrire de force les théories esthétiques développées par Stephen tournant autour de la perception de l'objet (« eye ») dans une tradition irlandaise par l'intermédiaire du symbole du taureau (« bull »). L'on songe, par exemple, au taureau brun de Cooley dont les yeux sont, par ailleurs, souvent décrits comme écarquillés[55].

Loin de jouer le rôle d'une simple caisse de résonance, Lynch va même jusqu'à suggérer, peut-être inconsciemment, une contre-théorie esthétique que Stephen n'est pas à même de percevoir parce que sa capacité de raisonnement est déjà préalablement saturée par ses propres spéculations philosophiques.

Il n'existe pas de véritable dialogue entre les deux personnages dans la mesure où la capacité d'attention est extrêmement réduite des deux côtés. Si Stephen regarde Lynch avec condescendance, ce dernier admet d'emblée qu'il n'écoutera pas les considérations intellectuelles du premier : « — Stop! I won't listen! » (*P*, p. 172). Dès *Stephen Hero*, Stephen hésite puis renonce à montrer son manuscrit à Lynch en prévoyant les efforts qu'il devra faire avant d'arriver à placer son camarade dans un état de réceptivité : « He wanted to show it to Lynch but he dreaded the physical labour of

---

54 *Dictionnaire universel françois et latin* (Trévoux : F. Delaulne, 1721), p. 1084.

55 L'on pourra consulter à ce sujet le manuscrit *Book of Leinster*, conservé aujourd'hui au Trinity College de Dublin ainsi que la traduction par Thomas Kinsella de l'épopée légendaire *Táin Bó Cúailnge* aussi appelée *The Cattle Raid of Cooley* : Thomas Kinsella, *The Táin* (Oxford: OUP, 1969). Le *Book of Leinster* est également accessible sous la forme de six volumes qui ont été publiés par le *Dublin Institute for Advanced Studies* : *The Book of Leinster,* vol. 1-16, ed. Richard Irvine Best, Osborn Bergin and M. A. O'Brien (Dublin: Dublin Institute For Advanced Studies, 1954-1983).

urging that torpid young man into a condition of receptiveness » (*SH*, p. 241). C'est donc le travail physique préparatoire nécessaire pour rendre Lynch réceptif qui est souligné. Le mot « labour » signifie également « accouchement » et suggère que Stephen doit déjà faire accoucher l'âme de Lynch avant de pouvoir démarrer une quelconque conversation car ce dernier est de nature très paresseuse : « Lynch was of a very idle disposition and had allowed six or seven years to intervene between [his] leaving school and beginning a course in medicine at the College of Surgeons » (*SH*, p. 136).

Ces deux dernières citations permettent d'enrichir nos remarques sur l'état d'oisiveté dans le texte joycien. Lorsqu'il prend la forme d'un tempérament, il renvoie à un temps déjà trop occupé par l'inaction pour laisser quelques parcelles disponibles, à un espace mental dont les terrains sont en jachère. Le repos, qui est vécu comme un passage à vide par le personnage, paraît consacré à la reconstitution silencieuse des capacités cognitives. L'on se souvient que le cerveau de Lenehan, dans « Two Gallants », se remet en marche brutalement et de plus belle après sa période d'absence, comme le montre la répétition du verbe « wonder » : « His mind became active again. He wondered […] He wondered […] » (*D*, p. 53). On aboutit au paradoxe que le Dublinois désœuvré est plus occupé que son pendant actif. L'oisiveté de Lynch est, toutefois, encore plus substantielle que celle de Lenehan car elle n'est pas conditionnelle mais constitutionnelle. Aussi les efforts que Stephen dit devoir fournir pour sortir Lynch de sa torpeur, afin de convertir son oisiveté en disponibilité, doivent-ils être décuplés, comme le suggère la lourdeur de la phrase qui semble se traîner au gré des substantifs qui en ralentissent le rythme : « […] he dreaded the physical labour of urging that torpid young man into a condition of receptiveness » (*SH*, p. 241). Dans

Stephen Hero, ce sont donc les failles de la réceptivité de Lynch qui compromettent la possibilité d'un dialogue.

Dans le chapitre V de *A Portrait*, la structure dialogique existe sans qu'il y ait véritablement de dialogue. La composition du dialogue platonicien est frelatée dans la mesure où Stephen impose d'emblée une issue prédéterminée et inamovible. De plus, Lynch essaie d'endosser le rôle du maïeuticien en interrogeant, de manière brève et incisive, ce que Stephen croit savoir alors que ce dernier pense lui-même revêtir les habits du sage. Ses questions, conditionnées par ses connaissances, sont strictement rhétoriques : « How about the true? It produces also a stasis of the mind » (*P*, p. 174). Celles posées par Lynch ne sont pas vraiment traitées par Stephen, qui les écarte avec condescendance (« ─ Was that not desire? ─ I speak of normal natures, said Stephen. You also told me […] you ate pieces of dried cowdung », *P,* p. 172) ou leur donne une réponse inadaptée en s'appuyant sur des définitions scolastiques emmagasinées dans son esprit : « ─ What is art? What is the beauty it expresses? ─ That was the first definition I gave you […] » (*P*, p. 174).

Si la forme du dialogue met en relief la grossièreté et la dimension farcesque de Lynch pour servir de repoussoir à Stephen, le choix de cette structure dialogique peut traduire la volonté de Joyce de remettre en question l'approche dogmatique que Stephen a de l'esthétique.

Lynch offre une théorie beaucoup plus incarnée de l'expérience esthétique en s'appuyant sur l'exemple du derrière de la Vénus de Praxitèle : « ─ You say that art must not excite desire, said Lynch. I told you that one day I wrote my name in pencil on the backside of the Venus of Praxiteles in the Museum. Was that not desire? » (*P*, p. 172). Il parvient à trouver une illustration concrète au débat, là où Stephen n'est capable de fournir que des exemples, soit complètement terre-à-terre et sans rapport à

l'art (« — A girl got into a hansom a few days ago […] », *P*, p. 172), soit uniquement théoriques en s'appuyant sur de nombreux philosophes tels que saint Thomas d'Aquin, Aristote ou Lessing.

Le rapport que Lynch entretient avec l'art et la Vénus de Praxitèle préfigure, en fait, celui de Bloom dans *Ulysses* comme le démontre brillamment Valérie Bénéjam dans son article « Stephen and the Venus of Praxiteles: the Backside of Aesthetics » : « In other words, the rigid and strictly classical aesthetics of the young Joyce, exemplified in Stephen's theory in the *Portrait*, was replaced by the later Joyce's more concrete, sensuous and roundabout ways, embodied in the reversals, inversions and circumambulations of Leopold Bloom. Lynch's fetishistic defacement of the Venus of Praxiteles seems to announce this later evolution »[56].

Finalement, l'attention requise lors de l'acte d'appréhension esthétique ne s'exerce plus sur une surface plane mais sur un décor doté d'une certaine profondeur. L'état cognitif s'enrichit car il intègre un environnement bidimensionnel voire multidimensionnel et comprend désormais la gestion des données provenant d'une vision panoptique, rotative et mobile, de plus en plus à l'écoute du corps.

E. Entre séparation et inclusion : vers une conceptualisation bidimensionnelle du corps joycien

L'espace est sollicité de manières très différentes, qui varient suivant l'état des personnages joyciens. Certains espaces se déclinent suivant l'hétérogénéité de leur manifestation linguistique. La construction cognitive de l'espace joycien dans sa forme plus élaborée dépasse le simple quadrillage géométrique unidimensionnel car le

[56] Valérie Bénéjam, « Stephen and the Venus of Praxiteles: the Backside of Aesthetics », dans l'ouvrage *European Joyce Studies, Cultural Studies of James Joyce,* edited by R. Brandon Kershner (Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2003), pp. 59-76. Notre citation se trouve aux pages 75 et 76.

découpage de l'espace nous invite à nous interroger, non plus seulement sur la question des limites, mais également sur celles des contenants.

Les prépositions jouent un rôle fondamental dans la mesure où elles constituent des formes de représentation de l'espace qui ne ne figurent pas uniquement le réel mais qui relient le sujet joycien à son environnement et qui expriment ainsi son accès au réel[57]. Les prépositions peuvent alors être considérées comme la traduction linguistique de la manière dont l'espace discontinu est vectorisé, géométrisé par le corps joycien.

On s'attachera plus particulièrement à l'environnement le plus immédiat des personnages en considérant les exemples des prépositions « in » et « within » dont le passage de l'une à l'autre, entre *Dubliners* et *A Portrait*, rend compte d'une évolution majeure dans la représentation du corps joycien.

Dans *Dubliners*, l'emploi de la préposition « within » reste marginal voire exceptionnel. En revanche, son utilisation est excessivement marquée dans *A Portrait* où s'opère une redéfinition de l'état physique autour des concepts de « contenant » et de « contenu ». Le corps se transforme alors en véritable réceptacle. « Within », bien qu'étant une forme composée de la préposition « in », évoque une plus grande concrétude que cette dernière. Il permet d'envisager les données extérieures comme bidimensionnelles de sorte que la relation entre le contenu et le contenant apparaît plus claire avec « within » qu'elle ne peut l'être avec « in ». On a ainsi davantage l'impression d'un corps réceptacle, comme on a pu l'évoquer dans notre partie consacrée aux états mystiques, perméable à la fièvre (« Sometimes a fever gathered within him […] », *P*, p. 54), aux humeurs changeantes (« A vague dissatisfaction grew

[57] Cette approche sémantique et cognitive des prépositions joyciennes a pour arrière-plan théorique le numéro 6, « Approches sémantiques des prépositions » de la *Revue de Sémantique et de Pragmatique.* Nous appuyons notre réflexion en particulier sur l'article de Anne-Marie Berthonneau : « À propos de *dedans* et de ses relations avec *dans* », *Revue de Sémantique et Pragmatique* 6 (1999): 13-41. L'on retiendra également la recherche de Claude Vandeloise : Claude Vandeloise, « Quand dans quitte l'espace pour le temps », *Revue de Sémantique et Pragmatique* 6 (1999): 145-162.

up within him […] », *P*, p. 55) et aux spasmes incontrôlables (« At the washstand a convulsion seized him within », *P*, p. 116). Il s'apparente également à une caisse de résonance se chargeant de recueillir et d'amplifier les voix intérieures (« […] a voice within him », *P*, 58) qui n'ont de cesse d'assaillir et de persécuter Stephen : « […] an echo of the infuriated cries within him » (*P*, p. 77).

Par ailleurs, la répétition du mot « penetrate » et ses déclinaisons (« penetrated, penetration ») tout au long de *A Portrait* suppose que Stephen, en proie à un état de simple réceptivité passive, endosse un rôle féminin en devenant le réceptacle d'un mouvement de pénétration. Même si ce corps réceptacle peut être conducteur, comme il a été démontré précédemment, car il est traversé par différents courants au fil de *A Portrait* (« […] the stream of gloomy tenderness within him […] », *P*, p. 65 ; « […] the powerful recurrence of the tides within him. Useless. From without as from within the waters had flowed over his barriers », *P*, p. 82), il n'en reste pas moins hermétique ; les flux véhiculés restent internes. L'insistance sur « within » désigne avant tout l'absence d'échanges entre l'extérieur et l'intérieur. Les orifices se bouchent (« […] the foul memories condensed within his brain », *P*, p. 97) avant de se fissurer à nouveau (« His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull », *P*, p. 105.[58]), mais « within » continue de figurer une membrane entre le fonctionnement interne du corps et le monde extérieur. La seule extériorisation possible du flux passe, on le sait, par le suintement : « His sins trickled from his lips […] festering and oozing like a sore […] The last sins oozed forth, sluggish, filthy » (*P*, p. 121).

Si « within » suggère un intérieur différencié, la préposition « in » dessine, en revanche, une zone indifférenciée entre l'extérieur et l'intérieur.

---

[58] L'on pourrait, à ce propos, s'interroger sur la valeur de la forme en *–ing* : le participe présent « craking » renvoie-t-il à une caractéristique ou un résultat ? On retrouve un brouillage similaire entre l'essentiel et le temporaire à travers l'emploi de « creaking » dans l'épisode « Hades » de *Ulysses* : « Martin Cunningham, first, poked his silkhatted head into the creaking carriage […] » (*U,* p. 84).

La préposition « in » s'oppose à « within » dans la mesure où elle connote l'inclusion complète, proche de la fusion. Si l'on traduisait « in » par « en » et « within » par « dans » et que l'on utilisait les lettres A et B pour codifier deux entités distinctes, l'on pourrait écrire que « A en B » suppose que A perde son identité de A pour devenir B alors « A dans B » préserve l'identité propre de A et de B. Dans *Dubliners*, et notamment dans « After the Race », les états émotionnels présentent une inclusion métaphorique[59] (« Segouin was in good humour […] », *D*, p. 35 ; « […] Villona was in excellent spirits […] », *D*, p. 36)[60]. Cette inclusion complète, si elle peut traduire un certain continuum entre l'esprit et le corps qui n'est plus vu comme une enveloppe étrangère, contrairement à ce qui se passe avec « within », peut néanmoins aboutir à une situation de perte de contrôle véhiculée par les mots « fit » et « spasm » dans les deux exemples suivants : « The life of his body, ill clad, ill fed, louse-eaten, made him close his eyelids in a sudden spasm of despair » (*P*, p. 197) et « He stopped in a fit of coughing and laughter […] » (*P*, p. 30).

Les deux prépositions « in » et « within » indiquent donc l'une et l'autre une situation de prise de possession. Cependant, il s'opère, par inclusion, une identification totale du sujet avec l'état lorsqu'« in » est employé, alors que « within » suppose encore une certaine séparation, chaque élément de la relation entre le contenu et le contenant demeurant encore très distinct. On peut ainsi avoir le sentiment que les états décrits lors de l'emploi de la première préposition « within » sont les embryons des états caractérisés par l'emploi de la préposition « in », comme si les premiers décrivaient, souvent en termes métaphoriques par ailleurs, le processus physiologique préalable à la

---

[59] On se reportera à l'article cité précédemment d'Anne-Marie Berthonneau, et en particulier l'analyse qu'elle emprunte à Danièle Van De Velde concernant les noms d'états ou qui marquent un changement d'état tels que « sombrer dans le désespoir » : Van de Velde montre, à la page 37, comment ils peuvent s'interpréter par métaphore comme des noms de matière.

[60] De nombreux autres passages de *A Portrait* utilisent la même construction grammaticale : « He waited in fear » (*P*, 114); « He waited in stupor of mind […] (*P*, p. 94); « Stephen listened to them in some wonderment […]» (*P*, p. 67); « […] in a mood of quiet joy » (*P*, p. 147).

fixation de l'état et son endossement par le sujet. La relation du sujet au corps semble ainsi beaucoup plus complexe dans *A Portrait* où le corps, passif, semble presque habité de l'intérieur (« within »), voire aliéné par des courants internes sur lesquels il semble dénué de toute emprise.

L'on pourrait établir un lien entre cette conceptualisation linguistique de la séparation et de l'inclusion et les théories esthétiques véhiculées par Stephen dans *Stephen Hero* et *A Portrait*. La définition thomiste de la *consonantia* permet à Stephen, de manière très théorique, d'échapper à toute porosité des frontières en postulant un équilibre entre la partie et le tout, le contenu et le contenant, car l'appréhension esthétique d'une image nécessite en amont une maîtrise de ses limites : « you apprehend it as balanced part against part within its limits; you feel the rhythm of its structure » (*P*, p. 178).

La préposition « within » est, on l'a vu, plus proche du processus que ne l'est « in ». Cette constatation n'est pas sans conséquences sur notre recherche : aborder l'état joycien d'un point de vue cognitif nécessite donc de prendre en compte, en amont, la notion de processus. L'état peut être considéré, en quelque sorte, comme la stagnation de micro-processus plus ou moins visibles dans lesquels certains personnages se retrouvent enfermés à leur insu.

Il paraît, en outre, impossible d'aborder la notion d'état dans le texte joycien en ne travaillant qu'à l'échelle du mot. Le terme de « réceptivité » implique un processus dynamique dans la mesure où bon nombre de perceptions joyciennes témoignent d'un mécanisme de connaissance qui ne peut se comprendre qu'à l'échelle de la phrase et du paragraphe.

5. Les processus cognitifs joyciens

A. Les passerelles mnésiques et l'art de la pré-construction

Parler de processus cognitifs suppose de prendre en considération la complexité des strates mnésiques sur laquelle repose le texte ainsi que le continuel processus de pré-construction, caractéristique de l'écriture joycienne.

L'étape de la restitution mnésique comprend, tout d'abord, la création de réseaux synesthésiques reliant les différentes sensations, comme la douleur et le son de la férule : « A long thin cane would have a high whistling sound and he wondered what was that pain like » (*P*, p. 37). Le processus d'association peut être néanmoins passé sous silence tout en continuant de piloter subrepticement la structure de certains passages de *A Portrait*. Il existe, par exemple, un décrochage apparent entre les longues considérations de Stephen au sujet des lavabos et le passage durant la classe de calcul dirigée par le père Arnall. La liaison cognitive se noue autour de la couleur blanche, « white ». L'aspect blanc des lavabos rappelle à Stephen l'insigne de soie avec la rose blanche, qu'il a épinglé sur le devant de sa veste lorsqu'il défend les couleurs de York en cours de calcul :

> Once he had washed his hands in the lavatory of the Wicklow Hotel and his father pulled the stopper up by the chain after and the dirty water went down through the hole in the basin. […] To remember that and the <u>white</u> look of the lavatory made him feel cold and then hot. […] And the air in the corridor chilled him too. It was queer and wettish. But soon the gas would be lit and in burning it made a light noise like a little song. Always the same: and when the fellows stopped talking in the playroom you could hear it. It was the hour for sums […] Stephen tried his best, but the sum was too hard and he felt confused. The little silk badge with the <u>white</u> rose on it that was pinned on the breast of his jacket began to flutter. He was no good at sums, but he tried his best so that York might not lose (*P*, pp. 8-9) [c'est nous qui soulignons].

Le même processus mnésique se rencontre également à plus petite échelle car les mots, friables, se dédoublent et se déplient eux aussi selon une logique cognitive sous-jacente qui reste plus ou moins consciente. Par exemple, Stephen découvre dans le poème qu'il écrit : « The yellow ivy upon the wall », que le mot qui le fascine, « ivy », en recèle en fait un autre encore plus significatif, « ivory ». Ce dernier mot renvoie à

Eileen que Stephen associait à sa Tour d'Ivoire :

> The ivy whines upon the wall,
> And whines and twines upon the wall,
> The yellow ivy upon the wall,
> Ivy, ivy up the wall.
> Did anyone ever hear such drivel? Lord Almighty! Who ever heard of ivy whining on a wall? Yellow ivy; that was all right. Yellow ivory also (*P*, p. 150).

Sur le plan de la ponctuation, la répétition des deux-points permet souvent d'établir des relations d'équivalence mnésique comme le montre l'exemple suivant, tiré de *A Portrait* : « His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face » (*P*, p. 5). Dans cet extrait, les deux-points semblent figurer des passerelles entre les souvenirs, comme s'ils étaient les marqueurs typographiques des liaisons cognitives qui s'établissent de manière quasi simultanée. Ils permettent ainsi une circulation plus fluide entre les souvenirs alors que l'utilisation d'un point-virgule aurait suggéré un cloisonnement plus hermétique. Il convient néanmoins souligner la spécificité du premier exemple, qui, en plus de rendre compte graphiquement du processus d'associations d'idées, présente une double dimension cinématographique : d'une part la répétition des deux-points fragmente la phrase en segments qui ressemblent à des plans de cinéma ; d'autre part, cette séquence présente une variation de degrés dans l'échelle des plans ; en effet, le cadrage se rétrécit progressivement avant de s'immobiliser finalement sur un gros plan : le visage poilu du père de Stephen (« a hairy face »). Les deux-points constituent ainsi tout un éventail de lentilles différentes et esquissent, en quelque sorte, un déplacement physique dans l'espace mnésique accompagné d'un travelling optique.

Plus généralement, les deux-points joyciens figurent de véritables passerelles cognitives. S'ils correspondent souvent à une expansion du segment précédent qui procède par clarification ou conversion, et rappellent un dispositif d'aiguillage, ils peuvent également désigner différents seuils dans le processus d'apprentissage de

Stephen.

Aussi leur utilisation peut-elle correspondre au lent processus d'identification qui se met en place chez le petit garçon : « And when Dante made that noise after dinner and then put up her hand to her mouth: that was heartburn » (*P*, p. 8). Puis, cette amorce de raisonnement qui fonctionne du particulier au général[61] (« White roses and red roses: those were beautiful colours to think of », *P*, p. 9) s'enrichit et se complexifie au fil du roman : « All life would be choked off, noiselessly: birds, men, elephants, pigs, children: noiselessly floating corpses amid the litter of the wreckage of the world » (*P*, p. 98). Dans cet exemple, les deux-points sont présents à deux reprises au sein de la même proposition et renvoient, lors de leur première occurrence, à une conversion inversée du général au particulier avant d'initier un passage vers le métaphorique lors de leur second emploi.

Le corpus joycien, véritable texte de mémoire, repose donc sur des processus de restitution et de rapprochement mnésiques complexes. Mais cette logique cognitive secrète atteint son apogée avec les phénomènes de pré-construction dans la mesure où certaines explications ne sont plus, cette fois-ci, retardées, mais complètement passées sous silence. Que penser, par exemple, de l'emploi de l'adverbe « indeed » dans cet extrait de « Clay » : « Maria had cut them [the barmbracks] herself. Maria was a very, very small person indeed but she had a very long nose and a very long chin » (*D*, p. 95). « Indeed » ne vient absolument pas confirmer ce qui a été dit au sujet de Maria précédemment mais semble faire davantage référence à un pré-texte qui a été soustrait au lecteur.

[61] Voir la présentation électronique détaillée des emplois des deux-points mis en ligne par Larry Trask de l'Université du Sussex : « Very occasionally, the colon construction is turned round, with the specifics coming first and the general summary afterward ». Lien consulté le 23/08/10 : http://www.informatics.sussex.ac.uk/department/docs/punctuation/node16.html

Le premier chapitre de *A Portrait* est sous-tendu par des phénomènes similaires de pré-construction. Considérons la phrase d'ouverture : « Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo… » (*P*, p. 5). Le relatif « that » marque un parti pris d'antériorité par rapport à l'emploi des subordonnées en « which », qui ont davantage un rôle d'annonce. Si le choix de « that » plutôt que « which » pour introduire la qualification de la vache dans la deuxième partie de la phrase est entièrement justifié par la première partie de la proposition qui pose l'existence de la vache (« there was a moocow »), il n'existe, en revanche, pas de proposition antérieure qui puisse rendre compte de l'utilisation de « that » dans ce second exemple, car l'insigne que Stephen arbore n'a pas été mentionné précédemment : « The little silk badge with the white rose on it that was pinned on the breast of his jacket began to flutter » (*P*, p. 9). La préférence donnée au relatif « that » plutôt qu'à « which » ne peut alors s'expliquer que par l'existence d'un pré-texte. On a donc bien affaire à un texte de mémoire, polarisé par le passé.

La localisation est également prépensée dans les autres chapitres de *A Portrait* : qu'il s'agisse de l'escalier que Stephen doit emprunter pour se rendre dans le bureau du recteur (« […] the staircase on the right that led to the castle », *P*, p. 45) ou de la route sur laquelle se trouve une petite maison blanchie à la chaux dans laquelle Stephen imagine qu'habite une autre Mercedes (« […] on the road that led to the mountains […] », *P*, p. 52), les deux lieux sont déjà intégrés dans une structure relative en « that » dès leur première occurrence. La subordonnée en « that » apparaît comme le produit d'opérations cognitives antérieures car elle a déjà été pensée. La valeur anaphorique de « that » semble renvoyer à un autre texte, potentiellement originel, pour mieux en

souligner par la suite le caractère irrécupérable. Elle désigne également un territoire supposé connu, et partagé, par l'énonciateur et le co-énonciateur.

Dans cette même perspective, l'exemple du verbe « imagine » est encore plus convaincant. À la fin de « The Dead », Gabriel croit voir se dessiner la forme d'un adolescent, sans doute un avatar de Michael Furey, debout sous un arbre ([…] in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree », *D*, p. 224) tandis que le jeune garçon de « Araby » s'imagine rejouer l'intrigue d'un roman chevaleresque et porter son calice à travers une foule hostile : « I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes » (*D*, p. 23). La première utilisation de « imagine » dénote une vision directe, spontanée, immédiate, bien que pré-construite en quelque sorte par les paroles de Gretta, alors que l'ajout de la conjonction « that » dans le second extrait connote tout le caractère pré-construit du scénario reposant sur des images empruntées au martyre de saint Tarsicius.

En conséquence, « that », qu'il soit employé en tant que relatif ou simple conjonction, se situe entre rétrospection et rumination car il indique une activité réflexive préliminaire ou simultanée. Il suggère un travail cognitif sous-jacent qui aboutit souvent à des phénomènes de pré-construction, notamment dans *A Portrait*, qui maintiennent le lecteur à l'écart en donnant l'impression que tout est envisagé avec distance sur le mode anaphorique[62].

L'ossature cognitive du texte joycien engrange des données qu'elle redistribue ensuite suivant une logique mnésique où les phénomènes de pré-construction emboîtent le pas aux processus de reconstruction. Sur ces derniers se greffent également

[62] On notera également la répétition extrêmement fréquente du démonstratif « that » (qu'il soit employé en tant qu'adjectif ou pronom) dans les répliques d'Eliza dans « The Sisters », qui contribue à la dimension hermétique de la nouvelle, tout en excluant d'emblée la possibilité de tout renouvellement de la discussion. En effet, selon Lapaire et Rotgé, l'utilisation du démonstratif entraîne une clôture de la conversation (voir Lapaire et Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais,* pp. 62-73).

l'élaboration et la projection mentale de processus cognitifs de raisonnement qui jouent un rôle capital dans le tissage de cette toile cognitive.

B. Processus cognitifs de raisonnement : entre causalité, conséquence et hypothèse

Considérons, pour commencer, les conjonctions « for », « because » et « as », trois marqueurs de la causalité qui ne peuvent toutefois être employés indifféremment et qui répondent chacun à des impératifs logiques, cognitifs et pragmatiques particuliers.

L'utilisation de la conjonction de coordination « for » dans le texte joycien est riche de sens en particulier lorsqu'elle vient, de manière récurrente, usurper la place qu'occuperait plus volontiers une conjonction de subordination telle que « because » et ceci dès la première nouvelle de *Dubliners*.

Il existe une divergence majeure dans l'interprétation logique de deux propositions reliées soit par « because » soit par « for ». Lorsque deux propositions (que l'on appellera respectivement A et B) sont assemblées par l'intermédiaire de « for », il est suggéré que l'énonciation de A exige une justification, comme si A pouvait faire l'objet de quelque contestation alors que dans le cas de « because » le fait A est déjà connu du destinataire si bien que le lien de causalité ne sert qu'à faire porter son assertion sur la cause.

A partir de ces considérations, l'on comprend mieux le parti que Joyce tire de « for » dans « The Sisters ». « For » exprime la justification nécessaire et non l'explication ou l'ajout souvent superflu, comme avec « because ». En effet, l'enfant de la nouvelle s'attribue le rôle d'enquêteur comme dans un roman policier et il entend le jouer jusqu'au bout, d'où cette domination marquée de la conjonction de coordination « for » couplée, par ailleurs, à la formulation d'hypothèses : « It may have been these

constant showers of snuff which gave his ancient priestly garments their green faded look for the red handkerchief, blackened, as it always was, with the snuff-stains of a week, with which he tried to brush away the fallen grains, was quite inefficacious » (*D*, p. 4).

Ici, le souci de précision de l'enfant, qui souhaite répondre aux besoins de son enquête avec le plus d'exactitude possible, est presque contre-productif dans la mesure où il entraîne un allongement des phrases au fil desquelles le lecteur finit par se perdre. Dans l'exemple précédent, l'on compte ainsi pas moins de quatre groupes ou mots apposés (« blackened », « as it always was », « with the snuff-stains of a week » et « with which he tried to brush away the fallen grain ») qui viennent caractériser le mouchoir rouge ainsi que les circonstances de son utilisation, alors que l'objet de la description était tout autre : il s'agissait d'établir un lien entre l'inefficacité du mouchoir rouge et l'aspect usé des vêtements ecclésiastiques du père Flynn. Le petit garçon n'est pas peu fier de souligner également que c'est toujours à lui que revenait la tâche de vider le paquet de tabac à priser dans la tabatière noire du prêtre : « It was always I who emptied the packet into his black snuff-box for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor » (*D*, p. 4). L'utilisation de « for » plutôt que « because », dans ce passage, semble rendre la scène encore plus cérémonieuse, notamment parce qu'un enfant aurait plus facilement recours à « because » qu'à « for » pour énoncer une cause.

Plus généralement, l'on retrouve un usage similaire de « for » dans les nouvelles où le narrateur est un enfant. Dans « An Encounter », le jeune garçon passe son temps à essayer de déchiffrer des signes comme le prouve l'emploi du verbe « decipher » dans l'exemple suivant : « I went to the stern and tried to decipher the legend upon it but, failing to do so, I came back and examined the foreign sailors to see had any of them

green eyes for I had some confused notion... » (*D*, p. 15). Ce contexte de déchiffrement est aussi implicitement mis en valeur par l'utilisation du verbe « seem » : « He seemed to be fairly old for his moustache was ashen-grey » (*D*, p. 16)[63]. Il n'est pas surprenant que, dans les deux extraits précédents, l'activité d'herméneute soit clairement associée à l'emploi de « for », car, dans les deux cas, on est confronté, comme dans « The Sisters », à une justification du narrateur[64] : c'est donc l'énonciation qui prime (pour s'en convaincre « for » précède le pronom personnel sujet « I » dans le premier exemple) de sorte que l'expression de la causalité semble trouver plus de relief avec « for » que si elle avait été introduite par « because », qui donnerait davantage une impression d'arasement plutôt que d'épaisseur narratologique. L'enfant échappe à toute description statique car, avec « for », le texte semble se déployer suivant une construction non seulement chronologique, événementielle ou logique mais également communicative.

De la même manière, la conjonction de subordination « because » peut être détournée par le discours pour se charger de valeurs communicatives et pragmatiques liées à l'interaction des personnages.

Bien que « for » et « because » soient habituellement opposées, la seconde s'accapare fréquemment les valeurs propres à la première dans *Dubliners* et *A Portrait*. Si « for » sert à justifier « du dire antérieur »[65], « because » peut avoir également le même emploi lorsque l'ensemble « because » suivi d'une subordonnée signifie « I say that because… ». Entre cet emploi spécifique de « because » et son emploi commun se

---

[63] Les occurrences de « seem » sont très nombreuses dans « An Encounter ». On en citera quelques autres : « His mind […] seemed to circle slowly round and round its new centre » (*D*, p. 19) ; « He seemed to have forgotten his recent liberalism » (*D*, p. 19) ; « and his voice […] grew almost affectionate and seemed to plead with me that I should understand him » (*D*, p. 20).

[64] En témoigne aussi l'association de « for » à la forme en *–ing* employée dans sa valeur justificative dans « Two Gallants » : « His tongue was tired <u>for</u> he had been talk<u>ing</u> all the afternoon in a public-house in Dorset Street » (*D*, p. 44) [c'est nous qui soulignons] .

[65] Voir Lapaire et Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, p. 591.

trouve toute la différence qui peut exister entre une justification du « dire » antérieur et une justification du « dit », soit des faits énoncés au sein de la proposition[66]. Dans son emploi habituel, « because » induit effectivement un rapport immédiat de causalité tandis que dans le cas du « dire » antérieur, « because » marque une rupture et un commentaire après coup sur l'énonciation de la proposition qu'il justifie.

La seconde valeur de « because » contamine peu à peu la narration : « But why was he then against the priests? Because Dante must be right then » (*P*, p. 29). Le segment phrastique « because Dante must be right then » ne vient ni fournir une explication ni introduire une réponse à la question que Stephen se pose à propos de M. Casey (« But why was he then against the priests ? »), mais il suggère avant tout les balbutiements et les méandres, parfois obscurs, de la réflexion du petit garçon.

Il convient de remarquer que les termes introducteurs « but » et « because », qui enclenchent les deux propositions, ont été traduits de manière identique par « alors » dans la version de la collection « La Pléiade » (« Alors pourquoi était-il contre les prêtres ? Alors, Dante devait avoir raison »[67]). « Because » est donc bien désinvesti de sa valeur première de causalité puisqu'il peut être indifféremment remplacé par un marqueur de conséquence (« alors »). Il signale plutôt un processus de cheminement intellectuel qui se ramifie peu à peu au fur et à mesure des pages :

> But to drink the altar wine out of the press […] was not terrible and strange. It only made you feel a little sickish on account of the smell of the wine. Because on the day when he had made his first holy communion in the chapel he had shut his eyes and opened his mouth and put out his tongue a little: and when the rector had stooped down to give him the holy communion he had smelt a faint winy smell off the rector's breath after the wine of the mass (*P*, p. 39).

L'épaisseur cognitive de la déambulation mentale est encore une fois révélée par le détournement de « because ». Ce dernier introduit une autre proposition (« Because on the day when he had made his first holy communion in the chapel he had

---

66 *Ibid.*, p. 592.
67 Joyce, *Œuvres I*, p. 565.

shut his eyes and opened his mouth and put out his tongue a little ») au lieu de prolonger la phrase précédente afin d'expliquer son contenu (« It only made you feel a little sickish on account of the smell of the wine »). Le lien de causalité n'est pas évident ; il s'agit donc bien avant tout d'un retour mnésique sur l'énonciation d'une proposition, marqué, dans nos exemples, par une rupture syntaxique, et non d'un allongement explicatif de la phrase. En conséquence, l'opérateur de causalité « because » est progressivement dévoyé de son emploi le plus fréquent et est de plus en plus dépendant d'un labyrinthe cognitif souterrain plutôt qu'assujetti à une simple hiérarchie grammaticale et causale.

L'emploi de « as » superpose, pour sa part, au moins trois fonctions syntaxiques et sémantiques différentes : la simultanéité, la causalité et la comparaison. Or les deux premières modalités se télescopent dans le texte joycien. La particularité de l'emploi de « as » repose sur la confusion entre le temporel et le causal : au sens temporel vient souvent s'ajouter une nuance causale de sorte que, d'une relation d'ordre fondée sur la simultanéité peut émerger un rapport de causalité implicite.

Dans l'épisode « Sirens » de *Ulysses*, le jeu entre les différentes valeurs de « as » se complexifie et atteint les limites les plus extrêmes de la logique : « - Imperthnthn thnthnthn, bootsnout sniffed rudely, as he retreated as she threatened as he had come » (*U*, p. 247). Cette accumulation de « as » est presque incompréhensible à moins de tenter d'en isoler les valeurs : il semble que le premier emploi de « as » soit temporel (le chasseur renifle « Impertnent, tnentnent » à mesure qu'il s'éloigne) et le second causal (c'est parce que Miss Douce l'a menacé qu'il s'en retourne). La troisième occurrence est plus difficile à interpréter : l'on pourrait y discerner à la fois l'expression de la comparaison (« as » aurait un sens similaire à « de la même manière que ») et celle

de la causalité (Miss Douce menace le chasseur puisqu'il s'est approché d'elle et de Miss Kennedy).

Si la causalité se décline dans le texte joycien sous un éventail de formulations dont l'ambiguïté réside dans la proximité entretenue entre la temporalité et la logique associée à leur réutilisation cognitive, discursive et pragmatique, elle ne peut être envisagée indépendamment de la conséquence qui trouve des formes d'expression relativement semblables.

Le choix et la mutation, au cours du texte, de certains termes destinés à signaler la conséquence, peut traduire des niveaux de rapport au réel et de maîtrise du langage variables voire inattendus, comme l'atteste, par exemple, la conversion de « so » en « therefore » entre le premier et le second chapitre de *A Portrait*. En effet, l'expression de la conséquence peut revêtir un caractère spontané comme lorsque Stephen explique qu'il ne peut pas poser sa tête sur les genoux de sa mère alors qu'il en a envie et que c'est pour cette raison qu'il souhaite voir finir les jeux, les cours, et les prières pour regagner son lit : « He longed to be at home and lay his head on his mother's lap. But he could not: and so he longed for the play and study and prayers to be over and to be in bed » (*P*, p. 10). Si le choix de « so » semble être adapté au langage enfantin de Stephen, on ne peut en dire autant de l'emploi de « therefore » au début du chapitre II : « Every morning, therefore, uncle Charles repaired to his outhouse […] » (*P*, p. 50). Il existe ici un décalage entre le registre plutôt soutenu auquel appartient « therefore » et le jeune âge du petit garçon. De même « therefore », contrairement à « so », paraît s'intégrer dans un raisonnement posé et méthodique[68].

Quant à l'opérateur de conséquence « then », il porte souvent la trace du discours indirect libre et sa spécificité tient à son redoublement au sein d'une même

[68] Hugh Kenner voit dans cette narration qui, bien qu'à la troisième personne adopte la langue qui serait celle des personnages, un exemple de ce qu'il qualifie d'« uncle Charles principle ». L'on se réfère à l'ouvrage de Hugh Kenner, *Joyce's Voices* (London : Faber, 1978), pp. 15-38.

proposition : « Then she would be married – she, Eveline. People would treat her with respect then » (*D*, p. 30). L'on peut aussi examiner de nouveau l'exemple où figurait l'emploi cognitif de « because » : « But why was he then against the priests? Because Dante must be right then » (*P*, p. 29). Ces deux extraits reposent sur deux systèmes concurrents, comme le révèle le jeu sur les valeurs de « then » : dans chaque passage cité, le premier « then » reçoit une interprétation temporelle par opposition au second dont la portée est logico-déductive. Le second « then » peut également être considéré comme une modalité de l'anglais dublinois.

Ces glissements sémantiques entre la temporalité, c'est-à-dire relevant encore de la description, et la logique, ponctuent le processus de construction cognitive de Stephen. L'emploi de « then » en tant que marqueur de conséquence signale souvent l'aboutissement d'un raisonnement : « His confession would be long, long. Everybody in the chapel would know then what a sinner he had been » (*P*, p. 120). Il est d'autant plus appuyé que Stephen est hanté par un sentiment profond de culpabilité : « what a sinner he had been ».

La même structure « would know then » figure quelques pages plus loin dans *A Portrait,* à cette différence près que sa signification est radicalement inversée : « He listened in reverent silence now to the priest's appeal and through the words he heard even more distinctly a voice bidding him approach, offering him secret knowledge and secret power. He would know then what was the sin of Simon Magus and what the sin against the Holy Ghost for which there was no forgiveness » (*P*, p. 134). Une double modification s'est opérée entre les deux exemples : d'une part le sujet du verbe « to know », « everybody », employé dans la phrase précédente, a été remplacé par le pronom personnel « he » qui renvoie à Stephen, rendant ainsi à ce dernier une part d'agentivité. D'autre part, le verbe « to know », alors qu'il signifiait « apprendre » dans

la première proposition, est employé dans son sens plein de « connaître » dans le second énoncé.

On assiste à un renversement de la conception du péché tel que Stephen l'envisageait. Le péché, objet de honte, de culpabilité devient une source de puissance dont la connaissance ésotérique apparaît jouissive. Le plaisir de l'occulte transparaît au travers de la répétition de « secret » dont l'insistance est marquée également à la phrase suivante par le sens presque redondant entre les segments « obscure things » et « hidden from others » : « He would know obscure things, hidden from others […] » (*P*, p. 134). Stephen éprouve le même sentiment lorsqu'il s'imagine analyser le péché féminin, le décomposer en aspirations, pensées et actions : « He would know the sins, the sinful longings and sinful thoughts and sinful acts, of others, hearing them murmured into his ears in the confessional under the shame of a darkened chapel by the lips of women and of girls » (*P*, p. 134).

La conséquence s'exprime dans le cadre de scénarios imaginaires : « […] would know then […] » (*P*, p. 120 ; p. 134). Elle est soumise à l'incertitude de l'hypothèse. *A Portrait* et la plupart des nouvelles de *Dubliners* explorent cet espace en périphérie de l'acte, où le projet peut être irréalisable, réalisable ou même déjà réalisé mentalement. Dans « A Little Cloud », les propositions en « if » sont monnaie courante. Le champ des possibles commence par se desserrer pour mieux se refermer à nouveau.

Little Chandler entrevoit, au cours de ses déambulations, l'éventualité de donner libre cours à sa mélancolie dans un recueil de poèmes : « If he could give expression to it in a book of poems perhaps men would listen » (*D*, p. 68). La multiplication des marques de l'hypothèse au sein de la même proposition telles que « if », « perhaps » ou le double emploi du conditionnel (« could » et « would »), sont autant de précautions oratoires qui viennent tempérer l'énonciation de cette hypothèse jusqu'à la faire quitter

la sphère du possible pour atteindre celle de l'irréel. Le timide Little Chandler ose à peine émettre cette hypothèse si bien qu'il ajoute[69], comme pour s'excuser de l'avoir formulée, qu'il ne sera de toute manière jamais populaire : « He would never be popular: he saw that. He could not sway the crowd but he might appeal to a little circle of kindred minds » (*D*, p. 68). La dernière phrase annonce, bien qu'il s'agisse de discours indirect libre, un sursaut d'assurance : à défaut de remuer les foules, il attirera un petit groupe d'esprits qui lui ressemblent. « A little circle of kindred minds » connote moins la restriction que la qualité de ce cercle d'initiés, seuls à même de comprendre ses écrits. Émerge ainsi progressivement un sentiment de supériorité, immédiatement confirmé par les louanges que Little Chandler s'imagine recevoir de la part des critiques anglais : « The English critics, perhaps, would recognise him as one of the Celtic school by reason of the melancholy tone of his poems » (*D*, pp. 68-69). Toutefois, les barrières linguistiques sont à peine moins visibles que dans la phrase « If he could give […] ». (*D*, p. 68).

Peu à peu, Little Chandler se laisse emporter par la ferveur de son enthousiasme et de son imagination, si bien qu'il en vient à estimer son potentiel talent d'écrivain bien supérieur à celui de son ami, Gallaher, à qui il portait pourtant une admiration sans bornes au début de la nouvelle : « He was sure that he could do something better than his friend had ever done, or could ever do, something higher than mere tawdry journalism if he only got the chance » (*D*, pp. 75-76).

L'hypothèse teintée de certitude « was sure » remplace désormais l'hypothèse proche de l'irréel. Il est révélateur que la formulation de la condition « if he only got the chance » se situe cette fois en fin de proposition (« […] if he only got the chance ») par opposition au premier cas étudié où elle était placée en position initiale (« If he could

[69] Bien entendu, le rôle possible du narrateur dans ces formulations de l'hypothèse au discours indirect libre ne doit pas être occulté.

give expression to it in a book of poems [….] »). Il s'agit davantage d'une certitude hypothétique que d'une hypothèse avoisinant la certitude. La condition perd son statut d'obstacle infranchissable de sorte qu'elle est évacuée en fin de phrase. Little Chandler paraît, en effet, convaincu qu'il peut faire mieux que Gallaher ne l'a fait et qu'il ne le fera jamais, autrement dit que son potentiel est indiscutablement supérieur à celui de son ami.

Mais le rendez-vous avec Gallaher renvoie rapidement Little Chandler à sa maladresse, sa timidité excessive et sa pusillanimité, de sorte qu'une fois de retour chez lui, il doit revoir à la baisse ses ambitions : « If he could only write a book and get it published, that might open the way for him » (*D*, p. 79). L'expression de la condition récupère la première place au sein de la proposition comme pour signifier de nouveau toute la difficulté qu'il y aurait à réaliser le préalable oublié dans l'exemple précédent (pp. 75-76). De surcroît, l'ajout de « only » semble faire basculer l'expression de l'hypothèse dans celle du regret, comme si toute possibilité d'écrire avait été définitivement écartée et que Little Chandler prenait enfin conscience de son incapacité à exécuter ce projet. Dans l'intervalle, toute allusion à la réception de ses écrits et à la gloire qui s'ensuivrait, a disparu. Finalement, l'hypothèse se recentre sur son postulat fondamental, à savoir que pour que son horizon s'éclaircisse, il faudra que Little Chandler parvienne à écrire puis, dans un second temps, à publier.

Les perspectives d'avenir se restreignent donc à mesure que la nouvelle progresse pour aboutir à la formulation suivante : « If he could get back again into that mood... » (*D*, p. 79). Les espoirs de Little Chandler ne s'appliquent désormais plus à l'avenir lointain mais sont limités au présent immédiat, étant donné qu'il est incapable de retrouver l'humeur dans laquelle il se trouvait quelques heures auparavant et qui lui aurait permis de composer. L'éventail des projections potentielles se referme finalement

sur un présent sclérosant et inéluctable, incarné par les vagissements de l'enfant : « If it died! … » (*D*, p. 80). On entend presque l'adverbe « only » (If [only] it died) encore présent dans l'esprit du lecteur.

De surcroît, les hypothèses énoncées par Little Chandler sont dépendantes de clichés ou, pour recourir à un vocabulaire plus linguistique, la structure des propositions en « if » non neutres vient se calquer sur celle des propositions en « if » neutres[70].

Les propositions en « if » non neutres sont les propositions étudiées précédemment : l'énonciateur dit ce qu'il pense des chances de réalisation de la proposition qui sont, on l'a vu, la plupart du temps relativement faibles. Les emplois neutres de « if » supposent, quant à eux, que l'énonciateur ne soit pas engagé et qu'il conserve une certaine neutralité quant à la possibilité de réalisation de la relation entre la principale et la subordonnée. Ils s'appliquent, en conséquence, le plus souvent aux pseudo-généralités, aux bribes de discours populaire ainsi qu'aux dictons.

Or, pseudo-généralités, bribes de discours populaires et dictons sont tous trois abondamment utilisés par Little Chandler (« if you wanted to succeed you had to go away », *D*, p. 68)[71] et par Gallaher : « 'Everything in Paris is gay,' said Ignatius Gallaher. 'They believe in enjoying life – and don't you think they're right? If you want to enjoy yourself properly you must go to Paris' » (*D*, p. 72).

Qu'il s'agisse de Paris ou de Londres, Little Chandler considère que seul l'exil sera la condition de sa réussite. Les propositions en « if » neutres jouent ainsi le rôle de lignes directrices sur lesquelles Little Chandler peut aligner ses propres desseins, ainsi que de programmes parfaitement rodés où l'expression de la nécessité (« had to » ; «

---

[70] Voir Lapaire et Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, p. 588.

[71] Voir aussi la reprise de l'expression « mettre la corde au cou » par Little Chandler : « 'You'll put your head in the sack,' repeated Little Chandler stoutly, 'like everyone else if you can find the girl.' » (*D*, p. 76).

must ») prend le pas sur celle de l'hypothèse, car entre « if » et « must » ou « had to », il n'existe plus de place pour l'incertitude[72].

Les projets de Little Chandler et d'autres Dublinois sont irrémédiablement appelés à venir buter contre l'impossible, tout comme la fluidité du raisonnement est sans cesse mise en péril par l'existence de cahots. Les processus cognitifs n'aboutissent pas mais se heurtent à des contrariétés qui dépassent l'ordre strictement logique de la réflexion.

C. La contrariété cognitive

La conjonction de coordination « but » est polysémique. Elle peut avoir une utilisation factuelle lorsqu'elle permet de corriger l'exactitude des faits énoncés ou, plus couramment, un versant logique lorsqu'elle vient contrecarrer un raisonnement. Aussi la grammaire de Lapaire et Rotgé distingue-t-elle, entre autres, le « *but de contrariété factuelle* » du « *but de contrariété logique* »[73].

Mais la conjonction de coordination « but » opère à un niveau de complexité encore plus élevé dans le texte joycien, de sorte que l'expression de la contrariété est déplacée dans la sphère cognitive. Selon Lapaire et Rotgé, cet emploi particulier de « but » « marque alors l'existence d'un obstacle dans le déroulement d'une réflexion,

---

[72] L'écriture de l'hypothèse peut également être orientée par des conditions intersubjectives, si bien que la logique de l'adaptation se substitue à celle de la raison et les catégories de l'expérience à celles de la logique. Une subordonnée en « if » peut, par exemple, être destinée à susciter l'acquiescement du co-énonciateur (voir Lapaire et Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais,* p. 587). La réalisation de la principale est alors assujettie à des intentions communicatives qui lui sont extérieures car elle suppose l'accord du co-énonciateur. Aussi les subordonnées en « if » sont-elles amenées à jouer le rôle de parenthèses, d'incises comme dans les nombreux exemples suivants : « 'That takes the solitary, unique, and, if I may so call it, *recherché* biscuit!' » (*D*, p. 44) ; « 'But we are living in a sceptical and, if I may use the phrase, a thought-tormented age' » (*D*, p. 204) ; « 'Pascal, if I remember rightly, would not suffer his mother to kiss him […]' » (*P*, p. 204) ; « 'I think he's a man from the other camp. He's a spy of Colgan's, if you ask me' » (*D*. p. 121) ; « 'He's a jolly fine decent fellow, if you ask me, and no damn nonsense about him' » (*D*, p. 129). Les deux dernières occurrences, toutes deux extraites de « Ivy Day », relèvent plutôt d'un tic langagier propre à Mr. Henchy.

[73] On consultera les pages consacrées aux différentes valeurs de « but » in Lapaire et Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais,* pp. 323-332.

c'est-à-dire d'un élément (question, problème, doute) qui entrave la progression sereine et placide de la pensée ou en compromet la clarté »[74]. Lapaire et Rotgé ajoutent que « l'énonciateur est la victime plus ou moins consentante »[75] de cette gêne cognitive.

Le « but » qui désigne une contrariété mentale est plus aisément repérable quand il indique une « prise de conscience brutale », l'« imprévisibilité » et le « changement de situation »[76] : « Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live. Why should she be unhappy? » (*D*, p. 33). Dans cet extrait de « Eveline », l'usage de « but » ne marque aucune opposition entre le supplément de vie et d'amour que Frank est censé apporter à Eveline et la volonté de vivre de cette dernière. Le « but » employé introduit plutôt une forme de nouveauté dans le discours d'Eveline. Elle est comme surprise par la révélation soudaine de sa propre volonté de vivre, si bien que « but » est en fait la marque d'une prise de conscience subite de la part de la jeune fille. Le passage suivant, tiré de la même nouvelle, fonctionne sur le même schéma : « She would not cry many tears at leaving the Stores. But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that » (*D*, p. 30). Ces « but » révèlent davantage une intrusion dans l'esprit d'Eveline qu'ils ne traduisent une objection logique dans un raisonnement linéaire. Le lecteur a l'impression que l'énoncé qui conviendrait aux réfutations introduites par « but » existe sur un plan strictement mental voire inconscient.

Ce déploiement cognitif du texte trouve une forme encore plus poussée et aboutie dans « Clay » où les manifestations de l'achoppement cérébral dissimulent un discours intérieur de la mauvaise foi.

---

[74] *Ibid.*, p. 329.
[75] *Ibid.*, p. 329.
[76] *Ibid.*, p. 329.

La phrase suivante, isolée par un saut de ligne pour introduire le paragraphe qui suit, débute par un « but » dont l'interprétation est malaisée : « But wasn't Maria glad when the women had finished their tea and the cook and the dummy had begun to clear away the tea- things! » (*D*, p. 97). Il est possible que son emploi soit dicté par la technique du conte de fées. En tout cas, il ne s'agit pas d'une simple « but » qui dénoterait une contradiction logique ou factuelle mais d'un « but » de contrariété cognitive dans la mesure où l'opposition suggérée ne va pas de soi. Le contraste indiqué par le truchement de « but » a des implications mentales qui ne se cantonnent pas à des informations factuelles. On a l'impression que la proposition introduite par « but » est rattachée mentalement à une unité plus grande à laquelle le lecteur n'a pas accès de manière immédiate.

L'utilisation de « but » à la fin de cette nouvelle présente des caractéristiques similaires :

> Maria gave the bag of cakes to the eldest boy, Alphy, to divide and Mrs. Donnelly said it was too good of her to bring such a big bag of cakes and made all the children say: 'Thanks, Maria.' But Maria said she had brought something special for papa and mamma, something they would be sure to like, and she began to look for her plumcake (*D*, p. 99).

A la première lecture, le « but » qui sépare les remerciements des enfants de l'information selon laquelle Maria a apporté quelque chose de spécial pour leurs parents, est difficilement compréhensible. L'opposition se situe encore une fois sur un autre plan que celui d'une simple contrariété factuelle ou logique dans le cadre d'une narration objective à la troisième personne du singulier. Le texte semble envahi par les pensées de Maria, donc par un réseau concurrent dont la logique n'est pas directement accessible au lecteur.

Néanmoins, contrairement à l'exemple précédent, les modalités de cette contrariété ne sont pas seulement cognitives mais également pragmatiques. Le ressenti de Maria peut se deviner en fonction des données situationnelles : il est probable que

Maria a discerné un certain manque d'enthousiasme de la part des enfants dans leur appréciation du paquet de gâteaux qu'elle leur a offert. La forme causative-résultative « to make somebody do something » vient conforter cette interprétation en suggérant le caractère fondamentalement contraint des remerciements : « Mrs. Donnelly said it was too good of her to bring such a big bag of cakes and made all the children say: 'Thanks, Maria' » (*D*, p. 99). La réaction des enfants, loin d'être spontanée, est provoquée par Mrs. Donnelly qui se charge d'ailleurs, à la place d'Alphy à qui Maria donne pourtant le sac de gâteaux, des formules de politesse : « [...] Mrs. Donnelly said it was too good of her to bring such a big bag of cakes [...] » (*D*, p. 99). Seule l'hypothèse de ce contexte situationnel permet de justifier la présence d'un « but » dans la proposition qui suit : « But Maria said she had brought something special for papa and mamma, something they would be sure to like [...] » (*D*, p. 99). Les réactions sont en tel décalage par rapport à celles attendues par Marie que cette dernière, incapable d'affronter cette déception, compense immédiatement cet écart par une autre attention : le gâteau aux prunes. Le « but » endosse la valeur d'une roue de secours, d'une alternative pour que la soirée se déroule aussi bien que Maria ne l'a prévu.

Si l'utilisation de « but » trahit l'enchevêtrement des strates textuelles du réseau joycien en en exhibant les embranchements cognitifs et pragmatiques, il permet également au lecteur de saisir les dysfonctionnements de l'attitude de Maria ; et ceci, bien que la narration se fasse à la troisième personne du singulier et que les voix des instances du narrateur et de Maria soient mêlées, à tel point qu'il n'est pas toujours aisé de les dissocier. Aussi l'exemple précédent (« But Maria said she had brought something special for papa and mamma, something they would be sure to like [...] », *D*, p. 99) apparaît-t-il comme une première illustration de l'incapacité de Maria à affronter

les aspérités de la vie ainsi que de sa tendance à vouloir systématiquement annihiler les moindres contrariétés rencontrées.

Les manifestations de sa propension à arrondir les angles sont récurrentes dans la nouvelle : « There was one thing she didn't like and that was the tracts on the walks; but the matron was such a nice person to deal with, so genteel » (*D*, p. 96)[77] ; « Nobody could find the nutcrackers and Joe was nearly getting cross over it and asked how did they expect Maria to crack nuts without a nutcracker. But Maria said she didn't like nuts and that they weren't to bother about her » (*D*, p. 100).

Richard Brandon Kershner voit dans cette utilisation répétée des « but » dans « Clay » « the model of affirmative appeasement »[78] tandis qu'André Topia y discerne une tentative de neutralisation, un travail de désamorçage : « [...] leur [celles des « but »] abondance les fait souvent dégénérer dans ce qui est l'inverse de leur fonction de discrimination : le brouillage et l'indifférencié »[79]. Cette surenchère dans l'opposition prend la forme de plusieurs « but » qui viennent s'agglutiner au sein d'une même paragraphe (« Mrs. Donnelly told her husband it was a great shame for him to speak that way of his own flesh and blood but Joe said that Alphy was no brother of his and there was, nearly being a row on the head of it. But Joe said he would not lose his temper on account of the night it was [...] », *D*, p. 100) ou d'une même proposition :

---

[77] On notera la répétition de l'adjectif « nice » au cours de la nouvelle, qui appartient au registre de vocabulaire de Maria, empreint de candeur innocente et de spontanéité naïve : « The fire was nice and bright [...] » (*D*, p. 95); « What a nice evening they would have [...] » (*D*, p. 96); « [...] Joe's wife was ever so nice with her [...] » (*D*, p. 96); « [...] they were very nice people, a little quiet and serious, but still very nice people [...] » (*D*, p. 96); « but the matron was such a nice person to deal with, so genteel » (*D*, p. 96); « In spite of its years she found it a nice tidy little body » (*D*, p. 97); « She hoped they would have a nice evening » (*D*, p. 98); « she wanted to buy something really nice » (*D*, p. 98); « He was very nice with her [...] » (*D*, p. 99); « He was very nice with her » (*D*, p. 100); « Maria had never seen Joe so nice to her as he was that night [...] » (*D*, p. 101). L'expression « ever so nice », dans notre troisième exemple où « ever » n'a pas une dimension temporelle mais est doté d'une valeur modale, permet de mesurer à quel point le texte est assiégé par la pensée de Maria en traduisant de manière immédiate l'enthousiasme de cette dernière. On retrouve ce même usage de « ever so » pour exprimer la surintensification dans la langue orale de Stephen : « […] ever so warm », *P*, p. 14.

[78] Richard Brandon Kershner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature* (Chaper Hill: University of North Carolina Press, 1989), p. 105.

[79] Topia, *Modèles et écarts : Scénarios d'écriture de* Dubliners *à* Ulysses, p. 347.

« She used to have such a bad opinion of Protestants but now she thought they were very nice people, a little quiet and serious, but still very nice people to live with » (*D*, p. 96). L'on peut suggérer, à l'instar de l'interprétation proposée par André Topia, que cette surenchère dans l'opposition annule l'effet même de l'opposition dans la mesure où le récit ne cesse de se contredire :

> Comme le nez et le menton, les deux formules [l'affirmation et la négation] sont symétriques et vont dans des directions inverses (« Yes, my dear, and No, my dear »), comme si affirmation et négation s'équivalaient dans le texte dans un œcuménisme généralisé qui rapproche le « yes » et le « no », comme se rapprochent les deux saillies du nez et de la bouche jusqu'à former un demi-cercle continu et harmonieux, de sorte qu'il n'y a plus de norme de vérité [...][80].

Cette tentative de compensation ordonnée par une logique de réconciliation sous-tend en réalité un discours de la mauvaise foi. Les « but » viennent mettre en valeur les failles du raisonnement de Maria plutôt qu'en colmater des brèches : « There was one thing she didn't like and that was the tracts on the walks; but the matron was such a nice person to deal with, so genteel » (*D*, p. 96). L'argument que Maria oppose à son dégoût des tracts sur les murs n'est pas recevable dans la mesure où il n'est pas adapté : le lien que ressent Maria à la vue des tracts sur les murs et la sympathie que lui inspire l'intendante est plus que ténu.

Le paradoxe atteint son apogée : non seulement Maria peine à désamorcer les tentatives de rébellion qui lui sont extérieures, mais elle semble, en outre, à court d'arguments valables pour anéantir les contradictions qu'elle expérimente elle-même, c'est-à-dire ses propres tensions internes. Cette non-congruence entre l'argument et son contre-argument, entre l'affirmation et sa négation, ne fait que souligner le caractère fondamentalement vain des justifications de Maria. L'utilisation gauchie de la conjonction de coordination « but » s'offre alors comme l'indice de plus saisissant de la mauvaise foi de Maria qui parvient à peine à dissimuler son manque d'assurance sous

[80] *Ibid.*, p. 338.

un exercice d'autojustification permanent, de sorte que tout « but » indicateur de restriction est d'emblée converti en un « but » de réconciliation.

D. La concurrence des processus mentaux : le risque du court-circuit

Les stratégies mentales manifestant un raisonnement ou, du moins, une ébauche de raisonnement se déploient, on l'a vu, suivant une logique cognitive souterraine[81]. Cependant, loin de fonctionner de manière isolée, elles finissent souvent par se croiser ou se rejoindre voire s'interpénétrer, toute incompatibles qu'elles soient, à tel point que l'on aboutit parfois à une superposition de processus mentaux concurrents.

Dans « After the Race », le père de Jimmy semble influer sur le destin de son fils de même que Mrs. Mooney dans « The Boarding House » contrôle la moindre parcelle de la vie de sa fille. Aussi, dans les deux nouvelles, les descriptions de Jimmy Doyle et de Polly Mooney sont-elles limitées à de simples traits physiques avant d'être interrompues et écourtées par le récit proportionnellement beaucoup plus important des projets ambitieux qu'ont formé leurs parents pour eux. La présentation de Jimmy, résumée et expédiée en une courte phrase, est immédiatement suivie de la biographie beaucoup plus exhaustive de son père :

> He was about twenty-six years of age, with a soft, light brown moustache and rather innocent-looking grey eyes. His father […] has modified his views early […] He had sent his son to England to be educated in a big Catholic college and had afterwards sent him to Dublin University to study law (*D*, p. 36).

Si le portrait de Polly est légèrement plus fourni, il n'en demeure pas moins uniquement extérieur comme l'était celui de Jimmy et est rapidement abrégé pour laisser place à l'énumération d'une série de décisions que sa mère a prises concernant sa formation et son avenir :

---

[81] Voir aussi le rapport entre déambulations mentales et spatiales. Selon Carle Bonafous-Murat, la logique du chemin parcouru échappe également aux personnages : « C'est parce que la logique du trajet qu'ils empruntent ne parvient jamais jusqu'à leur conscience que les personnages donnent parfois l'impression de cheminer sans but » in Carle Bonafous-Murat, *James Joyce*, Dubliners, *Logique de l'impossible*, p. 53.

> Polly was a slim girl of nineteen; she had light soft hair and a small full mouth. Her eyes, which were grey with a shade of green through them, had a habit of glancing upwards when she spoke with anyone, which made her look like a perverse madonna. Mrs. Mooney had first sent her daughter to be a typist in a corn-factor's office but, as a disreputable sheriff's man used to come every other day to the office […], she had taken her daughter home again and set her to do housework. As Polly was very lively the intention was to give her the run of the young men (*D*, pp. 57-58).

La similitude entre les deux descriptions est d'autant plus manifeste que l'on retrouve l'emploi du verbe « send » dans les deux cas, « After the Race » (« He had sent his son […] ») et « The Boarding House » (« Mrs. Mooney had first sent her daughter […] ») pour évoquer le surinvestissement paternel et maternel dans la planification de leur vie.

La présence étouffante du père était, dans le cas de « After the Race », perceptible dès le début de la nouvelle, puisque Jimmy est mentionné pour la première fois sous le nom de Doyle (« a neatly groomed young man named Doyle », *D*, p. 35) alors que les autres personnages sont, pour la plupart, désignés à la fois par leur prénom et leur nom (« Charles Ségouin », *D*, p. 35; « André Rivière », *D*, p. 35). Le rapport étroit de dépendance qui unit le père et le fils est donc signifié par l'occultation du prénom, Jimmy, lors de la première apparition du personnage. Jimmy et Polly apparaissent, tous les deux, comme de simples marionnettes, pratiquement privées de toute parole, et dont les pensées sont peu à peu parasitées par le discours parental : « Such a person (as his father agreed) was well worth knowing, even if he had not been the charming companion he was. Villona was entertaining also – a brilliant pianist – but, unfortunately, very poor » (*D*, p. 36). L'avis du père semble être la référence ultime pour Jimmy, comme le laisse entendre le contenu des parenthèses qui joue le rôle de précaution oratoire. Le point de vue de Jimmy semble par là-même assujetti à l'assentiment paternel. Derrière « unfortunately », l'on entend également la voix du père, de sorte que les pensées de Jimmy sont progressivement court-circuités et noyées dans le discours cupide du père. Les embrayeurs qui balisent le texte de la nouvelle

permettent eux aussi de localiser ce glissement imperceptible entre les processus mentaux du fils et ceux du père : « Jimmy who, in spite of temporary errors, was at heart the inheritor of solid instincts knew well with what difficulty it had been got together […] It was a serious thing for him. Of course, the investment was a good one […] » (*D*, p. 37). Derrière l'emploi de « of course », l'on devine l'enthousiasme financier du père, par ailleurs confirmé quelques lignes plus bas : « […] it had been his father who had first suggested the investment; money to be made in the motor business, pots of money. Moreover Ségouin had the unmistakable[82] air of wealth » (*D*, p. 38). C'est bien le père qui se trouve en amont du projet d'investissement de Jimmy comme le suggère l'emploi de « moreover » qui semble plonger le lecteur encore plus directement dans l'argumentaire du père.

Les parcours mentaux de certains personnages suivent des logiques inversées et signalent ainsi des démarches cognitives que l'on pourrait penser divergentes dans un premier temps, mais qui coïncident à un moment donné.

Dans « The Boarding House », l'activité de raisonnement de Mrs. Mooney pourrait être qualifiée de « déductive » contrairement à celle de Mr. Doran qui paraît « inductive ». Alors que la première part du principe de réparation nécessaire pour aboutir à la solution du mariage, la seconde, en revanche, commence par envisager le mariage avant de remonter au concept de réparation. Autrement dit, le raisonnement déductif de Mrs. Mooney, ou du moins ce qui apparaît comme son raisonnement, se fonde sur une proposition générale (« There must be reparation made in such cases », *D*, p. 59) pour atteindre une conclusion particulière (« For her only one reparation could make up for the loss of her daughter's honour: marriage », *D*, p. 60), alors que le raisonnement inductif de Mr. Doran part d'une proposition particulière (« What could

[82] L'on peut noter que l'adjectif « unmistakable » appliqué à Ségouin s'oppose au groupe « temporary errors » qui renvoie à Jimmy : « […] Jimmy […] in spite of temporary errors, was at heart the inheritor of solid instincts […] », *D*, p. 37.

he do now but marry her or run away? », *D*, p. 61) pour aboutir à une conclusion générale (« even his sense of honour told him that reparation must be made for such a sin », *D*, p. 62). Dans un cas comme dans l'autre, cependant, on ne peut réellement parler de véritable raisonnement. D'une part, l'argumentaire déductif de Mrs. Mooney repose sur l'énonciation de sa propre théorie étant donné que c'est elle qui dicte la loi. D'autre part, l'argumentaire de Mr. Doran est insidieusement dévoyé par celui de Mrs. Mooney pour déboucher sur l'acceptation résignée de cette même loi.

Carle Bonafous-Murat fait remarquer, à propos de l'accrochage des processus mentaux de Mr. Doran et Mrs. Mooney, que « le sentiment d'impuissance qui envahit Mr. Doran (*helpless*) est donc en fait le résultat de sa prise en charge par le discours de Mrs. Mooney. Ce qui était alors, dans ce dernier, affirmation active (*there must be reparation made*) devient dans celui de Mr. Doran soumission passive (*reparation must be made*) »[83]. Les moments de soudure où un discours est peu à peu accaparé ou pris en charge par un autre sont effectivement nombreux dans *Dubliners*.

L'on repère un autre point d'accrochage des processus mentaux ou des différents discours, qui est matérialisé par les deux-points.

Ces derniers apparaissent, avant tout, comme des lieux de conversion d'un discours en un autre, et tout particulièrement dans « The Boarding House » où ce phénomène de transmutation langagière est sans doute le plus flagrant. Plusieurs propositions de la nouvelle débouchent sur une catégorie synthétique susceptible de résumer le tronçon de phrase précédent. La définition périphrastique du comportement de Mrs. Mooney précède ainsi sa caractérisation générale (« She was a woman who was quite able to keep things to herself: a determined woman », *D*, p. 56), de même que la terminologie de « mère outragée » succède à l'affirmation selon laquelle Mrs. Mooney a

[83] Bonafous-Murat, *James Joyce*, Dubliners, *Logique de l'impossible*, p. 26.

de son côté tout le poids de l'opinion publique : « To begin with she had all the weight of social opinion on her side: she was an outraged mother » (*D*, p. 59). Les deux-points semblent dessiner une première passerelle entre la narration (« She was a woman who was quite able to keep things to herself ») et sa reformulation orale par Mrs. Mooney (« a determined woman »), avant d'en indiquer une seconde entre le discours argumentatif de Mrs. Mooney (« To begin with she had all the weight of social opinion on her side ») et sa transformation dans la bouche de l'opinion publique (« she was an outraged mother »). De plus, l'expression « outraged mother » se teinte d'une coloration juridique.

L'on rencontre plus ou moins le même phénomène quelques paragraphes plus loin : « For her only one reparation could make up for the loss of her daughter's honour: marriage » (*D*, p. 60). La sentence est tombée ; l'on entend presque la voix de Mrs. Mooney formuler, de manière péremptoire et autoritaire, le mot « marriage », comme si les deux-points venaient non seulement imprimer la découpe tranchante du couperet initial (« cleaver ») sur la syntaxe, mais aussi introduire un discours direct[84]. Les deux-points ressemblent ainsi à des plaques tournantes susceptibles de procéder à la mutation d'un discours en un autre.

Le récit est donc contaminé par des schémas mentaux ou rhétoriques dès son commencement, même lorsque l'on pourrait le penser neutre, et procède ainsi par une succession de glissements narratifs et discursifs, de décrochages cognitifs, signifiés par les marques de ponctuation, véritables chevilles syntaxiques permettant d'associer des morceaux de tissus textuels étrangers tout en signalant leur dissemblance.

---

[84] On notera que les deux-points semblent remplir la même fonction dans « A Mother », où l'on retrouve une structure similaire de phrase : « But she would see that her daughter got her rights: she wouldn't be fooled » (*D*, p. 146). Le récit semble peu à peu happé par la pensée de Mrs. Kearney de sorte que l'on observe un décalage entre le première partie de la phrase, qui appartient encore à une strate strictement narrative, et la seconde partie où s'opère un glissement énonciatif et une intrusion cognitive dans l'esprit de Mrs. Kearney.

L'étanchéité des processus mentaux n'est absolument pas assurée dans les nouvelles de *Dubliners* où les pensées des personnages, mélangées à celles que le narrateur leur prête, s'interrompent, se court-circuitent et fusionnent jusqu'à l'aliénation la plus complète. Il est néanmoins possible de repérer des moments de soudure entre les différents discours.

Si les processus cognitifs permettent de comprendre l'état en fonction de paramètres énonciatifs et communicatifs et de lui restaurer, par là-même, un certain dynamisme et une nouvelle épaisseur, la plupart ne peuvent évoluer en raison des contrariétés que rencontrent les personnages. Maria est enfermée dans une mauvaise foi constante par l'usage du style indirect libre. Little Chandler est condamné à formuler des hypothèses. Immobilisés dans des processus plus globaux qui les dépassent, les cerveaux des Dublinois tournent en rond, sans évolution. Ces processus prennent en charge les personnages pour les réduire à des mécanismes, à défaut d'insuffler une véritable progression à la pensée. De surcroît, ces mêmes processus cognitifs sont sans cesse parasités par des processus inverses ou contradictoires qui viennent en perturber et en ralentir le cours. La stagnation de ces processus s'apparente à un état. Le transitoire se fige, même si l'instabilité perdure.

Qu'elle génère une surcharge représentative (« Araby ») ou un désintérêt pour l'événement à venir (« Eveline »), impatience ou ennui, l'attente repose sur l'existence d'un intervalle temporel qui a ceci de particulier, dans le texte joycien, qu'il doit être spatialisé et/ou dépensé pour être contrôlé. Il s'agit de convertir rapidement ce creux temporel en unités spatiales avant que le vide ne vienne scléroser l'esprit qui, incapable de l'habiter, sombre dans une langueur nostalgique ou bien se fige dans un état de veille temporaire. Par opposition à son versant passif, l'attente cinétique permet de contourner

le piège de l'inactivité ; la marche accorde, par répercussion de forces physiques, au cerveau de se mouvoir. L'attente passe du statut d'état statique à celui de processus de composition, jalonné par les étapes d'un parcours pédestre où l'image mentale de la trajectoire et la cartographie du temps entretiennent de complexes affinités cognitives. Les modalités de l'attente ne sont pas uniquement topographiées mais elles sont déployées dans l'espace par l'intermédiaire du corps, conférant ainsi à cet état cognitif une épaisseur pluridimensionnelle.

Les états d'attention ou de distraction que l'on peut repérer aussi bien dans les dialogues que lors des situations de réceptivité sensorielle au monde environnant, sont tout aussi variés dans le texte joycien que ne le sont ceux qui mettent l'attente en scène. L'attention peut résulter d'un effort du sujet comme elle peut être complètement involontaire ou inconsciente. La frontière entre l'agentivité et la passivité est néanmoins d'autant plus incertaine que l'on ne peut dresser d'équivalence entre l'état statique et l'état passif. L'attention passive, et les états cognitifs envisagés plus généralement, peuvent dériver du travail, actif mais souterrain, de processus inconscients.

Dans la dernière partie de notre travail, l'on réinterrogera le concept d'état, compris au-delà de ses connotations cliniques, mystiques et cognitives, en examinant plusieurs traits linguistiques, notamment syntaxiques, qui nous semblent spécifiques au texte joycien. L'état sera, tout d'abord, considéré dans sa relation particulière à l'événement, ou plutôt au non-événement.

En effet, les états d'attente, si nombreux dans *Dubliners*, suggèrent que la situation du sujet prévaut sur l'action. L'événement, quant à lui, a été trop anticipé pour pouvoir exister et sa concrétisation se situe ainsi dans « l'infra-ordinaire » plutôt que dans une sphère extra-ordinaire. L'attente décolore l'événement, qui, usé par sa projection répétée, ne peut plus vraiment advenir comme tel mais subit, à la place, un

déplacement ou un changement d'optique. C'est donc bien parce que l'attente occupe une place de choix que l'événement s'enraye et ne peut s'inscrire dans les rebondissements d'une intrigue. La suspension du temps remplace le suspense inhérent à la possibilité d'un coup de théâtre. Le texte joycien privilégie, en effet, les temps faibles, les liaisons, l'incubation dans la durée et c'est pourquoi l'attente tend, dans certaines nouvelles, à perdre son objet, à ne plus être une disposition passagère, mais à devenir une condition physiologique. Ainsi vidé de son objet, cet état cognitif se recentre sur le sujet joycien.

Quatrième partie :

ENTRE ÉTAT ET ÉVÉNEMENT

1. L'état joycien : entre événement et habitude[1]

Le texte joycien se caractérise par sa profusion paradoxale de mouvements statiques, à mi-chemin entre l'état et l'événement : la progression des gestes et des actions, notamment dans *Dubliners*, est rendue impossible soit par leur répétition stérile soit par leur immobilisation dans un suspens temporellement indéterminé.

Notre analyse des états et des événements dans les premières œuvres de Joyce nécessite tout d'abord une clarification des deux concepts ; nous nous attacherons avant tout à définir la portée philosophique et linguistique de ces derniers.

Bien que tout processus puisse être perçu comme une succession d'états instantanés, la notion d'état s'oppose initialement à celle de processus étant donné que l'état implique une position durable, quasiment permanente.

La caractérisation de l'état semble moins sujette à débat parmi la communauté des linguistes que ne l'est celle de l'événement. La définition de l'état, proposée par Carl Vetters nous semble assez complète : « Les états sont des situations qui ont une certaine durée, qui ne subissent pas de changement dans l'intervalle de temps pris en considération et qui n'ont pas de borne inhérente après laquelle elles ne peuvent plus évoluer »[2]. L'état paraît donc principalement caractérisé par son absence de changement et son absence de limites temporelles.

L'événement, quant à lui, qu'il soit ponctuel ou qu'il ait une certaine durée, s'oppose à l'état dans la mesure où il décrit avant tout des situations, aux bornes temporelles définies, qui « subissent un changement »[3].

---

[1] Un verbe peut renvoyer à trois types de « procès » : un événement, un état ou une habitude. On ajoutera que l'« aspect » permet de décrire la façon d'envisager le « procès ».

[2] Carl Vetters, *Temps, Aspect et Narration* (Amsterdam: Rodopi, 1996), p. 105. Vetters s'appuie sur les travaux de Carl Vikner, notamment sur le chapitre intitulé « Aspect in French: The Modification of Aktionsart », Finn SØrensen (ed), *Aspects of Aspect* (Copenhaguen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1986), pp. 58-101. Vetters s'inspire également en amont du travail de Zeno Vendler, *Linguistics in Philosophy* (Ithaca: Cornell, 1967).

[3] Vetters, *Temps, Aspect et Narration*, pp. 105-106.

La distinction entre états et événements n'en reste pas moins difficile à cerner chez Joyce. Dans notre corpus, l'événement prend davantage la forme d'« activités » que celle d'« accomplissements » ou de « réalisations instantanées »[4]. Aussi la déclinaison de l'événement chez Joyce en une multitude d'activités sans bornes nous invite-t-elle à reconsidérer la frontière entre l'événement et l'état dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, ce dernier suppose également une absence de limite intrinsèque. La question de la séparation entre l'état et l'événement dans le texte joycien repose donc moins sur des considérations strictement duratives (en effet, un événement peut soit être ponctuel soit s'inscrire dans la durée) que sur l'opposition entre situations « atélique » et « télique »[5].

Dans une perspective philosophique cette fois-ci, il convient de rappeler qu'Aristote est le précurseur de cette réflexion sur la classification des types de verbes car il s'est efforcé de donner une définition de l'être en prenant en considération la relation de ce dernier avec les autres « étants » ainsi que le concept de changement, de déploiement des choses dans le temps. Si la distinction qu'établit Aristote entre la présentation de l'être en puissance (*dynamis*), en acte (*energeia*) ou comme soumise au mouvement (*kineseis*) a été utilisée à plusieurs reprises pour analyser le texte joycien[6], notamment les nouvelles de *Dubliners*, la manière dont les choses sont en acte (donc l'aspect en quelque sorte) a été moins souvent étudiée. En fait, Aristote s'intéresse autant à la caractérisation de l'être en se penchant sur ses modalités de changement dans le temps, qu'à la fin visée par le mouvement de l'être : « Toutes choses ne sont pas en

---

[4] Nous empruntons cette terminologie à la classification du mode d'action proposée par Carl Vikner in « Aspect in French: The Modification of Aktionsart » : les « activités » se différencient des « accomplissements » et des « réalisations instantanées » de par leur absence de borne inhérente après laquelle elles ne peuvent plus se poursuivre. Voir également Vetters, *Temps, Aspect et Narration*, p. 106.

[5] L'on pourra consulter, à ce sujet, l'article rédigé par Veerle Van Geenhoven, « Atelicity, pluractionality and adverbial quantification », *Studies in Theoretical Psycholinguistics*, vol. 32 (2005): 107-124.

[6] La différenciation aristotélicienne entre la puissance et l'acte appliquée au texte joycien a été en premier lieu pensée par André Topia.

acte de la même manière… Certaines actions sont incomplètes : pour elles, l'action véritable est le mouvement où est implicitement comprise la fin (*telos*) qu'on se propose »[7]. L'être en acte (*energeia*) et l'être en mouvement (*kineseis*) ont effectivement pour but final le *telos*, sorte d'apothéose dans le processus de construction de l'être. Comme le précise Éric Corre, dans *De l'aspect sémantique à la structure de l'événement, les verbes anglais et russes*[8], Howard Garey sera, en 1957, le premier à populariser la notion de *telos* pour en faire le critère de différenciation aspectuelle dans la classification verbale. Ainsi, les catégories linguistiques puisent dans la philosophie grecque, et l'on sait à quel point Joyce a été nourri de philosophie aristotélicienne.

L'événement joycien reste néanmoins difficile à définir. Dans quelle mesure peut-on parler d'événement chez Joyce ? Un événement, par définition, comporte une certaine part de nouveauté car il relève de l'imprévisible, de l'inattendu, de même que ses effets ne sont pas prévisibles. Or, tel n'est pas le cas dans *Dubliners* où l'on ne trouve pas réellement d'accidents imprévisibles. Les « actions » n'ébranlent pas l'agencement narratif dans lequel elles s'inscrivent mais viennent plutôt confirmer les codes textuels déjà établis. Elles ne constituent pas un manquement au code narratif mais facilitent plutôt sa lisibilité. L'on pourrait, en revanche, parler de « fait » dans la mesure où l'événement est répétable. Ainsi le texte joycien se situerait presque dans une démarche expérimentale où une même cause engendre les mêmes effets : « [...] l'événement se distingue du fait scientifique, qui est, en principe, répétable s'il relève de la méthode expérimentale »[9]. Ceci expliquerait notamment certains emplois de « as » chez Joyce.

La notion de temps repose par ailleurs sur l'ensemble des relations de succession

---

[7] Aristote, *La Métaphysique, Livres A à E*, trad. Bernard Sichère (Paris : Pocket, 2002), p. 311.
[8] Éric Corre, *De l'aspect sémantique à la structure de l'événement, les verbes anglais et russes* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009), p. 36.
[9] *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, tome I, éd. Sylvain Auroux (Paris : PUF, 1990) p. 906.

et de simultanéité entre les événements : ainsi dans la tradition phénoménologique, le temps est conçu à partir de la succession des événements présents. Mais chez Joyce la temporalité est bouleversée et les événements ne peuvent donc plus assurer l'ordre et la mesure du devenir. Ils ne répondent plus uniquement à une simple logique d'enchaînement ou d'entrecroisement. Leur fonctionnement sériel est davantage fondé sur leur répétition que sur leur ordonnancement chronologique. Enfin, parler d'événement suppose d'attribuer des bornes temporelles, c'est-à-dire une limite antérieure ainsi qu'une limite postérieure. Or ces bornes, poreuses le plus souvent, sont difficiles à définir, à cerner dans le texte joycien. Les événements brefs, précipités, dramatiques ont le plus souvent été préparés, répétés et apparaissent ainsi comme de simples effets de surface.

Il convient de se pencher tout d'abord sur le rapport entretenu entre l'événement et l'habitude chez Joyce, avant d'étudier plus spécifiquement la relation entre l'état et l'événement par le biais des formes progressives, atéliques et inchoatives.

A. Le procès joycien : de l'habitude à l'état

Les procès décrivent plus souvent des habitudes que des événements dans *Dubliners* et *A Portrait* : le caractère unique de l'événement est soumis à rude épreuve dans ce texte de mémoire, fluctuant, et en constante reconstruction, que représente le corpus joycien. L'impression et la cristallisation d'un événement dans la mémoire joycienne sont souvent le fruit de sa réitération : « His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face » (*P*, p. 5). De même que le père de Stephen semble avoir l'habitude de raconter cette histoire à son fils, il a coutume de regarder ce dernier à travers un verre, ainsi il semble préférable de choisir l'imparfait pour traduire les verbes « told » et « looked » : « racontait » et « regardait ».

Si l'imparfait s'impose dans cet exemple, le prétérit anglais est loin d'être toujours aussi facilement interprétable dans *A Portrait*, où la distinction entre un événement passé de caractère unique et un événement passé répété à plusieurs reprises est peu claire. La phrase suivante talonne l'exemple précédent de quelques lignes : « He hid under the table. His mother said: O, Stephen will apologize » (*P*, p. 5). La version française de *A Portrait* dans la collection « La Pléiade »[10], traduit « hid » par un prétérit (« Il se cacha sous la table »[11]) là où il aurait été possible de préférer un imparfait. Le choix du passé simple est certainement destiné à isoler et mettre en valeur cet événement tout en conférant un dynamisme certain à la scène. Néanmoins, le contexte dans lequel est inscrit cet exemple est itératif et il est donc probable que le petit Stephen a l'habitude de se cacher sous la table pour échapper aux remontrances de sa mère.

Les difficultés que le lecteur joycien est susceptible de rencontrer pour traduire le prétérit dans *Dubliners* et *A Portrait* sont révélatrices du statut ambigu de l'événement joycien. Ce dernier se rapproche de l'habitude voire même de l'état comme le suggère le rapport complexe entre le procès et le fonctionnement de la mémoire : le processus de remémoration peut être passif ou actif chez Joyce selon qu'il renvoie à un état ou un événement. Aussi « remembered » peut-il être traduit par « se souvenait » ou bien « s'est souvenu », « se souvint ».

Comparons le traitement du processus mnésique dans « Eveline » et « The Sisters », par exemple. Dans « Eveline », le protagoniste Eveline se laisse envahir par ses souvenirs et ne semble avoir aucune prise sur eux, comme l'illustrent les deux extraits suivants : « She remembered her father putting on her mother's bonnet to make the children laugh » (*D*, p. 32), et « She remembered the last night of her mother's

[10] Nous choisissons de nous appuyer sur la traduction de la collection « La Pléiade » car l'appareil de notes sur les premières œuvres y est remarquable.
[11] James Joyce, *Œuvres I*, ed. Jacques Aubert (Paris : Gallimard, 2002), p. 538.

illness [...] She remembered her father strutting back into the sickroom saying: 'Damned Italians! coming over here!' » (*D*, p. 33). Les trois occurrences de « remembered » ont été rendues par l'imparfait « revoyait » dans la version française de la nouvelle[12]. L'on se situe ainsi davantage dans le domaine de l'état voire de la remémoration habituelle, proche de l'habitude, plutôt que sur un versant événementiel : Eveline garde en mémoire plutôt qu'elle ne se remémore. Il n'y a pas, en outre, d'indicateurs temporels qui pourraient nous laisser penser qu'il s'agit d'un procès ponctuel. Le texte maintient en tout cas une certaine ambiguïté. En revanche, ces exemples tirés de « The Sisters » soulignent un processus de remémoration diamétralement opposé : « But then I remembered that it [the grey face] had died of paralysis […] » (*D*, p. 3) et « As I walked along in the sun I remembered old Cotter's words and tried to remember what had happened afterwards in the dream » (*D*, pp. 5-6). Les deux emplois de « remember » reçoivent cette fois-ci une interprétation plus ponctuelle et active comme le prouve la conversion du prétérit en un passé simple dans la variante française. Les deux formes sont respectivement traduites par « souvins »[13] et « rappelai »[14]. Contrairement à « Eveline », l'ajout de compléments circonstanciels dans « The Sisters » permet de localiser l'événement dans le temps et souligne sa valeur ponctuelle et non chronique. L'adverbe « then », dans le premier extrait de « The Sisters », et la subordonnée « As I walked along in the sun », dans le second exemple, sont tous deux des marqueurs temporels. En outre, l'emploi de « tried », dans le deuxième extrait de « The Sisters » (« tried to remember »), indique que le processus de remémoration correspond à un véritable exercice nécessitant un effort : l'on se situe ici aux antipodes de l'état mnésique d'Eveline. Toutefois, la remémoration est, en réalité, plus proche d'un fait

[12] *Ibid.*, pp. 137-138.
[13] *Ibid.*, p. 111
[14] *Ibid.*, p. 113

que d'un événement. Il n'est pas impossible, en effet, de lire un « parce que » derrière l'emploi du « as », ce qui rapprocherait cette occurrence d'un « fait scientifique » au sens d'Auroux.

La distinction entre état et événement se complexifie davantage lorsque l'on s'intéresse aux verbes de cognition et de perception, fréquents chez Joyce, et auxquels il paraît nécessaire de réserver un traitement particulier. La part d'activité est très difficile à évaluer pour les verbes de cognition en général comme en témoignent les divergences de point de vue quant à leur catégorisation. Certains, comme la grammaire de Randolph Quirk, placent les « verbs of cognition » (et plus généralement les « verbs of inert perception and cognition » et les « relational verbs ») dans la classe des « stative verbs »[15]. D'autres les considèrent comme des verbes d'activité ordinaires : c'est le cas des travaux de Gilbert Ryle, qui, au-delà des caractéristiques temporelles ou téliques, essaient d'envisager les différences aspectuelles entre les verbes, d'un point de vue plus philosophique, et relèvent plus spécifiquement du domaine de la philosophie de l'esprit. Ryle dresse notamment une distinction entre les « dispositions » (comme « know », « believe », « aspire ») et les « mots épisodiques » qui rassemblent les verbes de réussite, d'activité et de processus[16]. Or pour Ryle, les verbes de cognition n'ont rien de particulier ou d'obscur. Ils décrivent des occurrences mentales et se comportent logiquement comme des verbes de réussite. Finalement seules les « dispositions » restent étrangères à la sphère de toute activité dans la mesure où elles ne racontent aucun incident. Les verbes de cognition semblent donc comporter une part d'activité plus forte que celle attribuée aux verbes de disposition, et l'on gardera à l'esprit cette divergence dans nos analyses textuelles.

---

[15] Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, Jean Svartvik, *A Grammar of Contemporary English* (London: Longman, 1974 [1972]) p. 96.

[16] Respectivement nommés « dispositional words » et « episodic words ». Voir Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Barnes and Nobles, 1949), en particulier le chapitre 5 intitulé « Dispositions and occurrences ».

Si l'étude de certains verbes joyciens de cognition, et plus précisément des verbes de perception rappelle la frontière ténue qui existe entre l'état et l'activité, elle montre néanmoins que la majorité des verbes de perception reçoivent une interprétation événementielle dans *A Portrait*. Rares, en effet, sont les verbes de sensation qui expriment un état[17] : grammaticalement cela se traduit, dans le texte joycien, par la prédominance des verbes de perception transitifs sur les verbes de perception intransitifs[18]. « Smell » n'apparaît qu'une seule fois dans son sens statique, qui plus est dans *Ulysses* (« I was hidden in cheap pink paper that smelt of rock oil », *U*, p. 510), alors que les exemples où « smell » apparaît dans son sens actif dans *A Portrait* sont légion. Cet emploi non statique des verbes de sensation souligne le caractère fondamentalement phénoménologique de l'approche du réel dans le texte joycien, notamment dans les premiers chapitres de *A Portrait*.

La catégorie des « private verbs », avancée par Palmer, nous semble particulièrement convaincante dans le cadre de l'étude des verbes joyciens : « Private verbs are those that refer to states or activities that the speaker alone is aware of. There are of two kinds, those that refer to mental activities and those that refer to sensations. Both commonly occur with non-progressive forms »[19].

La distinction entre les « private verbs » qui ont le sens de « acquire the sensation », et ceux qui ont le sens de « act to acquire the sensation »[20] est particulièrement féconde. Les verbes qui jouent sur ces deux aspects, le statique et le dynamique, sont très fréquents dans l'œuvre joycienne : ils confirment les fluctuations de présence au monde de l'être joycien. Le glissement de « hear » à « listen » au début

---

[17] Frank Robert Palmer définit ces derniers, dans *The English Verb*, comme des « verbs of state with the sense of 'produce the sensation'». Frank Robert Palmer, *The English Verb* (London and New York: Longman, 1988 [1965]), p. 76.

[18] Selon la grammaire de Randolph Quirk, ces derniers font partie des « state verbs ».

[19] Palmer, *The English Verb*, p. 72.

[20] *Ibid.*, p. 76.

de *A Portrait* est à cet égard révélateur : « His white silk badge fluttered and fluttered as he worked at the next sum and heard Father Arnall's voice » (*P*, p. 9) ; « He listened to Father Arnall's low and gentle voice as he corrected the themes » (*P*, p. 43). Le passage de « hear » à « listen » rend compte de l'effort de Stephen, qui ne se contente plus d'entendre (« acquire the sensation ») mais qui fait l'effort d'écouter (« act to acquire the sensation »). Tout est en réalité question de perspective : dans le premier exemple c'est l'insigne de soie blanche qui est mis en valeur (la voix d'Arnall est donc reléguée au second plan) alors que, dans le second exemple, la voix d'Arnall est mise en relief comme le suggère l'ajout d'adjectifs pour la caractériser : elle est faible et douce. Le même glissement de « hear » à « listen » se produit dans l'exemple suivant, qui souligne cette fois un processus d'introversion, d'auscultation corporelle et intérieure :

> A messenger came to the door to say that confessions were being heard in the chapel. Four boys left the room; and he heard others passing down the corridor. A tremulous chill blew round his heart, no stronger than a little wind, and yet, listening and suffering silently, he seemed to have laid an ear against the muscle of his own heart, feeling it close and quail, listening to the flutter of its ventricles (*P*, p. 106)[21].

Enfin, force est de constater que l'événement correspond, chez Joyce, au moins autant à un changement d'état qu'à une action proprement dite. Les changements d'états, qui se produisent régulièrement dans *Dubliners*, constituent ainsi une zone intermédiaire entre l'état et l'événement. Ils décrivent une forme d'activité par rapport aux états qui restent, par définition, statiques et aux verbes événementiels dont le dynamisme a été érodé (par la présence d'une forme en *–ing*, par exemple). L'événement s'enregistre donc au sismographe en prenant la forme de discrètes

[21] Carle Bonafous-Murat souligne également le fossé qui existe dans « Eveline » entre « she heard » (pas dans le texte) et « she could hear » (dans le texte) et voit entre ces deux structures « toute la différence qui existe entre une réalité attestée et une perception non actualisée, c'est-à-dire un souvenir ou une hallucination », in Carle Bonafous-Murat, *James Joyce*, Dubliners, *Logique de l'impossible* (Paris : Ellipses, 1999), p. 75. Un même verbe peut connoter un état, un changement d'état ou décrire un une action suivant ses emplois. L'exemple le plus évident dans *Dubliners* est celui du verbe « look » qui, par exemple, au sein d'une même nouvelle, « Two Gallants », se charge à maintes reprises et, à tour de rôle, de colorations statiques (exemples 1 et 2) ou événementielles (exemples 3 et 4) : « [...] his large round hat, set upon it sideways, looked like a bulb [...] » (*D*, p. 45) (1) ; « [...] his face looked older » (*D*, p. 50) (2) ; « They looked vacantly after some figures in the crowd [...] (*D*, p. 52) (3) ; « He came level with his friend and looked keenly in his face » (*D*, p. 54). (4)

variations de qualités, de dispositions, de conditions. Aussi le panel d'états médicaux repérés précédemment participe-t-il de cette écriture de l'évolution insensible de l'état physiologique, physique, météorologique, qui s'achemine le plus souvent vers une dégradation plutôt que vers une amélioration.

Le verbe « grow » est l'un des plus fréquents pour exprimer le changement d'état dans *Dubliners* et *A Portrait*. Les trois passages suivants, extraits respectivement de « Araby », « A Little Cloud » et du premier chapitre de *A Portrait*, en sont une illustration : « When we met in the street the houses had grown sombre » (*D*, p. 21) ; « The golden sunset was waning and the air had grown sharp » (*D*, p. 66) ; « He looked at the window and saw that the daylight had grown weaker » (*P,* p. 21). Il est très fréquent que Joyce choisisse un verbe de changement d'état tel que « grow » ou « become », conjugué au *pluperfect*, pour décrire ce qui est un état plutôt qu'un processus : de ce point de vue, le deuxième exemple est sans doute le plus symptomatique dans la mesure où il met en scène deux changements d'états concurrents, le premier en cours (« was waning ») et le second achevé (« had grown »), à l'instar de ce qui se passe dans cet extrait de « An Encounter » : « The day had grown sultry, and in the windows of the grocers' shops musty biscuits lay bleaching » (*D*, p. 15). Les changements d'états joyciens épousent donc des temporalités décalées tout en se succédant avec logique pour aboutir souvent à une perte : « [...] the grocers' shops musty biscuits lay bleaching » : les biscuits dans les vitrines des épiciers sont décrits comme moisissant doucement, suggérant ainsi une nouvelle dégradation du pain eucharistique qui, non seulement subit une conversion blasphématoire en gâteaux et biscuits, mais endure également un processus de pourrissement : « bleaching ». Le passage d'un état à l'autre semble tout aussi digne d'intérêt que l'écriture de l'état dans le texte joycien.

Si la proximité entretenue par l'événement joycien avec l'état révèle le caractère énigmatique du prétérit joycien et le choix de certains verbes, elle se manifeste avant tout par l'emploi aspectuel de formes progressives et inchoatives.

B. L'aspect progressif ou le risque de la stase

L'aspect progressif nous fait envisager l'événement dans son déroulement interne et a pour valeur originelle celle de « saisie dilatoire du procès »[22] ; l'aspect non progressif le saisit au contraire dans sa totalité. Le procès donne ainsi l'impression d'être dilaté car il est saisi en cours de déroulement, et permet d'englober temporellement d'autres événements. C'est pourquoi la forme en *–ing* peut devenir dans certains cas un cadre temporel en soudant d'autres occurrences de procès. D'autre part, si cette dilatation connote la progression de l'événement, elle occulte, en revanche, le début et la fin du processus tandis que l'aspect non progressif considère l'événement dans sa totalité, la perception du procès étant externe.

L'emploi de ces deux aspects n'est pas exempt d'ambiguïté chez Joyce : la forme progressive peut indiquer la simultanéité lorsqu'un autre cadre temporel est spécifié. Le rapport de l'aspect progressif au temps (« time » par opposition à « tense ») se complexifie dans la mesure où la forme en *–ing* perturbe l'ordre chronologique entre passé, présent et futur parce que l'axe de référence se déplace constamment vers le passé ou le futur.

[22] Jean-Rémi Lapaire, Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991), p. 420.

a. Du ponctuel à l'étirement temporel

La plupart des problèmes de temporalité joycienne sont issus de défauts d'agencement entre le ponctuel et le durable.

Dans « Clay », l'usage du point virgule suppose une conception particulière du temps, divisible et manipulable, rapidement mise à mal dans la suite de la narration. Dans la phase initiale, Maria découpe le temps pour mieux le programmer et prépare effectivement son trajet minutieusement et mentalement à l'avance en le segmentant en unités de vingt minutes : « The women would have their tea at six o'clock and she would be able to get away before seven. From Ballsbridge to the Pillar, twenty minutes; from the Pillar to Drumcondra, twenty minutes; and twenty minutes to buy the things » (*D*, p. 95). La répétition du point-virgule matérialise typographiquement ce compartimentage du temps. Néanmoins, ce cloisonnement entre en concurrence avec une dilatation événementielle.

Certaines formes linguistiques, en particulier l'aspect progressif, signalent la confrontation de temporalités différentes. L'exemple de la brève confrontation avec le gentleman du tram est, à cet égard, révélateur :

> He was very nice with her, and when she was getting out at the Canal Bridge she thanked him and bowed, and he bowed to her and raised his hat and smiled agreeably, and while she was going up along the terrace, bending her tiny head under the rain, she thought how easy it was to know a gentleman even when he has a drop taken (*D*, p. 99).

La proposition comporte deux subordonnées de temps : la première introduite par « when » et la seconde par « while ». Or, le choix de « when » pour introduire la première subordonnée est inattendu dans la mesure où un « while » semblait se justifier (comme dans la seconde proposition de temps) : il y a effectivement conflit entre le ponctuel et l'étirement temporel.

Le verbe augmente le flottement : « To get out » est un événement dont la temporalité est bornée (descendre à un arrêt), sémantiquement parlant du moins, d'où le

choix de « when », alors que l'utilisation de la forme progressive (« getting out ») semble indiquer le contraire. Elle embrasse d'ailleurs de manière concomittante une série de micro-événements : « thanked », « bowed », « bowed », « raised », « smiled ». L'accumulation de ces verbes, soulignée par l'utilisation de la virgule mais surtout de la conjonction de coordination « and », répétée quatre fois au sein de la principale, met en évidence une sorte de déploiement du temps. Cette dilatation temporelle semble le seul moyen d'insérer le plus possible de fragments successifs d'événements dans le programme établi par Maria pour en tester les limites sans compromettre ce dernier.

Une contradiction persiste néanmoins entre la volonté de Maria d'éviter de perdre du temps, d'être à l'heure, de respecter les limites temporelles symbolisées par les points-virgules, et la narration qui semble sous-tendue par le désir contraire d'allonger le temps, de raconter avec délectation et de manière exhaustive le moindre détail du périple urbain. Le récit semble ainsi se plaire à retarder Maria, à mesure que les points-virgules initiaux gagnent en porosité avant de laisser définitivement place aux virgules et à l'aspect progressif.

b. L'événement dilaté : entre suspension et cristallisation

Si le texte joycien abonde en propositions subordonnées participiales, certaines, plus surprenantes que d'autres, semblent emprunter leur structure à l'ablatif absolu, tournure propre à la langue latine. Nous nous appuierons sur l'exemple suivant extrait de « The Dead » pour illustrer les points communs relevés entre certaines participiales joyciennes et l'ablatif absolu latin : « Gabriel having finished, the huge pudding was transferred to the table » (*D*, p. 201). L'ablatif absolu est une sorte de proposition subordonnée sans mot subordonnant. Il est souvent composé d'un nom suivi d'un participe : le nom, sujet du participe se décline à l'ablatif et le participe s'accorde

comme un adjectif avec ce nom.

L'ablatif absolu est, étymologiquement, un ablatif « détaché du reste de la phrase » (*ablativus absolutus*) d'où sa qualification d'absolu : ceci signifie que le sujet de l'ablatif absolu ne doit occuper aucune autre fonction dans la proposition principale[23]. C'est bien le cas dans le passage de « The Dead », où le nom « Gabriel » est le sujet du participe « having finished » mais non du verbe « was transferred » dans la principale. Ce détachement sémantique s'accompagne, dans notre exemple, d'une séparation syntaxique signifiée par l'emploi d'une virgule entre « having finished » et « the huge pudding ». La seconde caractéristique de l'ablatif absolu concerne sa valeur qui est toujours circonstancielle[24]. L'ablatif absolu peut ainsi indiquer le temps, la cause, et la conséquence : la participiale « Gabriel having finished » est porteuse d'une double valeur temporelle et causale.

Cet emploi atypique de la participiale joycienne marquant une césure avec la principale, devient de plus en plus fréquent dans *Ulysses* :

> Contemporaneously, a heated argument having arisen between Mr. Delegate Madden and Mr. Candidate Lynch regarding the juridical and theological dilemma created in the event of one Siamese twin predeceasing the other, the difficulty by mutual consent was referred to Mr. Canvasser Bloom for instant submittal to Mr. Coadjutor Deacon Dedalus (*U*, pp. 391-392).

Cet extrait pourrait témoigner d'un remaniement de l'ablatif absolu qui, au lieu de briller par sa concision comme souvent dans ses emplois latins, vient détailler au maximum les circonstances qui ont précédé la participation de Bloom et Dedalus au débat : « a heated argument having arisen between Mr. Delegate Madden and Mr. Candidate Lynch regarding the juridical and theological dilemma created in the event of one Siamese twin predeceasing the other ». À la valeur de circonstance dont sont dotées

---

[23] Voir les pages 38 à 40 consacrées à l'expression de l'ablatif absolu in Édith Lounès, *La Grammaire latine de l'étudiant* (Paris : Ellipses, 2001).

[24] « Il [L'ablatif absolu] rassemble toutes les valeurs circonstancielles de l'ablatif, c'est-à-dire que, selon les contextes, il pourra être l'équivalent d'une subordonnée temporelle […], causale […], conditionnelle […], concessive ». Lounès, *La Grammaire latine de l'étudiant*, p. 38.

ces participiales, se greffe par ailleurs une double dimension de commentaire et d'indicateur scénique comme le montrent les indications de circonstances entre parenthèses, phénomène propre à *Ulysses*. Les deux occurrences « (he man having had the pair watched) » (*U*, p. 597) ainsi que « (his last bath having taken place in the month of October of the preceding year) » (*U*, pp. 625-626) en sont de bons exemples.

Cependant, lorsqu'elle est davantage intégrée à la principale, la forme progressive joycienne génère, de par sa temporalité flottante dénuée de toute borne chronologique, de multiples conflits syntaxiques et sémantiques à l'échelle réduite de segments phrastiques. Dans l'exemple suivant, « Martin Cunningham, first, poked his silkhatted head into the creaking carriage and, entering deftly, seated himself » (*U*, p. 84), l'emploi de la forme progressive entraîne le télescopage des deux actions « entering » et « seated ». Cunnigham ne peut entrer et s'asseoir en même temps. La première action, « enter », précède, de toute évidence, la seconde, « seat », alors que, l'ajout de la forme non-finie donne l'impression que les deux prédicats se réalisent simultanément. Le même phénomène se retrouve de manière récurrente dans *A Portrait* : « Then, bending to the left, he followed the lane which led up to his house » (*P*, pp. 136-37). L'adverbe « then » semble indiquer la succession, ce que la forme en –*ing* s'empresse de contredire en indexant la simultanéité. Or Stephen ne peut en même temps obliquer à gauche et suivre la ruelle qui conduit à sa maison : il commence par obliquer à gauche avant de suivre cette ruelle. L'incohérence temporelle peut être parfois telle, que la traduction décide de la gommer : « He inclined his head, closed his eyes, and, licking his lips profusely, began to speak with the voice of the hotel keeper » (*P*, p. 23). Il est impossible d'imaginer Mr. Dedalus se léchant les lèvres tout en commençant à parler. La traduction fournie dans « La Pléiade » contourne l'ambiguïté soulevée par l'emploi de la forme progressive et son débordement temporel en assignant

une valeur d'antériorité à la forme en *–ing* : « Il pencha sa tête, ferma les yeux, et, après avoir abondamment humecté ses lèvres, se mit à parler avec la voix de l'hôtelier »[25].

C'est finalement la hiérarchie même des propositions au sein de la phrase qui est remise en question. La valeur circonstancielle de la forme en *–ing* dans les exemples précédents ne va pas de soi. Certes les formes en *–ing* appartiennent à une incise (« , entering deftly, » ; « , bending to the left, » ; « , licking his lips profusely, ») mais leur portée temporelle semble dépasser largement le cadre de leur proposition entre virgules pour empiéter sur la proposition suivante. Les expressions participiales semblent donc dotées d'un statut particulier étant donné qu'elles semblent se coaguler en une entité verbale plus large qui exclut toute décomposition, toute succession temporelle. Elles paraissent affirmer leur indépendance, tout en se faisant l'écho du début de phrase précédent ou tout en entretenant un rapport logique avec la proposition suivante.

Les rapports complexes qu'entretiennent la succession et la simultanéité chez Joyce ne sont pas propres à l'utilisation de la forme progressive, bien que cette dernière joue souvent un rôle de catalyseur dans leur dévoilement : « The bursar at once clapped his hands and rubbed them together and clapped them together again » (*SH*, p. 24). L'ambiguïté de cet exemple tient à la manière dont il faut interpréter « at once » : signifie-t-il « aussitôt » ou « en même temps » ? La deuxième solution suggère un conflit entre l'expression de la simultanéité (« at once ») et celle de la succession (« and » ; « again »). Si le premier « and » renvoie à une forme de coïncidence temporelle, on se heurte alors à un problème de superposition de temporalités adverses au sein d'une même phrase, identique aux flottements temporels enregistrés avec l'emploi de la forme progressive : comment l'intendant fait il pour faire claquer ses

[25] Joyce, *Œuvres I*, p. 559.

mains l'une contre l'autre et les frotter en même temps ?

L'alternance entre la forme simple et la forme en *–ing* nécessite, quoi qu'il en soit, de repenser le rapport entre l'action principale et l'action secondaire. La hiérarchie est subvertie dans le texte joycien dans la mesure où les formes habituellement de second plan (formes en *–ing*) viennent empiéter sur le territoire occupé par les actions principales à la forme finie, l'indétermination de la phrase reposant en partie sur l'indécidabilité de la valeur qu'il convient d'attribuer à la forme en *–ing*. André Topia, qui fut le premier à s'intéresser en profondeur au statut ambigu des formes en *–ing* et en particulier aux participes présents dans l'œuvre de Joyce, montre, dans son article « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », comment Joyce, à l'instar de Flaubert, utilise des formes d'arrière-plan pour des verbes qui, de par leur sens, tendent naturellement vers le premier plan (soit, d'une certaine manière, vers la perfectivité), si bien qu'on aboutit dans certains passages à une neutralisation de l'opposition entre premier plan et arrière-plan[26]. Dans un roman classique, les occurrences itératives sont en retrait par rapport aux énoncés singulatifs. Or, la nouvelle joycienne (de même que le roman flaubertien) témoigne d'une subversion de cette hiérarchie. Aussi, en l'absence de formes de premier plan, est-il plus aisé d'interpréter l'emploi du prétérit comme itératif. Le cadre de l'action est, par conséquent, brouillé, et l'économie traditionnelle de la description, phagocytée. Ainsi « Eveline », comme nous avons pu le constater précédemment, suspend la dynamique de l'histoire pour déployer l'attente de la jeune fille dans l'espace et pour en analyser les composants, de sorte que la forme en *–ing* s'étend au-delà des bornes du présent et le fige ainsi en l'inscrivant dans une temporalité beaucoup plus large.

---

[26] Voir André Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives » in *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert,* éds. Claude Jacquet et André Topia (Paris, Minard, 1990), p. 33-63. On ajoutera que les formes de premier plan correspondent aux temps perfectifs en français, c'est-à-dire le passé simple et le passé composé, tandis que l'arrière-plan est indexé par l'imparfait.

La forme en *–ing* ouvre donc un espace flottant aux limites incertaines, dont la réalisation temporelle semble suspendue. L'exemple suivant, tiré de « Grace », fournit également une bonne illustration d'un emploi peu commun de la forme non-finie. Mr. Kernan, qui vient de chuter et de dévaler un escalier, reprend peu à peu connaissance : « He looked at the circle of faces and then, understanding, strove to rise to his feet » (*D*, p. 150). L'usage du participe présent « understanding » intégré au sein d'une proposition incise, a de quoi surprendre. Le verbe « understand » est en principe un verbe transitif (direct) et l'ajout de la forme en *–ing* semble le faire basculer dans la sphère intransitive. Le lecteur joycien a alors l'impression que l'objet de la compréhension de Mr. Kernan est habilement passé sous silence comme si l'intelligibilité de la situation se situait sur un autre plan. Cette interprétation est soutenue par la réutilisation nominale de « understand » plus loin dans la nouvelle, lors du sermon du père Purdon, pour désigner la clairvoyance divine : « Jesus Christ with His divine understanding of every cranny of our human nature, understood that all men were not called to the religious life […] » (*D*, p. 173).

L'utilisation répétée de la forme en *–ing* chez Joyce contribue à ralentir le rythme de la narration ainsi qu'à retenir sa progression à mesure que la séquence se fragmente en plans immobilisés[27]. Le ralentissement du rythme de la narration par l'utilisation de la forme progressive est encore accentué par l'association fréquente de cette dernière au verbe d'état « remain », comme l'illustrent les exemples suivants extraits de « Two Gallants » (« Corley remained standing at the edge of the path [...] » , *D*, p. 54), « Ivy Day », (« [...] Mr. Hynes remained sitting flushed and bare-headed on the table », *D*, p. 132 ; « [...] he remained leaning against the mantelpiece », *D*, p. 143) et du second chapitre de *A Portrait* : « He remained standing with his two companions

[27] Cette constellation de formes en *–ing* semble également ouvrir une myriade de petites scènes, de micros espaces cinématographiques tout en soulignant les gros plans.

at the end of the shed [...] » (*P*, p. 69). Le verbe « remain » convie davantage de sens que le simple verbe copule. Il s'agit de continuer d'être, d'inscrire le contingent dans la durée, l'éphémère dans l'éternel.

La dilatation momentanée de l'expérience résultant d'un emploi particulier de la forme en *–ing* entraîne donc la dissolution paradoxale de l'événement, si bien que l'on passe progressivement d'un événement à sa négation. Ceci rejoint l'analyse que fait Julien Gracq du mouvement arrêté chez Flaubert dans *En lisant, en écrivant* : « Chez Flaubert, c'est comme le bref effort d'un enlisé pour s'arracher à sa glu, mais qui rapidement se paralyse dans la fascination de l'inerte : chaque paragraphe ou presque se termine sur le retour à une ligne horizontale continue »[28]. Ainsi, la forme en *–ing* dans le texte joycien figure ce « retour à une ligne horizontale continue » chez Flaubert puisque l'événement semble se diluer et se défaire de toute frontière temporelle. En outre, la forme en *–ing* renvoie moins à l'impression du temps qui dure qu'à celle d'une durée que l'on ne peut saisir car elle est condensée en un point fixe. Le temps paraît soudainement et temporairement gelé à mesure que la proposition joycienne se scinde en mouvements arrêtés.

Paradoxalement la forme en *–ing*, bien loin de seulement suggérer l'évaporation de l'événement dans une tonalité diffuse, lui confère encore plus de poids par l'intermédiaire de cette cristallisation temporelle. Ces formes progressives récurrentes pourraient être rapprochées des taches lumineuses d'un tableau impressionniste, comme si la phrase joycienne menaçait toujours en quelque sorte de se fondre en vibrations de clarté éclatante. On se souvient, à ce propos, du *Carnet de Trieste*, qui associe le présent joycien non seulement à une sorte de stase mais également à une étincelle. Evelyne

[28] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant* (Paris : José Corti, 1992), p. 57.

Grossman en fait l'analyse, en se référant au *Carnet de Trieste* et à la première version du *Portrait* :

> Ainsi dans le *Carnet de Trieste*, contemporain du *Portrait* : 'L'instant d'inspiration est une étincelle brève au point d'en être invisible [...] C'est l'instant où le Verbe se fait chair'. Ce temps vertical 'de l'instant immobilisé' correspond, dans le *Portrait*, à un refus du temps évolutif. [...] Le premier *Portrait*, celui de 1904[29], le disait déjà : 'le passé implique assurément une succession fluide de présents' (p. 313). Le temps s'étale et fait tableau, il ne « passe » pas [30].

c. Le brouillage des catégories grammaticales

Le brouillage des catégories grammaticales répond aux incertitudes logiques et temporelles. La terminaison en *–ing* instaure, dans le texte joycien, un gradient qui va du nominal au verbal de sorte que la distinction entre nom, adjectif et verbe est loin d'être claire. Un même suffixe en *–ing* peut, par exemple, renvoyer à des degrés de nominalisation différents : le degré le plus élevé (le plus proche du nom) étant occupé par le nom verbal et le degré le moins élevé (le plus proche du verbe) par le gérondif[31].

Le passage où Eliza établit un lien entre la rupture d'un calice et la perte de raison du Père Flynn, dans « The Sisters », est particulièrement significatif pour comprendre la difficile classification grammaticale de la forme en *–ing*. Selon Eliza, après que le Père Flynn a cassé le calice, il est tombé dans un état de langueur et s'est isolé dans son confessionnal avec l'air de rire doucement dans sa barbe : « And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself ? » (*D*, p. 10). Le lecteur peut hésiter quant à la nature même du constituant phrastique : « laughing-like softly to himself ? ». Il pourrait s'inscrire dans une série adjectivale étant donné qu'il est immédiatement précédé d'un adjectif « wide-awake » et que, comme ce dernier, il associe deux entités reliées par un tiret : l'on est donc proche de l'adjectif composé. Cependant la position

---

[29] Nous doutons que cela soit vrai du *Portrait* de 1916.

[30] Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce : Le Corps et le texte* (Paris : Nathan, 1996), p. 75.

[31] Nous empruntons cette gradation à la grammaire Quirk.

de l'adverbe « softly » est peu compatible avec cette hypothèse dans la mesure où elle est postérieure à « laughing-like » ; or, lorsqu'un adverbe modifie un adjectif, il doit se placer avant celui-ci. Il semble donc que « softly » modifie prioritairement un constituant verbal et tire en conséquence l'orientation adjectivale du groupe « laughing-like » vers une interprétation davantage verbale. Sur l'échelle d'une taxinomie grammaticale, l'ensemble « laughing-like » se situe sans doute moins loin d'un gérondif[32] ou d'un participe présent que d'un adjectif ou d'un nom.

Cette difficulté que l'on éprouve à assigner une catégorie grammaticale aux groupes suivis du suffixe en *–ing* dans le texte, cristallise la proximité existant entre l'état et l'événement chez Joyce. Paradoxalement, dans le texte joycien, l'ajout de la forme en *–ing* censée décrire l'événement dans son déroulement, a tendance à retirer une part de dynamisme à la forme verbale, de telle sorte que la frontière entre verbe et substantif s'estompe. L'hésitation entre l'interprétation adjectivale, voire nominale, et l'interprétation verbale rend finalement compte de l'oscillation constante entre le statique et le dynamique. André Topia considère, à ce propos, que le participe présent joycien se situe précisément entre les modalités adjectivale et verbale[33]. Il arrive fréquemment que Joyce utilise des participiales sous forme adjectivale, si bien qu'il est difficile de savoir si le radical auquel on a ajouté une forme en *–ing* révèle un participe ou un adjectif. Dans l'exemple suivant, tiré de *Ulysses*, il apparaît légitime de se demander si les mains sont décrites comme en train de saisir ou si leur propriété intrinsèque est de saisir : « He rubs grimly his grappling hands » (*U*, p. 446).

On retrouve dans cet exemple la dichotomie entre le singulatif et l'itératif : la forme progressive est détournée de sa valeur aspectuelle pour permettre à Joyce de

---

[32] L'on sait à ce propos qu'un gérondif peut-être modifié par un adverbe. L'on peut consulter, à ce sujet, l'ouvrage de Wilfrid Rotgé et Jean-Rémi Lapaire, *Réussir le commentaire grammatical de textes* (Paris : Éditions Ellipses, 2004), p. 126.

[33] Topia, *Modèles et écarts : Scénarios d'écriture de* Dubliners *à* Ulysses, p. 871.

présenter des gestes comme exemplaires, de les poser comme archétypes des gestes de tous les autres Dublinois. De la sorte, tout énoncé singulatif tire vers l'« emblématique », pour reprendre la terminologie choisie par André Topia dans son article : « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives » cité précédemment[34].

d. La forme en *–ing* et la caractérisation

La description des personnages a tendance à enfermer ces derniers dans des moules, des schémas dont ils peuvent difficilement s'échapper, et l'emploi générique de la forme en *–ing* participe de cette sorte de synthèse sclérosante. Il suffit, par exemple, de se pencher sur la caractérisation de Temple et de O'Neill dans *Stephen Hero* pour s'en convaincre.

Temple est présenté au chapitre XX comme un jeune homme mal dégrossi dont la démarche est aussi traînante que son élocution : « Temple was a raw Gipsy-looking youth with a shambling gait and a shambling manner of speaking » (*SH*, p. 107). On remarque l'insistance sur la forme participiale « shambling », répétée deux fois dans la même proposition. Elle semble avoir une valeur générique et restreindre la personnalité de Temple à cette unique particularité physique et auditive dans la mesure où ce trait est mentionné une nouvelle fois quelques lignes plus bas, lorsque Temple intervient dans la conversation entre Stephen, Madden, O'Neill et Cranly : « Stephen laughed loudly at the tone of this statement and he continued when Temple began to shamble through a kind of apology » (*SH*, p. 107). La conversion de l'adjectif verbal « shambling » en un infinitif « to shamble » vient en quelque sorte valider le commentaire générique appliqué au personnage de Temple quelques lignes plus haut. Elle peut se lire également comme un retour à un état définitoire. Sans doute faut-il voir là l'une des raisons pour

[34] *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert*, pp. 33-63.

lesquelles, d'une œuvre à l'autre, les caractéristiques attribuées aux personnages restent souvent identiques : Temple, par exemple, se déplace toujours d'un pas traînant dans *A Portrait* : « He moved with a shambling gait round the group and spoke to Stephen » (*P*, p. 193).

O'Neill, un autre personnage secondaire, subit le même traitement. Sa présentation, qui précède de quelques phrases celle de Temple, le dépeint comme un employé de la Douane, fort aimable, qui a l'habitude de répondre par un rire asthmatique aux plaisanteries de Cranly : « The clerk from the Custom-House was named O'Neill. He was a very amiable person, always laughing asthmatically at Cranly's serious fooling, but he was interested to hear of any occasion whereby he might improve himself mentally » (*SH*, pp. 106-107). Or, une page plus loin, Joyce détaille habilement la réaction spontanée d'O'Neill à une plaisanterie de Cranly, en insistant sur le rire poussif du premier : « - *Patrioticus est* [said Cranly]. – Yes, he is a patriotic 'cus, said O'Neill laughing wheezily » (*SH*, p. 108).

L'adverbe « wheezily », évoquant une respiration et un rire sifflants, fait directement écho à l'adverbe « asthmatically ». Dans les deux cas, l'on repère la forme gérondive « laughing », mais il faut cependant établir une distinction entre ses deux emplois. Dans le premier cas (« always laughing asthmatically ») elle est dotée d'une valeur générique comme le souligne l'utilisation de l'adverbe de fréquence « always », alors que dans le second « said O'Neill laughing wheezily », sa valeur est spécifique puisqu'il s'agit d'un processus inscrit dans une situation d'énonciation particulière et non plus dans une situation emblématique. Cette légère modulation sémantique est particulièrement révélatrice dans la mesure où elle souligne le

glissement joycien entre la loi et l'exemple, entre son énonciation et son actualisation[35].

Néanmoins cette double utilisation de la forme en *–ing* pour brosser à grands traits les camarades de Stephen semble surtout réservée à *Stephen Hero*. La stratégie de présentation évolue et se complexifie dans *A Portrait*, notamment à travers l'évolution dans le traitement réservé aux noms de personnages : la transformation de l'épisode sur les bouts de chandelle (« candle-butts ») entre *Stephen Hero* et *A Portrait* est significative. Dans la première des deux œuvres, l'emploi du substantif semble motivé par un jeu de mots sur le nom du père Butt alors que, dans la seconde, le nom du père n'est pas indiqué, de manière à proscrire tout effet trop facile. Surtout, les personnages ne sont pas forcément d'emblée présentés au moment même où ils entrent en scène et où leur nom est cité. Les attributs des personnages, mentionnés au détour de certaines phrases, sont disséminés au fil de la narration, sans doute afin de favoriser une exposition plus complexe des personnages. Cela n'est en rien comparable avec le processus préparatoire analysé précédemment, qui permet le passage de la loi à l'exemple, de la présentation généralisante à son actualisation. La différence dans *A Portrait* réside dans le délai, la temporisation entre ces deux pôles.

Le texte exhibe, de manière beaucoup moins linéaire et ostensible, les procédés de la construction narrative. De ce point de vue, Temple et Cranly constituent deux

---

[35] Le fossé entre les deux valeurs de la forme en *–ing* s'apparente davantage au décalage qui existe entre l'emploi d'une forme simple et d'une forme progressive. On pourra lire dans cette optique l'article de Jean Lavédrine consacré à « la fonction textuelle du progressif dans le théâtre d'Harold Pinter » : « La fonction textuelle du progressif dans le théâtre d'Harold Pinter », *Études Anglaises* 75 (1976) : 419-430. Selon l'auteur l'opposition qui existe en anglais entre forme simple et progressive repose sur le critère d'*observabilité* : « Les temps simples impliquent pour l'événement dénoté par le verbe une observabilité dissymétrique pour l'énonciateur et pour l'auditeur, alors que le progressif implique une observabilité symétrique pour les deux interlocuteurs. 'He's working downstairs' indique que l'événement 'work' est empiriquement *observable* – bien que non observé – pour l'auditeur comme pour le locuteur. 'This is where I work' indique que l'événement 'work ' n'est pas empiriquement observable pour l'auditeur autrement que par la médiation de l'énonciation qu'en fait le locuteur » (p. 420). Cette distinction entre l'univers du dire (en ce qui concerne les temps simples) et l'univers du faire (pour ce qui est du progressif) pourrait s'appliquer à l'écart entre les deux valeurs de la forme en *–ing* dans le processus joycien de caractérisation. Cette double interprétation de la forme progressive traduit finalement le contraste entre une approche théorique et généralisante du réel et une approche plus phénoménologique du monde.

exemples particulièrement significatifs. Temple n'est pas présenté dans *A Portrait* : c'est au lecteur qu'incombe la tâche de rassembler les détails concernant sa personnalité et son aspect physique au fil de ses interventions et des commentaires narratologiques, qui sont autant de didascalies. On est déjà loin de *Stephen Hero*, où les particularités de Temple sont préalablement résumées en quelques phrases avant que ce dernier ne prenne la parole (*SH*, p. 107). Quant à la première mention de Cranly dans *A Portrait*, elle anticipe avec finesse la caractérisation du personnage dans le reste du chapitre V :

> Another head than his, right before him in the first benches, was poised squarely above its bending fellows like the head of a priest appealing without humility to the tabernacle for the humble worshippers about him. Why was it that when he thought of Cranly he could never raise before his mind the entire image of his body but only the image of the head and face? (*P*, p. 149).

Cranly sera effectivement défini par les détails de son visage ou l'aspect de sa tête tout au long du chapitre V : tout d'abord par ses yeux sombres (« From under the wide falling leaf of a soft hat Cranly's dark eyes were watching him », *P*, p. 163), puis par sa longue bouche aux lèvres minces (« Cranly closed his long thinlipped mouth, communed with himself an instant and answered », *P*, p. 163), et son visage pâle : « Cranly turned his pale face to Stephen and said blandly and bitterly » (*P*, p. 163). L'évocation de la tête et du visage de Cranly au détriment de l'image entière de son corps se poursuit dans les pages qui suivent. Une ombre haineuse se dessine sur son front (« A dull scowl appeared on Cranly's forehead », *P*, p. 164), puis la description détaille son visage impassible (« Cranly watched him with a blank expressionless face », *P*, p. 168), avant de s'arrêter sur ses dents (« Cranly dislodged a figseed from his teeth [...] », *P*, p. 193) et d'embrasser une nouvelle fois le visage dans son ensemble : « He was watching Cranly's firmfeatured suffering face [...] » (*P*, p. 195). Cette observation du visage, proche d'un examen médical, redouble de minutie pour aboutir enfin à l'observation d'un léger rougissement de la joue, presque imperceptible : « Was there not a slight flush on Cranly's cheek? » (*P*, p. 195). Cette tendance à désigner des

personnages par des attributs métonymiques est récurrente chez Joyce et rappelle l'influence que la tradition de la *morality play* a pu avoir sur l'ensemble de son œuvre. Un passage de l'analyse que propose André Topia de l'épisode des « Sirènes » dans *Ulysses* éclaire ce procédé :

> [...] l'aspect de pantomime stylisée du *morality play* reste présent dans les mouvements de deux barmaids. Et la poésie de l'épisode est dans le décalage constant entre l'abstraction emblématique des effets métonymiques et les glissements fluides qui font sans cesse bouger les valences en une combinatoire mouvante[36].

Sur un plan plus linguistique, on ne peut qu'être frappé par l'alternance de syntagmes nominaux tels que « dark eyes » ou « pale face » et d'adjectifs composés[37] comme « thinlipped » et « firmfeatured ». Elle relève des degrés divers d'intégration de l'adjectif. Les adjectifs composés « thinlipped » et « firmfeatured » semblent associer de manière plus étroite et hermétique la partie à l'ensemble, l'adjectif et le nom, le trait apparaissant comme la caractéristique la plus visible du tout. « Thinlipped » et « firmfeatured » sont des qualités qui permettent de distinguer un certain type d'individu alors que le syntagme nominal « dark eyes », en comparaison à un possible « darkeyed », semble marquer un écart par rapport au type en affichant une unité moins homogène et moins synthétique, figurée par l'ajout d'un espace entre l'adjectif et le nom. Il ouvre un espace de liberté dans la description, là où l'utilisation de l'adjectif composé semble suivre un processus d'homogénéisation similaire à la synthèse sclérosante proposée, on l'a vu, par la forme participiale qui fait dériver le singulatif vers l'« emblématique » et le statique.

---

[36] André Topia, « 'Sirènes' : l'expressivité nomade » in *James Joyce 1, « Scribble » 1 : genèse des textes*, textes réunis par Claude Jacquet (Paris : Lettres Modernes, 1988), p. 71 (article pp. 69-93).

[37] Le numéro de la revue *Palimpsestes* consacré à la traduction de l'adjectif composé est particulièrement éclairant à ce sujet. Béatrice Vautherin (éd.), *La traduction de l'adjectif composé : de la micro-syntaxe au fait de style*, *Palimpsestes* 19 (2007).

C. De l'inchoatif à l'atélicité : l'atrophie du procès joycien

Notre analyse de l'aspect progressif chez Joyce a permis de souligner une contre-utilisation de la forme en *–ing* qui, au lieu d'indexer l'aspect temporaire, paralyse l'événement dans une durée sans borne, se rapprochant de la stase voire parfois de l'emblématique. On verra, dans cette partie, comment l'emploi des formes inchoatives et atéliques répond parfaitement à ces situations imperfectives qui, d'une part, paraissent empêcher l'action principale de débuter pour de bon, et qui, d'autre part, sont souvent perçues de l'intérieur, sans tenir compte de leur achèvement.

a. Avortements et recommencements

L'utilisation de la forme atélique, récurrente dans le texte joycien, contribue d'une certaine manière à prolonger des actions habituellement ponctuelles et finies, jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de déterminer un point d'achèvement clair.

La proportion de procès atéliques chez Joyce est en effet élevée. L'état de suspension dans lequel se trouve Eveline, par exemple, trouve l'une de ses premières manifestations linguistiques dans le caractère atélique des verbes qui débutent la nouvelle[38], tels que « sat » (*D*, p. 29), couplé à l'emploi répété de verbes d'état : « was leaned », « was tired » (*D*, p. 29). L'usage de l'atélicité rend ainsi toute estimation de la durée difficile dans « Eveline » : il est compliqué de parler de succession dans la mesure où la fin de l'événement n'est jamais programmable, puisque l'on se situe davantage dans l'itération. L'atélicité facilite le glissement vers le simultané et la superposition d'événements. Le flottement des frontières temporelles dans la nouvelle trouve donc

[38] En s'appuyant sur les travaux de Van Geenhoven, on opposera les procès ayant une finalité et ceux qui n'en ont pas. Concrètement, les procès atéliques ne peuvent reposer sur un circonstant de temps indiquant la durée, introduit par « in ». Le circonstant de durée requis est « for ». Cette distinction entre télicité et atélicité revient à différencier les verbes conclusifs des verbes non-conclusifs : les premiers présentent un procès qui va à son terme alors que les seconds ne sont pas orientés vers un terme, même si un verbe identique peut avoir un comportement conclusif ou non-conclusif en fonction de ses différents emplois

une inscription grammaticale qui permet également de réenvisager l'opposition entre verbes d'état, d'événement et d'habitude chez Joyce sous une perspective aspectuelle non plus seulement de dynamicité mais de bornage.

Les procès inchoatifs, très nombreux également dans le texte, sont tout aussi significatifs dans la mesure où ils suggèrent, mais en creux cette fois-ci, une absence d'achèvement. Dans l'exemple suivant, extrait de *Stephen Hero* : « As he was leaning over the banisters, waiting for the twelve o'clock bell to ring a young man began to ascend the winding-stairs[39] slowly » (*SH*, pp. 24-25), l'usage de l'inchoatif (« began to ») vient soutenir la stratégie narrative en renforçant la lenteur du mouvement d'ascension, elle-même suggérée par l'utilisation de l'adverbe « slowly » mais également par l'infinitif « to ascend » qui semble exprimer toute la difficulté de la montée des escaliers : l'équivalent français de « to ascend » serait effectivement « gravir », qui signifie « monter avec effort », voire « escalader ». Par ailleurs, le verbe « to ascend » appartient à un registre soutenu qui vient consolider la lourdeur de la phrase tout en mimant le peu de motivation du jeune homme à s'engager dans la courbe de l'escalier.

De même, dans « Ivy Day », Mr. Henchy se met à renifler et à se frotter les mains au-dessus du feu à une vitesse vertigineuse : « Mr. Henchy began to snuffle and to rub his hands over the fire at a terrific speed » (*D*, p. 120). Si « snuffle » et « rub » sont tous deux des verbes atéliques, ce qui semble a priori confirmer le lien existant entre l'inchoativité et l'aétlicité, il n'a sans doute pas échappé au lecteur joycien que Mr. Henchy avait déjà commencé à se frotter les mains et à renifler dès son entrée en

[39] L'escalier en colimaçon, que l'âme du poète est censée gravir, est très présent dans la poésie de Yeats. Il est métaphoriquement relié aux spirales de la philosophie de Yeats. Aussi le groupe « to ascend the winding-stairs slowly » dans *Stephen Hero* peut-il être considéré comme une sorte de pendant au poème de Yeats « Blood and the Moon » : « I declare this tower is my symbol; I declare/This winding, gyring, spiring, treadmill of a stair is my ancestral stair; », William Butler Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1956), p. 233.

scène : « […] a busting little man with a snuffling nose […] walked over quickly to the fire, rubbing his hands as if he intended to produce a spark from them » (*D*, p. 119). Où commencent et où s'arrêtent véritablement les deux procès ? Il n'est pas possible de le dire avec certitude puisque les formes en *–ing* ont par avance brouillé l'emploi atélique des deux verbes. Le recours différé à l'inchoatif donne l'impression que les deux actions, si anodines soient-elles, sont inefficaces, comme si Mr. Henchy était condamné à recommencer encore et encore à se frotter les mains et à renifler.

L'utilisation excessive de « began » dans *Dubliners* génère également des flottements temporels importants, lorsque la fin du procès vient insidieusement court-circuiter le début. Dans « Counterparts », Mrs. Delacour est décrite comme arborant un large sourire : « [...] Miss Delacour […] began to smile broadly » (*D*, p. 87). Dans ce cas, le procès (« to smile »), pour fugitif qu'il soit en apparence, paraît s'étirer et nécessiter plus de temps que de coutume. Dès lors, l'ensemble « began to smile broadly » est intraduisible en français dans la mesure où « began » marque un commencement alors que « broadly » suggère l'aboutissement du sourire[40] : comment l'amorce d'un sourire qui se dessine sur un visage peut-elle être conciliable avec sa réalisation complète (« broadly ») ? Le sourire ne peut commencer à « s'esquisser largement », si bien que l'on peut parler de télescopage entre le début et la fin du procès. De manière plus ostensible encore, l'on retrouve dans *Ulysses* une même confusion temporelle entre les aspects inchoatif et terminatif : « Ceasing, he began to shave with care » (*U*, p. 4). Dans cet exemple, le conflit entre le début et la fin du procès précédent est, à l'instar de ce qui se produit dans *Dubliners*, renforcé par l'utilisation de la forme en *–ing* dont les limites sont fluctuantes.

[40] Afin de traduire cette notion de commencement, l'on opterait sans doute pour un passé simple en français de manière à créer un effet de rupture : Miss Delacour afficha un large sourire.

b. L'incomplétude

L'expression de l'achèvement occupe de même une place très discrète dans le texte joycien.

Les processus terminatifs n'apparaissent que lorsqu'ils marquent un arrêt brutal, une interruption de ce que les personnages étaient en train de faire. Si, dans « The Sisters », Old Cotter ne cesse de commencer ses actions sans les achever (« He began to puff at his pipe, no doubt arranging his opinion in his mind », *D*, p. 1 ; « He began to puff again at his pipe without giving us his theory », *D*, p. 2), l'une des sœurs, Eliza, passe son temps à abréger ses actions, et l'aspect terminatif du procès est ainsi souligné à deux reprises : « She stopped, as if she were communing with the past [...] » (*D*, p. 9) ainsi que « She stopped suddenly as if to listen » (*D*, p. 10).

Il est rare toutefois que la fin du procès implique un achèvement, que l'action ait été menée jusqu'à son terme, ce qu'indiquerait par exemple l'emploi du verbe « to finish ». La plupart du temps « finish » est employé avec un préfixe négatif, comme pour mieux souligner que le procès exprime le contraire d'un aboutissement : « [...] unfinished sentences » (*D*, p. 3), « He did not finish his sentence [...] » (*D,* p. 182), « unfinished and ill-plastered coat » (*P, p. 82*), ou « [...] in the middle of an unfinished sentence [...] » (*P,* p. 127). Lorsque « finish » est dissocié de toute négation, il s'applique uniquement aux divertissements (« [...] he was hotly disputing with [...] the two players who had finished their game », *P*, p. 171), à la nourriture (« Mr. Dedalus pushed his plate over to Stephen and bade him finish what was on it » *D*, p. 60) et la plupart du temps à la boisson : dans « A Little Cloud », le seul projet non avorté que Little Chandler puisse mener jusqu'à son terme est celui de terminer son verre : « Little Chandler finished his whisky [...] ». Ce maigre « achèvement » est néanmoins atteint avec difficulté : alors qu'Ignatius Gallaher boit son whisky sec et quasiment d'une

traite, Little Chandler l'arrose copieusement avec de l'eau, et le sirote à petites gorgées : « He sipped a little of his drink […] », *D*, p. 71. Vider son verre est donc un projet qui nécessite, pour Little Chandler, d'être décomposé en de multiples étapes afin de pouvoir être réalisé.

L'emploi de « finish » dans « Counterparts » n'en est pas moins révélateur. Dans trois occurrences : « The man went up by the houses [...] wondering whether he could finish his copy in time » (*D*, pp. 84-85), « [...] he realized how hopeless was the the task of finishing his copy of the contract before half past five » (*D*, p. 85), ainsi que « The man listened to the clicking of the machine for a few minutes and then set to work to finish his copy » (*D*, p. 86), le verbe « to finish » est intégré dans une structure qui exprime un potentiel non encore réalisé : « could finish » est une structure modalisante, « the task of finishing » est un groupe nominal qui sert seulement à indiquer l'objectif à réaliser, tandis qu'avec « set to work to finish », l'on se situe dans le domaine prospectif ainsi que l'indique l'« opérateur de visée »[41] « to ». En outre, la répétition de « to », associée dans un premier temps à un aspect inchoatif (« set to ») avant de se voir intégrée à un aspect terminatif (« to finish »), semble mimer la difficulté de l'effort nécessaire à Farrington pour débuter cette entreprise. Elle rend compte du caractère fastidieux de cette tâche qui nécessite de déployer un supplément d'énergie, d'*energeia*, au sens artistotélicien. Jamais « finish » n'est employé dans « Counterparts » pour signifier que la rédaction du contrat a été menée à son terme dans le temps imparti. Le dernier emploi de « finish » au sein de la nouvelle affiche d'ailleurs clairement l'impossibilité de terminer le projet : « Blast it! He couldn't finish it in time » (*D*, p. 86).

[41] Lapaire et Rotgé étudient le cas de « to » dans *Réussir le commentaire grammatical de textes*. Ils empruntent alors la terminologie de « opérateur de visée » aux partisans de la T.O.E. (théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli). Lapaire et Rotgé, *Réussir le commentaire grammatical de textes*, p.116.

c. L'altération événementielle

Cette première partie nous a permis d'appréhender la notion d'état chez Joyce en étudiant plus spécifiquement la sphère verbale et en nous interrogeant sur la complexité de l'écriture de l'événement dans le texte. Celle-ci repose sur des choix temporels et aspectuels spécifiques si bien que l'événement prend souvent une dimension statique.

En fait, l'écriture joycienne évite de dépeindre l'événement en ce concentrant sur ses à-côtés qui comprennent des gestes, des attitudes et des états. Le passage suivant de « The Boarding House » est parfaitement emblématique de ce rapport complexe à l'événement : « Things were as she had suspected: she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers » (*D*, p. 59). L'usage des deux-points paraît avoir été détourné comme si la direction attribuée par l'aiguillage typographique avait été furtivement modifiée par Mrs. Mooney. Les deux-points sont suivis d'une proposition qui, loin de venir expliciter le contenu la première phrase, s'efforce de ne pas le mentionner. S'opère alors un déplacement du contenu de l'entretien (la relation entretenue par Polly et le jeune homme) vers la caractérisation de l'attitude de Polly et de sa mère : « she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers » (*D*, p. 59). Les deux-points soulignent d'autant mieux la rétention de l'événement qu'ils ne réalisent pas pleinement leur fonction explicative et dévoilent, au contraire, une ellipse narrative[42].

---

[42] L'usage des deux-points chez Joyce est d'autant plus déroutant qu'aux ambiguïtés sciemment créées par l'auteur, se superposent au moins deux usages différents de ce signe de ponctuation. L'emploi « latin » et actuel des deux-points selon lequel ces derniers sont dotés d'une fonction d'annonce (le lecteur s'attend à une énumération, une explication, une conséquence, une conclusion) se mêle à leur utilisation anglaise au moyen de laquelle ils expriment la succession plutôt que l'anticipation : « Little Chandler said nothing until the barman returned with the two glasses: then he touched his friend's glass lightly and reciprocated the former toast » (*D*, p. 71). L'on rencontre également dans le texte joycien, bien que plus rarement, l'emploi gnomique des deux-points, que Claude Demanuelli explicite à partir de l'exemple : « Man proposes : God disposes » (in *Points de repère*, Paris : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1987, p. 57). Demanuelli rappelle, en effet, l'influence de la Bible, et plus particulièrement des *Psaumes* où les deux-points étaient utilisés dans des énoncés relevant du gnomique. Le parallélisme antithétique de deux propositions est alors mis en évidence par l'emploi des deux-points plutôt que par l'utilisation du point-virgule.

L'anomalie dans l'utilisation des deux-points suggère que l'intérêt de la conversation entre Polly et sa mère se situe sur un autre plan : il s'agit moins de vérifier que l'événement a bien eu lieu que de s'assurer de la connivence des deux personnages dans la stratégie programmée par Mrs. Mooney pour piéger Mr. Doran.

Cette complicité tacite est révélée par le peu de retenue de Polly qui avoue immédiatement sa faute (« [...] Polly had been frank in her answers »), et renforcée par le parallélisme de construction entre les deux propositions : « she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers ». Cette symétrie dans la construction n'est pas sans évoquer tout à la fois le modèle de la confession et celui du catéchisme.

Le dialogue entre la mère et la fille est complètement fluide, même si le texte prend soin juste après de nuancer (voire de contredire) cette franchise en soulignant que l'une et l'autre s'étaient senties gênées : « Both had been somewhat awkward, of course » (*D*, p. 59). L'appendice « of course » est empreint d'ironie et montre que la gêne affichée n'est qu'un masque, les rôles ont été déjà préalablement définis et Polly le sait pertinemment : « [...] she did not wish to be thought that in her wise innocence she had divined the intention behind her mother's tolerance » (*D*, p. 59). L'innocence de Polly est donc feinte et les indices de sa coopération sont encore plus parlants à mesure que la nouvelle progresse. Après avoir menacé de mettre fin à ses jours (« She would put an end to herself, she said », *D*, p. 62), et multiplié les scènes de désespoir (« While she was sitting helplessly [...] », *D*, p. 61 ; « He left her crying on the bed and moaning softly : *O my God!* », *D*, p. 63), elle réapparaît soudainement heureuse et sereine une fois que Mr. Doran a quitté la pièce (« She rested the nape of her neck against the cool iron bed-rail and fell into a revery. There was no longer any perturbation visible on her face », *D*, p. 54). Le dilemme auquel est confronté Mr. Doran ne l'atteint pas parce qu'elle sait que ce dernier se pliera aux exigences de sa mère.

Le lien entre la mère et la fille est donc plus ténu qu'il n'y paraît de prime abord, si bien que la description finale de Polly, rectifiant la disposition d'une épingle à cheveux au-dessus de son oreille, apparaît comme l'allégorie finale du désir de Mrs. Mooney de tout contrôler, et de procéder à tous les ajustements nécessaires pour que le programme fonctionne : « She [Polly] looked at herself in profile and readjusted a hairpin above her ear » (*D*, p. 63). Finalement, les événements dans « The Boarding House » sont moins importants que leur préparation.

La notion même d'événement chez Joyce est sujette à caution[43]. L'événement est soit contourné soit ralenti par sa conversion en une surabondance de substantifs si bien qu'il se décolore et prend peu à peu une dimension statique. Comme le suggère Fritz Senn à propos de « A Painful Case », dans son article « Distancing in 'A Painful Case' » : « The story in fact shows a slow transition from the verb *live* to the predominance of the noun *life* on the final pages [...] Life is not – no longer – an activity, but a noun, something to become sententious about »[44].

Plus généralement, l'on peut relier cette dévitalisation de l'activité à la tendance qu'ont les nouvelles de *Dubliners* à passer sous silence les événements importants pour, en revanche, mettre en avant les détails secondaires. Les événements majeurs se produisent ainsi en coulisse et sont souvent mentionnés tardivement. Dans « A Painful Case », la mort de Mrs. Sinico nous est relatée (ainsi qu'à Mr. Duffy) par l'intermédiaire de l'entrefilet d'un journal qui annonce l'événement sous la forme d'expressions juridiques conventionnelles. La lecture de l'annonce du décès est en outre séparée de sa communication au lecteur, après que Mr. Duffy est rentré chez lui, sans pour autant que le lecteur ait accès aux causes de l'accident.

---

[43] Voir Daniel Minary, *Événement et prose narrative* (Paris : Les Belles Lettres, 1991).
[44] Fritz Senn, James Joyce 1, *« Scribble » 1 : genèse des textes*, p. 27 (article pp. 25-38).

Toute l'intensité du sens semble avoir été investie dans le non-événement, si bien que l'expressivité se déporte vers les zones marginales d'activité, au détriment des activités centrales qui sont alors neutralisées. Les non-événements ou événements de surface se font écho et leur vibration simultanée permet de dégager une structure et une cohésion sémantique. Cette mise en valeur des rebords événementiels ne fait que rappeler les déplacements très joyciens de la profondeur au profit de la surface et, plus généralement, les glissements de perspective, de focus, qui nécessitent des réajustements nombreux et constants.

Joyce rejoint ainsi Flaubert, dans la mesure où, comme ce dernier, il ne fait que rester à la marge des gestes et ne fait qu'amorcer le récit d'événements, dont il abandonne le fil avant qu'ils n'aboutissent, et dont il laisse la séquence en suspens. Joyce semble ainsi privilégier l'écriture de l'entre-événement et pousse le processus plus loin que Flaubert, puisqu'il va même jusqu'à immobiliser les micro-événements quotidiens les plus anodins. Flaubert s'intéresse quant à lui à la déperdition des forces à plus grande échelle ; la dimension historique est souvent beaucoup plus présente (on songe à l'arrière-plan historique de l'échec de la Révolution de 1848 dans l'*Éducation sentimentale* : la République est finalement escamotée en décembre 1851). Qui plus est, la plupart du temps, il n'existe pas de véritable décalage, de perte signifiante entre l'attente de l'événement et sa réalisation chez Joyce alors que le potentiel de désenchantement est plus élevé dans l'œuvre de Flaubert : l'événement fait souvent l'objet d'une idéalisation préalable.

Si l'événement, d'apparence triviale, ne revêt pas de quelconque signification historique chez Joyce, le ton sentencieux parfois utilisé pour le relater lui confère une forme d'épaisseur. La requête finale de Joe dans « Clay », qui demande à sa femme de lui indiquer la localisation du tire-bouchon, illustre l'emphase que procure le texte à des

événements a priori dénués de toute signification : « [...] and in the end he had to ask his wife to tell him where the corkscrew was » (*D*, p. 102). La présence de « in the end » au début de cette phrase, qui conclut la nouvelle, paraît inscrire l'anecdotique dans un semblant de récit historique[45].

L'événement joycien parvient ainsi à réconcilier l'inattendu et le trivial, le sens et la contingence, comme l'indique Pascal Bataillard : « The signifier 'trivial' succeeds in condensing the otherwise incompatible notions of banality and unexpected, of insignificance and knowledge, of something contingent that can be serialised »[46].

Si notre analyse de l'état se limite largement à l'étude du verbe joycien dans cette première partie, il convient de s'intéresser plus spécifiquement, dans notre seconde partie, à l'adverbe et à la relation ambiguë qu'il entretient avec l'état et l'événement, de manière à affiner notre définition du procès joycien.

---

[45] Nous renvoyons le lecteur à l'article de Garry Leonard, « The Momentary as Momentous in *Dubliners* » : « But what we see early as *Dubliners*, in story after story, is the importance, as well, of unrecorded gesture and feeling. Recorded history will give a particular sense of 'the time' in which one lived, but no sense of the lived, felt experience of the everyday » (in *Joyce's Dubliners, Lectures critiques, Critical Approaches*, éd. C. Raynaud, Tours : Université de Tours, 2001, p. 58).

[46] « From the Stupidity of a Woman to that of a Thought, and Back: On Idealism and Epiphanies in the Early Joyce, with a Postscript on John Huston's 'The Dead' », in *Joyce's* Dubliners*, Lectures critiques, Critical Approaches*, p. 61.

2. De l'attitude à l'acte, les ambiguïtés de la caractérisation adverbiale

A. Considérations théoriques sur la place et la portée de l'adverbe

L'adverbe joycien s'inscrit dans notre étude sur l'état et l'événement chez Joyce pour deux raisons majeures. D'une part, il peut caractériser des états propres aux personnages joyciens, et non uniquement des événements. D'autre part, il vient préciser ou modifier le sens du verbe qu'il soit statique ou dynamique, et ces modifications ont des répercussions qui viennent renforcer les troubles de la syntaxe joycienne. L'adverbe a en effet ceci de particulier qu'il s'extrait fréquemment de la sphère verbale pour porter sur le sujet, de sorte qu'il vient saper le dynamisme du verbe tout en provoquant un brouillage logique des segments temporels.

La question de la portée de l'adverbe paraît essentielle pour saisir toute la complexité de l'utilisation qu'en fait Joyce. Il se distingue souvent par la non-coïncidence entre sa position et sa référence, de sorte que la place qui lui est attribuée dans la phrase ne laisse en rien préjuger de sa portée. En d'autres termes, la position syntaxique de l'adverbe après le verbe est loin de signifier de manière automatique que celui-ci porte sémantiquement sur le seul verbe. Il y a donc un véritable hiatus entre la syntaxe et le sens, qui est particulièrement marqué dans les premières œuvres de Joyce.

Dans sa *Syntaxe de l'adverbe anglais*, Claude Guimier consacre quelques pages à la présentation du « régime d'incidence »[47], une expression qui décrit la mise en relation d'un apport et d'un support. Selon les principes de la syntaxe guillaumienne, cette notion d'incidence a une valeur syntaxique. Elle implique une référence syntaxique à un support, elle détermine un rapport syntaxique entre l'unité et le reste de la phrase. L'exemple de « a softly lighted hall » (*P*, p. 53) permet une première

[47] Claude Guimier, *Syntaxe de l'adverbe anglais* (Arras : Presses Universitaires de Lille, 1988), pp. 26-31.

approche du phénomène : le participe passé « lighted » et l'adverbe « softly » ont ceci de commun que, contrairement au substantif « hall », ils ont besoin d'un support extérieur auquel se référer. Aussi « lighted » constitue-t-il un apport d'information référé au support « hall », de même que « softly » fournit une précision relativement au support « lighted ». Cependant, l'incidence fonctionne également avec le principe de portée, laquelle dépend de la référence sémantique du mot. Aussi certains mots incidents aux verbes peuvent-ils avoir des portées différentes, des supports changeants.

L'adverbe, par exemple, peut porter sur le verbe, le sujet, ou les deux. Dans le cas de l'adverbe, Guimier distingue alors deux incidences de portée différentes : une incidence endophrastique qui serait immanente à la proposition et une incidence exophrastique qui lui serait extérieure. L'incidence endophrastique porte sur un constituant (sujet ou verbe) ou sur une relation entre constituants. L'incidence exophrastique échoit à un élément extérieur à la phrase. Elle n'en modifie pas le contenu et est souvent la marque d'un point de vue extérieur. En outre, au sein de l'incidence endophrastique, Guimier opère une distinction entre incidence intra-prédicative et incidence extra-prédicative. On pourrait dire de façon schématique que, contrairement à l'incidence extra-prédicative, l'incidence intra-prédicative porte plus clairement sur l'action exprimée par le prédicat[48].

Si, chez Joyce, la position finale de l'adverbe est le plus souvent privilégiée (la position enclavée de l'adverbe entre le sujet et le verbe est plus rare), la portée ne coïncide pas toujours avec l'incidence. Soit les trois exemples suivants, dans lesquels on retrouve certains adverbes (« attentively » ou « wearily »), marqueurs d'états de réceptivité cognitifs ou spirituels que l'on a étudiés précédemment :

1- « Mr. Dedalus threw his knife and fork noisily on his plate » (*P*, p. 27).

---

[48] Voir la définition que donne Guimier des deux concepts in Guimier, *Syntaxe de l'adverbe anglais*, p. 100.

2- « The old man watched him attentively […] » (*D*, p. 116).

3- « He closed his eyes wearily […] » (*P*, p. 29).

Dans chacune de ces occurrences, l'adverbe est situé en position finale[49]. Cependant, la portée est différente dans les trois cas. Dans l'exemple 1, l'adverbe « noisily » porte uniquement sur le verbe « threw », tandis que dans l'exemple 2, l'adverbe « attentively » est orienté à la fois vers le verbe « watched » et le sujet « the old man ». En effet, le vieil homme fait attention de même qu'il est attentif. Cette qualité du sujet (l'attention) se réalise dans le déroulement du procès signifié par le verbe « watch » [50]. Enfin, dans l'exemple 3, l'adverbe « wearily » ne porte plus que sur le sujet « he » (Stephen). Dans les exemples 2 et 3, la portée de l'adverbe semble donc se dégager peu à peu de la zone prédicative, de sorte que le clivage entre syntaxe et sens, incidence et portée est de plus en plus accentué.

Dans cette même optique, l'étude de la portée des doublets adverbiaux joyciens met en valeur l'existence d'un véritable fossé référentiel. En témoignent les exemples suivants : « — I must go, he said softly and benevolently » (*P*, p. 177) ainsi que « Freddy Malins [...] was still applauding when everyone else had ceased and talking animatedly to his mother who nodded her head gravely and slowly in acquiescence » (*D*, pp. 193-194). Dans le premier passage du *Portrait*, au cours duquel Donovan prend congé de Stephen et de ses amis, l'adverbe « softly » semble modifier le verbe « say » alors que « benevolently » vient caractériser le sujet de la phrase, c'est-à-dire « he »,

---

[49] Cotte attribue cette place principalement aux adverbes de manière : « La position E [end] […] est caractéristique des adverbes de MANIÈRE […] La manière apparaît […] différente du degré. Les adverbes de degré quantifient souvent l'adéquation de SV aux données et peuvent intensifier positivement ou négativement SV ; ils sont donc incidents à la polarité positive ou négative de la prédication mais les adverbes de manière ne décrivent qu'une qualité et ne peuvent même pas influer sur cet aspect de la prédication. La position E s'impose donc », « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain », p. 65.

[50] Guimier parle alors d'« adverbe de sujet-prédicat » : « L'appellation 'adverbe orienté vers le sujet' est […] partiellement inadéquate. L'adverbe est orienté simultanément vers le sujet et vers le prédicat ; pour cette raison, je le désignerai dorénavant au moyen de l'expression 'adverbe de sujet-prédicat'» (Guimier, *Syntaxe de l'adverbe anglais*, p. 104).

Donovan. Le même phénomène se produit avec le second tandem d'adverbes, « gravely and slowly ». « Slowly » se réfère à n'en point douter au verbe « nod » tandis que « gravely » est plus étroitement lié au sujet de la phrase, c'est-à-dire à l'attitude que prend la mère de Freddy Malins. Plutôt que de caractériser des activités, « gravely » et « benevolently » désignent des apparences, et en viennent à qualifier des états du sujet. Ils peuvent être ainsi considérés comme des « subject-oriented modifiers » ou « adverbes orientés vers le sujet ». Ces derniers génèrent une opacité dans la mesure où ils ne servent pas à caractériser un événement proprement dit[51] mais empiètent néanmoins sur le territoire des adverbes de par leur signification[52]. Pierre Cotte écrit à leur propos :

> Le lien étroit créé entre le sujet et le verbe est souvent interprété psychologiquement ou moralement ; ainsi *he kindly helped me* ne dit pas seulement que le sujet a agi avec gentillesse mais suggère aussi que le sujet a agi *par* gentillesse, *He indignantly stared at his uncle* signifierait que le sujet agit sous l'effet de l'indignation, etc.[53]

On rencontre dans *Stephen Hero* des exemples d'adverbes qui témoignent de déplacements similaires : « Cranly looked at the questioner and then looked back again at the dirty picture, towards which he nodded his head heavily » (*SH*, p. 109). Il est impossible de hocher lourdement la tête : c'est la tête de Cranly qui est lourde, le hochement, quant à lui, peut, tout au plus, être lent. L'impression de pesanteur qu'il

---

[51] L'on pense à la définition qu'Adam Wyner donne des « factive adverbials » : il s'agit d'adverbes qui modifient des faits, par opposition aux événements. Adam Wyner : « A Discourse Theory of Manner and Factive Adverbials », in Joris Hulstijn and Anton Nijholt (eds.), *13th Twente Workshop on Language Technology* (Twendial '98) (Enschede, The Netherlands: University of Twente, 1998), pp. 249-267.

[52] Voir l'étude approfondie que Terence Parsons consacre à la sémantique de l'état et de l'événement et, plus particulièrement, la relation étroite qu'il établit entre les adverbes de phrase et les adverbes orientés vers le sujet. Ces deux catégories peuvent même se recouper et se différencier ainsi nettement des adverbes qui modifient uniquement un verbe de par leur portée. Terence Parsons, *Events in the Semantics of English. A Study in Subatomic Semantics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), p. 289. Voir également, du même auteur : « Some problems concerning the logic of grammatical modifiers », in Donald Davidson and Gilbert Harman (eds.), *Semantics of Natural language* (Dordrecht: D.Reidel, 1972), pp. 127-141. On pourra aussi lire l'excellent article de Martin Schläfer, intitulé « Manner Adverbs and Scope » disponible à l'adresse suivante : http://www.uni-leipzig.de/~semantik/people/download/martin/schaefer_lab04.pdf (consultée le 3/05/10). En s'appuyant sur des comparaisons linguistiques entre l'anglais et l'allemand, Martin Schläfer montre que lorsque deux adverbes de manière, non-coordonnés, se situent à l'intérieur d'une même phrase, la portée de l'un déteint souvent sur le second. Selon Schäfer, cette faculté que possède un adverbe de dominer un autre est liée à l'orientation agentive (orientée vers le sujet) du premier.

[53] Cotte, « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain », p. 67.

suggère résulte du déplacement de la description du mouvement (« nodded ») vers une caractérisation du sujet grammatical, la tête de Cranly en l'occurrence.

De surcroît, la portée des adverbes (relativement au sujet ou au verbe) et la nature du procès (action ou état) sont intimement liées à la place qu'ils occupent. Cotte observe ainsi que : « Placer l'adverbe devant le verbe appelle […] le plus souvent l'interprétation résultative ou d'état […] »[54].

La question de la place de l'adverbe se pose avec insistance dans *Ulysses* où la ponctuation brille souvent par son absence, comme dans cet extrait de « The Lotus Eaters ». Bloom est en train de lire les noms sur les emballages de thé dans la vitrine de la « Belfast and Oriental Tea Company » : « While his eyes still read blandly he took off his hat quietly inhaling his hairoil [...] » (*U*, p. 68). L'on peut se demander si l'adverbe « blandly » porte sur le verbe « read » ou bien sur « took off ». Quant à « quietly », modifie-t-il en conséquence « took off » ou bien précise-t-il « inhaling » ? En outre, se pourrait-il que « quietly », pour reprendre l'argument de Schläfer, modifie « blandly » ? Tout dépend en la circonstance de la façon dont on délimite la portée du premier adverbe (« blandly »).

[54] *Ibid.*, p. 66. Cotte prend les exemples de « bolted firmly » et « firmly bolted ». Il considère que le premier groupe relève d'une « association faible » et le second d'une « association forte » : « […] l'association faible est interprétée comme passagère, d'où l'idée d'un pacte ponctuel, l'association forte comme permanente, d'où l'idée d'un état ».

B. Incompatibilités joyciennes

a. « Fixedly » ou la dévitalisation du regard

Certains adverbes, typiquement joyciens dans la mesure où leur emploi inhabituel est récurrent dans le texte, affichent une incompatibilité marquée avec l'élément verbal auquel ils se rapportent. Ils paraissent ainsi destinés à saper le dynamisme de toute activité débutante.

La présentation de Farrington au début de « Counterparts » paraît illustrer ce phénomène, même si l'incompatibilité entre le verbe et l'adverbe n'est pas totalement avérée dans cette situation. Farrington, dont l'identité nous est encore inconnue à ce stade, est à plusieurs reprises (presque métonymiquement) désigné par son regard fixe : « The man stared fixedly at the polished skull [...] » (*D*, p. 83) et « He stood still, gazing fixedly at the head upon the pile of papers» (*D*, p. 83). Dans les deux cas, la notion d'intensité inhérente au sémantisme de « stare » et de « gaze » est reléguée au second plan. Des deux attributs propres au verbe « stare » (l'intensité et le caractère fixe du regard), c'est la paralysie qui est mise en valeur par le redoublement sémantique de l'adverbe « fixedly ». La suite vient confirmer cette hypothèse de dévitalisation du regard. Farrington ne se contente plus de fixer du regard, mais il fixe « stupidement » : « [...] he continued to stare stupidly at the last words he had written » (*D*, p. 84). Encore une fois, l'exemple de Farrington ne présente pas de traces d'inconciliabilité majeure entre le verbe et l'adverbe mais il reflète le choix délibéré d'envisager une activité sous un angle beaucoup plus statique en valorisant régulièrement, par le biais de l'adverbe, une même propriété sémantique du verbe : la fixité.

b. « Pensively » et « vaguely » : la faille entre le geste et sa caractérisation

L'interprétation adverbiale est sensiblement différente dans l'exemple suivant, emprunté à « Two Gallants » : « As he passed Lenehan took off his cap and after about ten seconds, Corley returned a salute to the air. This he did by raising his hand vaguely and pensively changing the angle of position of his hat » (*D*, pp. 49-50). L'adverbe « vaguely » ne correspond pas au geste (« raising his hand »), tout comme l'adverbe « pensively » ne semble pas complètement adapté pour caractériser la modification d'orientation du chapeau.

« Vaguely » semble contredire dans un premier temps l'apparente emphase du salut de Corley, suggérée par la position du démonstratif « this » en tête de proposition mais également par l'emploi de « salute » qui appartient à un registre plutôt soutenu. Cependant, le lecteur comprend rapidement que « vaguely », tout comme « air », montrent à quel point Corley s'applique à rabaisser Lenehan en dépréciant son geste de civilité. Le léger mouvement de la main que Corley esquisse en réponse à Lenehan est minutieusement calculé : l'insistance sur « this » placé en position initiale traduit effectivement la complexité du geste qui devient une véritable opération. Cet aspect est également souligné par l'ajout de précisions telles que « angle ». Embarrassé par la présence indiscrète et encombrante de Lenehan, Corley s'arrange non seulement pour retarder sa réponse au salut de Lenehan (« after about ten seconds ») mais également pour rendre son geste à peine visible (« vaguely ») tout en le dirigeant vers le vide (« a salute to the air ») plutôt que vers l'intéressé.

Quant à l'adverbe « pensively », puisqu'il ne peut se rapporter à la modification de la position du chapeau, il se réfère en fait à l'aspect extérieur de Corley, comme un adjectif le ferait plus explicitement. « Pensively » appartient à la catégorie analysée précédemment des adverbes orientés vers le sujet. On a l'impression d'une

contamination de la sphère du verbe par celle du sujet comme si l'écriture de l'état du sujet joycien voulait prendre une tournure événementielle pour gagner en dynamisme. Aussi Joyce choisit-il un adverbe « pensively » plutôt qu'un adjectif « pensive » (qui traduirait une modalité davantage statique) pour décrire l'état du sujet. Inversement, la proximité syntaxique que « pensively » entretient avec le verbe « change » tend à transformer l'action elle-même (« changing the angle of position of the hat ») en une attitude. Le détail fourni par l'adverbe « pensively » apporte une signification supplémentaire à des gestes neutres ou banals et semble ainsi convertir ces derniers en des gestes stylisés, semblables à des attitudes[55]. La caractérisation du groupe verbal « raised his hand », d'apparence assez contradictoire avec l'emploi de l'adverbe « vaguely », est davantage révélatrice d'un phénomène de stylisation du geste dans le texte joycien que d'une décoloration événementielle.

c. « Gravely » et « vacantly » ou les pièges du réseau adverbial

L'on peut néanmoins se demander dans quelle mesure ces compléments adverbiaux dépassent les personnages eux-mêmes : des adverbes tels que « pensively » ou « gravely » sont beaucoup trop fréquents dans le texte pour être de simples modificateurs grammaticaux. En outre, leur incompatibilité, plus ou moins marquée avec le reste de la phrase, notamment le prédicat, renforce leur particularité. Les exemples de cette singularité adverbiale sont innombrables dans *Dubliners*. Dans « Grace » (« 'No superfluities,' said Mr. Fogarty. He enunciated the word and then drank gravely », *D*, p. 167), l'emploi de l'adverbe « gravely »[56] associé au verbe « drank » est relativement ironique en raison du contraste entre les aspirations des

[55] « Pensively » usurpe presque le rôle d'un indicateur scénique comme le font de nombreux adverbes joyciens dotés d'une dimension quasiment behavioriste.

[56] Il pourrait y avoir également une notion sous-jacente d'impression (au sens d'imprimerie) derrière l'emploi de l'adverbe « gravely » si l'on songe aux verbes « graver » en français et « to engrave » en anglais.

personnages et la réalité à laquelle ils sont confrontés. Mr. Fogarty et ses amis se prennent pour de grands érudits alors qu'ils ne sont que des alcooliques notoires. Ils se lancent dans une discussion théologique sur l'histoire de l'Église mais ne cessent de commettre des erreurs dans leur utilisation de mots latins et d'étaler des connaissances très approximatives. Tout se passe comme si le réseau adverbial permettait à Joyce de discréditer l'insignifiance des gestes et attitudes de certains de ses personnages, et de souligner en contrepoint la futilité et le ridicule de leurs velléités de grandeur.

Enfin, certains adverbes joyciens, en plus d'être indiscutablement inconciliables avec l'activité qu'ils viennent préciser, sont quasiment indéchiffrables si l'on s'en tient strictement à leur interprétation sémantique à l'intérieur de la proposition dans laquelle ils se trouvent. Il en est ainsi de ce passage de « A Mother » : « Mr. Fitzpatrick came in, smiled vacantly at the room [...] » (*D*, p. 137). Qu'est-ce qu'un « sourire vide » ? L'on pourrait évidemment le concevoir comme un sourire simplement inexpressif mais « vacantly » fait partie de ces adverbes qui ne fait sens qu'à plus grande échelle, c'est-à-dire lorsqu'on le réintègre dans un réseau sémantique qui lui est supérieur : celui de la vacance[57]. On note, d'ailleurs, la connexion implicite entre « vacant » et « room ».

C. Perturbations temporelles, logiques et optiques

Parmi les nombreux problèmes soulevés par les alliances adverbiales, à savoir le rapprochement de deux adverbes séparés par la conjonction de coordination « and », l'un des plus significatifs est celui qui a trait aux désordres temporels et logiques induits par la proximité de l'état et de l'événement. Dans quelle mesure ces couples d'adverbes sont-ils (in)compatibles dans l'œuvre de Joyce ?

[57] Voir, à ce propos, l'article de Carle Bonafous-Murat : « 'Godspeed' : Les vacances du verbe dans 'A Little Cloud' », in Dubliners *: rituels d'écriture*, éd. André Topia (Caen : PUC, 2006), pp. 99-112.

Pour répondre à cette question, il convient d'évaluer en amont le degré de cohérence qui existe entre les adverbes et les verbes qu'ils complètent.

a. « Slowly and drily », l'être et la manière

Certaines alliances d'adverbes rappellent à quel point le mouvement et l'état sont proches dans le texte joycien et en viennent parfois à fusionner, voire à se confondre, comme l'illustre l'exemple suivant : « He rubbed his hands slowly and drily over the difficulty » (*P*, p. 156).

Le doyen des études se frotte les mains d'un mouvement lent et sec. Or, cette lenteur attribuée au geste par le biais de l'adverbe « slowly » ne paraît pas complètement compatible avec l'emploi de « drily », qui évoque davantage un jeu de mains bref, saccadé et brusque plutôt qu'un mouvement alangui (« slowly »). En fait, l'adverbe « drily » semble porter sur autre chose que l'acte. Il renvoie à l'état physiologique du vieil homme, à son corps généralement (« his aging body, <u>spare</u> and sinewy », *P*, p. 155 [c'est nous qui soulignons]) puis à sa toux : « He (…) uttered a <u>dry</u> short cough » (*P*, p. 158) [c'est nous qui soulignons]. Cette sécheresse est aussi métaphoriquement celle de son âme, insensible à tout plaisir, qu'il soit charnel ou spirituel : « Stephen saw the silent soul of a jesuit look out at him from the pale loveless eyes. Like Ignatius he was lame but in his eyes burned no spark of Ignatius' enthusiasm » (*P*, p. 156). Elle est également synonyme d'infertilité de la pensée. Le prêtre ne peut avoir qu'une compréhension limitée et littérale du discours théorique de Stephen.

Si l'adverbe « drily » se concilie difficilement avec le verbe et l'autre adverbe qu'il complète, c'est qu'il appartient à un réseau d'images qui dépasse le simple cadre de la proposition « He rubbed his hands slowly and drily over the difficulty » (*P*, p.

156). Il vient réinscrire l'état de stérilité mentale et constitutionnelle dans un mouvement qui, loin d'être anecdotique, devient alors lui-même caractéristique de cette condition.

Le geste joycien réalise donc une sorte de synthèse entre l'état et l'événement en ce qu'il n'exprime pas uniquement une manière de procéder mais révèle à la fois, au sein d'un même doublet adverbial, l'être et la manière.

b. Perturbations temporelles

On l'a vu, le rapprochement de deux adverbes peut générer de sérieuses perturbations temporelles et logiques : de même que l'on trouve des états intermédiaires hybrides chez Joyce, l'on rencontre des couples d'adverbes incongrus comme dans l'épisode où Stephen perd sa virginité avec la prostituée vêtue d'une longue robe rose : « As he stood silent in the middle of the room she came over to him and embraced him gaily and gravely » (*P*, p. 84). Cette fois-ci, l'incohérence s'insinue moins entre le verbe et l'adverbe qu'entre les deux adverbes eux-mêmes. Ces derniers renvoient une double impression de légèreté (connotée par « gaily ») et de sérieux (suggérée par « gravely ») qui paraît quelque peu contradictoire. Les adverbes redeviennent compatibles si l'on suppose qu'ils se déroulent sur un plan non pas vertical mais horizontal, c'est-à-dire qu'ils viennent caractériser le verbe « embrace » non pas en même temps mais à tour de rôle.

Au lieu de porter sur le verbe, l'adverbe « gaily » pourrait se rapporter à l'état de la prostituée, tandis que « gravely » renverrait à celui de Stephen. Il est également possible que le narrateur considère cette scène comme un moment léger (« gaily ») là où Stephen perçoit l'ensemble comme un moment grave (« gravely »). L'alliance entre les deux adverbes condenserait ainsi deux voix différentes au sein d'un même groupe

verbal.

Il est en réalité probable que cette alliance surprenante d'adverbes reflète l'état de confusion extrême dans lequel Stephen est plongé, de sorte que les qualités qu'il attribue aux étreintes de la jeune femme deviennent, pour contradictoires qu'elles soient, interchangeables. D'une certaine manière, cette alliance d'adverbes (« gaily and gravely ») est la transcription grammaticale du rapport ambivalent de Stephen aux femmes. En effet, la prostituée dublinoise incarne plusieurs figures féminines opposées en même temps ; elle incarne à la fois Eileen et la mère de Stephen : d'apparence jeune et insouciante puisqu'elle porte une robe rose et qu'elle conserve une poupée près de son lit, elle apparaît également réfléchie, rassurante et maternelle. Elle apaise les angoisses de Stephen ainsi que sa culpabilité, en lui donnant, par exemple, des sobriquets plutôt infantilisants tels que « a little rascal » (*P*, p. 84). La dualité et la duplicité que Stephen associe plus ou moins consciemment à la figure de la femme sont ainsi suggérées par la coordination quasiment oxymorique des adverbes « gaily » et « gravely ». On aboutit à un état mixte qui ressemble à un « gai savoir » nietzschéen.

En fait, la signification de ce couple d'adverbes est équivoque d'un point de vue logique et temporel : tout repose sur l'interprétation que le lecteur joycien décide d'attribuer à la conjonction de coordination « and » : exprime-t-elle la simultanéité ou une succession chronologique ? Lequel des deux adverbes vient en premier ? Loin d'avoir seulement une dimension chronologique, la conjonction « and » semble investie d'une valeur de différenciation[58].

Plus que de simultanéité, on pourrait parler d'alternative, il serait ainsi possible de remplacer « and » par un « or » véhiculant une nuance d'indifférence. En termes plus linguistiques, il s'agirait d'un « or » 'inclusif', exprimant l'équipossibilité, la

[58] Voir les valeurs de la conjonction de coordination « and » conceptualisées et répertoriées par Lapaire et Rotgé dans leur *Linguistique et grammaire de l'anglais*, pp. 302-309.

complémentarité, la compatibilité, au lieu d'un « or » qui, 'exclusif', désignerait l'incompatibilité et la rivalité[59]. « Gaily » and « gravely» se rapportent donc à deux scénarios tout à fait complémentaires malgré leur alliance initialement surprenante. La gaieté et le calme réfléchi de la jeune femme désignent en fait les facettes d'une même réalité. Tout se passe comme si l'art de la combinaison adverbiale chez Joyce visait à réconcilier les contraires.

Cette accumulation rapide de sensations variées et opposées, plus proche de la simultanéité que de la succession, se retrouve dans la phrase suivante où l'on passe, en une seule ligne, de l'adjectif « calm » à « hysterical » : « Her round arms held him firmly to her and he, seeing her face lifted to him in serious calm and feeling the warm calm rise and fall of her breast, all but burst into hysterical weeping » (*P*, p. 84).

De même, il serait difficile de déterminer lequel des deux adverbes, « swiftly » ou « quietly », prime sur l'autre dans la citation suivante extraite du *Portrait* : « [...] he felt that the augury he had sought in the wheeling darting birds [...] had come forth from his heart like a bird from a turret, quietly and swiftly » (*P*, p. 190). Les deux adverbes forment un bloc auquel il est délicat d'appliquer une quelconque décomposition temporelle, tant l'impression ressentie par Stephen est paradoxale : il sent que le présage qu'il avait recherché dans le vol tournoyant des oiseaux s'est échappé de son cœur comme d'une tourelle, tranquillement et rapidement. L'alliance de « quietly » et « swiftly » apparaît quelque peu discordante au lecteur, dans la mesure où l'on associe plus facilement à l'adverbe « tranquillement » (« quietly ») une sensation de lenteur plutôt que de célérité voire de précipitation. Néanmoins il convient de ne pas oublier que l'on a affaire ici à une image mentale qui relève de l'ordre du ressenti et de la

[59] Voir le traitement de « or » par Lapaire et Rotgé in *Linguistique et grammaire de l'anglais*, pp. 315-321.

superposition kaléidoscopique de sentiments contraires, plutôt que de la simple description objective.

c. Bouleversements logiques : entre manière et conséquence

De tels bouleversements temporels et logiques concernent autant les adverbes isolés que les adverbes fonctionnant par association.

Chez Joyce, il est parfois difficile de déterminer avec certitude et précision l'interprétation à donner à un adverbe, comme le montrent les deux exemples suivants extraits de *Dubliners* et de *A Portrait* : « Ignatius Gallaher slapped his friend sonorously on the back » (*D*, p. 74) et « Mr. Dedalus threw his knife and fork noisily on his plate » (*P*, p. 27).

Plutôt que de modifier uniquement l'action décrite par le verbe lui-même, comme le ferait n'importe quel adverbe de manière occupant cette place dans la phrase, « sonorously » et « noisily » sont la résultante des verbes « slap » et « throw ». En conséquence, les troubles temporels et logiques inhérents à la position post-verbale de l'adverbe résultent du télescopage entre l'expression de la manière et celle de la conséquence. L'adverbe « sonorously » qualifie-t-il la manière dont la claque est assénée par Gallaher sur le dos de Little Chandler ou intervient-t-il plutôt dans une relation logique qui exprimerait la conséquence ? La manière tend ici à s'éclipser pour laisser davantage de place à l'effet (sonore en l'occurrence). Cette interprétation procure l'impression d'un mouvement décomposé entre sa cause, « slapped », et sa conséquence, « sonorously », de sorte que les plans visuels et auditifs semblent fonctionner en décalage : on perçoit d'abord le geste (« slapped »), le son

(« sonorouly ») nous parvient plus tard[60]. Le geste de Gallaher semble d'autant plus volontaire qu'il paraît dirigé vers une fin précise : le son qu'il va émettre lorsqu'il atteindra le dos de Little Chandler. Il est nécessaire, pour Gallaher, que la claque soit assez sonore afin que ce geste paternaliste traduise de manière incontestable sa supériorité condescendante envers Little Chandler.

d. « Blandly and vaguely » : l'inscription adverbiale des désordres optiques

L'exemple suivant, en revanche, pousse le processus jusqu'à ses limites les plus extrêmes : « Cranly gazed after him blandly and vaguely » (*P*, p. 191). Il apparaît difficile de se figurer un regard à la fois soutenu, intense (« gaze ») et vague (« vaguely »). L'association de l'adverbe « vaguely » avec le verbe « gaze » paraît donc assez arbitraire. Si la traduction choisie dans la « Bibliothèque de La Pléiade » conserve cette association étrange de l'intense et du vague : « Cranly le regarda d'un air placide et vague »[61], il est non moins difficile de concevoir ce que peut représenter « un air vague ». Le choix d'étoffer « gaze » au moyen du substantif « air », et de faire porter les adjectifs « placide » et « vague » (eux-mêmes issus d'une transposition à partir d'un adverbe) sur ce nom, est discutable : il semble en effet que les adverbes « blandly » et « vaguely » ne se déroulent pas vraiment sur le même plan. « Blandly » désigne l'impression que renvoie Cranly d'un point de vue strictement extérieur. Cranly paraît affable aux yeux de Stephen et de ceux de l'étudiant en médecine près de qui il est assis à la bibliothèque. L'adverbe « blandly » porte uniquement sur l'état du sujet, Cranly. La traduction de « blandly » par « air placide » semble donc tout à fait justifiée tandis que

---

[60] L'on remarque, à ce propos, que la traduction de la nouvelle dans la collection « La Pléiade », contourne la difficulté en effectuant une double transposition (le verbe « slapped » est transformé en substantif de même que l'adverbe « sonorously » est converti en adjectif) : « Ignatius Gallaher donna à son ami une claque sonore dans le dos » (Joyce, *Œuvres I*, p. 174) La version française réduit l'écart mentionné précédemment entre le visuel et le sonore puisque le geste et le son semblent se produire de manière quasiment simultanée.

[61] *Ibid.*, p. 754.

« vaguely » pourrait se rapporter à une focalisation beaucoup plus interne : Cranly regarde partir le prêtre qui était assis de l'autre côté de la table sans vraiment le voir, absorbé qu'il est par le problème d'échecs que lui pose l'étudiant en médecine : « He [Cranly] leaned back in his chair, inclining his ear like that of a confessor to the face of the medical student who was reading to him a problem from the chess page of a journal » (*P*, p. 191). De plus, l'adverbe « vaguely » porte davantage sur le verbe « gaze » plutôt que sur l'état du sujet.

La perte d'intensité qui paraît se produire entre « gazed » et « vaguely » est en fait réinvestie dans l'effort attentionnel que fait Cranly pour saisir le problème d'échec. La déperdition d'énergie visuelle est ainsi reconvertie en puissance mentale, de sorte que l'attention fait place à la concentration. Il est surtout fascinant de constater que ce rapprochement d'adverbes (« blandly and vaguely »), dont l'association peut paraître curieuse dans un premier temps, permet, tout en superposant l'écriture de l'état à celle de l'événement, de percevoir la scène par le biais de deux lentilles différentes étant donné que chaque adverbe suggère une focalisation distincte. La traduction française fait néanmoins le choix judicieux de supprimer l'ambiguïté créée par ce duo d'adverbes en convertissant les adverbes en adjectifs avant de les relier tous deux à une focalisation externe comme l'implique le substantif « air » : « air placide et vague ». L'objectif est certainement de conserver cette curieuse alliance synthétique entre « blandly » et « vaguely » qui aurait sans doute été rompue si l'on avait tenté de restaurer les deux focalisations.

Pour synthétiser ce qui se produit ici, l'on pourrait presque utiliser un terme mathématique et baptiser ce phénomène « factorisation de l'événement », le facteur commun étant le verbe « gaze ». La combinaison inattendue d'adverbes permet à un seul prédicat (« gazed after him blandly and vaguely ») de résumer deux événements

(Stephen regardant Cranly et Cranly qui regarde le prêtre). Cette factorisation de l'événement vise à rendre compte de la complexité de la perception et de l'entrecroisement optique des regards chez Joyce.

Si la coordination de deux adverbes peut permettre une factorisation événementielle, l'adverbe non-coordonné peut également jouer un rôle inverse dans l'œuvre de Joyce, et ceci particulièrement dans *Ulysses* où les binômes d'adverbes sont moins fréquents que dans *Dubliners* ou *A Portrait* : au lieu de participer à la factorisation de l'événement, l'adverbe peut avoir tendance à développer et dupliquer l'action verbale.

Considérons les deux exemples suivants : « He scratched imprecisely with his right hand […] » (« Ithaca », *U*, p. 66) et « He […] shut up his right eye completely » (« Eumaeus », *U*, p. 579). Dans le premier exemple, le verbe « scratch » contient déjà sémantiquement une nuance d'imprécision : écrire quelque chose avec hâte et maladresse. Quant à l'adverbe « completely », sa signification est déjà comprise dans le sens de la particule adverbiale « up » : « to shut » veut dire « fermer » et « up » vient renforcer ce concept de fermeture car elle reçoit une interprétation perfectivante.

L'on observe à plusieurs reprises le même phénomène dès *Dubliners*, notamment dans « Eveline » : « […] her place would be filled up by advertisement. Miss Gavan would be glad » (*D*, p. 30). L'espace semble devoir être totalement rempli, saturé, afin de ne pas laisser la moindre parcelle disponible comme le suggère l'ajout superflu de la particule télique « up ».

D. Du réceptacle au réseau : la poétique de l'adverbe

Les exemples relatifs au déplacement référentiel de l'adverbe abondent dans *Dubliners* et *A Portrait.* Ils affichent des incompatibilités plus ou moins prononcées, et vont parfois jusqu'à occasionner de sévères dérèglements temporels et logiques. Bien souvent l'adverbe post-verbal vient caractériser l'état du sujet joycien plutôt que l'événement en lui-même, si bien que de nombreuses actions semblent parasitées par une caractérisation statique et inadaptée. Faut-il discerner une ambiguïté de type poétique dans ce brouillage des références, dans ce jeu de va-et-vient entre le verbe et le sujet ?

L'adverbe peut, jusqu'à un certain point, être l'indice d'une reconstruction poétique des états de réceptivité. À l'échelle de la phrase, et plus spécifiquement, de l'adverbe, les variations référentielles, mais également les phénomènes de déplacement syntaxique, de déclassement, et de combinaisons d'adverbes semblables, participent d'un travail de reconstruction poétique des états de réceptivité. Les adverbes venant caractériser, modifier, ou nuancer une perception du réel, supposent une oscillation des états de réceptivité.

Il semble que l'adverbe et, plus généralement, le mot, se situe à la croisée de deux fonctionnements dans le texte joycien : l'un serait vertical et l'autre horizontal. Cette distinction revient à envisager le mot à la fois comme un réceptacle et comme le maillon d'un réseau verbal. Le travail sur l'adverbe semble en effet au cœur même de l'écriture des états de réceptivité, si bien que l'on peut repérer de véritables états de l'adverbe chez Joyce[62]. Les métamorphoses de l'adverbe se situent à l'échelle sémantique et syntaxique, mais également à l'échelle de la phrase, voire de l'œuvre tout entière.

---

[62] Voir Claude Guimier, Pierre Larcher, *Les États de l'adverbe* (Caen : Presses Universitaires de Caen, 1991).

L'emploi du mot « réceptacle » dans *Stephen Hero* nous paraît des plus significatif : « Words are simply receptacles for human thought: in the literary tradition they receive more valuable thoughts than they receive in the market place » (*SH*, p. 27). Les mots pour Joyce s'apparentent à des formes ; ils sont finalement des structures d'accueil flexibles, des récipients. On pourrait en ce sens concevoir une sorte de genèse du poétique dans la disponibilité du mot chez Joyce. On a vu précédemment, par exemple, que l'adverbe « quietly » est tour à tour associé au véniel, à la défécation, à l'oisiveté mais également à la création. L'adverbe, et plus généralement le mot, conserve la trace des strates sémantiques accumulées au fil du texte. À ces couches sédimentaires vient d'ailleurs s'ajouter le passé étymologique du mot[63]. En somme, le mot est poétique car, bien qu'il soit friable, poreux, et qu'il s'ouvre à toutes sortes de conversion alchimique, il fait entendre l'écho de ses origines avant d'éclore en des sens différents et de pourvoir le texte de constellations polysémiques. Lorsqu'il vient caractériser le mot chez Joyce, l'état d'oisiveté aurait donc un versant créateur, de sorte que la vacance devient disponibilité[64]. Cependant, cette conception verticale du mot en puissance serait incomplète sans une analyse horizontale du mot. Ce dernier entre en interaction avec le reste de la phrase. Il fonctionne en réseaux, sur le mode de la combinaison.

Si le jeu entre la position finale de l'adverbe et sa référence peut apparaître poétique, on pourrait en dire autant des déplacements syntaxiques de l'adverbe : « All life would be choked off, noiselessly: birds, men, elephants, pigs, children: noiselessly floating corpses amid the litter of the wreckage of the world » (*P*, p. 98). L'adverbe « noiselessly » vient nuancer le verbe « choked » avant de qualifier le groupe nominal

---

[63] On connaît l'intérêt de Joyce pour l'étymologie. D'ailleurs, selon Vico, les mots sont des concrétions mortes, il faut les réactiver en les ramenant à leur sens originel.
[64] On est donc loin des paroles vaines du prêtre (« idle words ») dans « The Sisters ».

« floating corpes ». Dans la dernière scène de « The Dead », le changement de place de l'adverbe est au fondement même de la construction en chiasme, figure joycienne par excellence : « […] falling softly […] and […] softly falling », « […] falling faintly […] and faintly falling » (*D*, p. 225).

De plus, la contruction poétique est le fruit du déclassement provisoire de l'adverbe en adjectif, comme l'indique par exemple le passage des adverbes « heedlessly » et « wearily » aux adjectifs « heedless » et « weary » dans « Two Gallants » : « He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky. His harp, too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands », (*D*, p. 48).

Enfin, l'adverbe fonctionne par combinaison : la scène finale de « The Dead » repose sur l'alternance d'adverbes dont le sens est proche. La combinaison des groupes « softly falling » et « faintly falling » (*D*, p. 225) révèle un travail poétique inconstestable sur l'adverbe. « Faintly » et « softly » sont tous deux des adverbes de degré, mais si « faintly » est seulement un adverbe de degré, « softly » exprime à la fois le degré et la manière. Ce dernier tire son épaisseur sensible à la fois de la dimension tactile inscrite dans la sémantique du mot et de sa densité sonore. En comparaison, « faintly » apparaît plus abstrait et évanescent. D'une certaine manière, il joue le rôle d'un hyperonyme tandis que « softly » se rapproche de l'hyponyme. « Softly » vient compléter « faintly » en ajoutant une nuance supplémentaire.

Il s'ensuit que l'adverbe n'a pas de valeur absolue mais puise son sens par interaction. « Softly » conserve le sens de « faintly » mais il enrichit l'adverbe d'une nouvelle coloration sémantique et d'une intensité supérieure. Le processus poétique

semble dériver d'un phénomène d'équivalence[65] adverbiale qui se manifeste par un chatoiement du sens, d'une contiguïté adverbiale qui procède par infimes modulations sémantiques.

[65] On songe à la définition que Jakobson donne de la fonction poétique : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence ». Jakobson, *Essais de linguistique générale*, pp. 209-248.

CONCLUSION

L'état joycien est un réceptacle qui oscille entre la saturation et la disponibilité. L'équilibre de l'état physiologique est compromis par les innombrables obstructions et blocages provoqués par des phénomènes de sur-saturation. La coagulation humorale et la pétrification sanguine répondent à l'impossibilité, pour certains personnages, de se départir de leur surcharge nerveuse. Les fluides s'accumulent et le corps perd en élasticité pour devenir flasque. L'être se dilate, s'engourdit et s'affaisse. La matière déborde. Le suintement semble alors la seule voie d'évacuation dans *A Portrait* où la perméabilité épidermique signale une possibilité d'ouverture.

En outre, l'afflux mobilise des éléments trop lourds et matériels, trop pondérables, pour que la teinte obtenue soit uniforme. Ainsi, les couleurs corporelles obtenues dans *Dubliners*, *Stephen Hero* et *A Portrait* restent sédimentées. Elles s'agglutinent dans un rapport de voisinage sans réellement s'intégrer dans une continuité. En fait, l'homogénéité, lorsqu'elle existe, se découvre uniquement dans l'inertie des couleurs. Le gris joycien semble vouloir exprimer un état d'attente antérieur à la coloration.

En face des choses, le personnage joycien adopte spontanément une attitude de passivité et d'attente plutôt que de se confronter à l'extérieur. Néanmoins, loin de cultiver son potentiel de réceptivité et de porosité au monde, il se laisse envahir par une oisiveté pré-occupante qui transforme le vide en une sorte de plein. Le quiétisme de

l'esprit et du sentir constituent un masque de détente et de disponibilité qui vient dissimuler l'épaisseur de la léthargie avant de s'imprimer sur la mollesse de l'esprit.

Ces états de sensibilité et de spiritualité vides et quasiment immobilisés sont les signes d'un substitut d'incarnation, d'une infidélité à l'être. Ils constituent une sorte de déguisement nécessaire quand la langueur joycienne épuise l'être à force de le dissoudre. Même les extases mystiques semblent, d'une certaine manière, exister sans aucune liaison intime avec Stephen, sur le mode d'une objectivité singulière, davantage guidées par l'hétéroclisme de lectures religieuses que par une émotivité particulière. Le tempérament de l'artiste est, en effet, une disposition artificielle qui impose un voile sur l'écriture des états, déjà conditionnée par d'autres textes avant même de parvenir à un point de figuration. Certains états spirituels ressemblent alors à des entités étrangères, se glissant dans les corps joyciens pour imposer une sensibilité impersonnelle aux personnages, et générant, par la même occasion, un hiatus, une déliaison entre l'être et l'état.

L'âme joycienne ressemble à un lieu vide, sans qualités propres, qui accueille temporairement une succession de différents états pas nécessairement reliés les uns aux autres. Il n'existe pas de puissance unifiante qui viendrait amollir les barrières entre ces derniers, si bien que l'être ne peut trouver la liquidité qui lui manque. Les états ne marient pas naturellement leur contenu selon des combinaisons changeantes, mais sont dépeints l'un après l'autre, chacun gardant un contour défini et hermétique. Se pose ainsi la question de l'origine du ressenti et de son authenticité. On a l'impression que Stephen a besoin pour se soutenir, de repaître son esprit d'images religieuses nettes et naïves et de structures fixes sur lesquelles ajuster son comportement. Or le caractère intuitif de l'état mystique est parasité par ces mêmes images. L'état s'éloigne alors d'autant plus de l'être qu'il est médiatisé et qu'il ne peut s'exprimer qu'après avoir

traversé une kyrielle de filtres le séparant d'une expérience immédiate et prosaïque de la réalité. En d'autres termes, la sensation est suspecte et l'imposition d'un état inauthentique permet de la contrôler au sein d'une structure déjà préétablie. L'on pourrait presque parler de prosaïsme de l'écriture joycienne, soit d'une esthétisation du prosaïque rendue possible par l'incorporation dans la prose d'autres textes, qu'ils soient théologiques, littéraires ou médicaux.

Lorsque l'état joycien traduit un semblant d'effort vers un supplément d'être, il débouche sur un état nostalgique. La souffrance et le sadisme visent alors à combler cette absence d'être par une plus grande perméabilité spirituelle. Stephen recherche l'ataraxie mais se plaît à repousser cet état anesthésique dès qu'il s'en rapproche trop dangereusement en affirmant au contraire la vie jusque dans l'intranquillité de l'âme et dans la culture de la souffrance. Cette dernière est alors rapprochée du plaisir dans une perspective dionysiaque et mystique. C'est dans cette esthétique de la dissonance entre l'apathie et l'intensité du ressenti que se construit l'état joycien.

Mais, de même que la teinte grise imprime sur les visages un état d'attente antérieur à la coloration et proche de l'inertie, l'air gris qui imprègne les terrains de sport de Clongowes, apparaît à la fois comme le lieu et le moyen d'une annonciation mystique et comme le tissu d'une sorte d'épuisement spirituel. L'approche phénoménologique de l'environnement joycien permet de rendre compte d'une perte d'être. L'éclat électrique des lumières urbaines s'offre comme un ersatz de la lumière divine et rappelle, par la pâleur artificielle du gaz, cette absence d'être, de même que les reflets et autres miroitements joyciens ne sont que des répliques des choses éclairées et brisent toute profondeur. De relais en relais, les réverbérations marquent des médiations supplémentaires sur la chaîne reliant l'être à l'état et suggèrent une nouvelle déperdition substantielle.

L'état joycien est donc l'être envisagé de manière indirecte. Il peut se comprendre tour à tour comme une attente d'être, une usurpation d'être, ou bien une absence d'être. L'être joycien, quant à lui, n'est qu'une illusion : il se réduit à une simple juxtaposition d'états et à une vie de surface, une vie purement phénoménale.

Les états cognitifs, en particulier les états d'attente et d'attention, correspondent à certains états mystiques dépouillés de leur parure intertextuelle. Ils permettent de faire reposer la compréhension philosophique du fait mental joycien sur une expérience vécue, commune et immédiate. Les états mentaux des Dublinois sont avant tout empiriques et prosaïques, dénués de toute dimension transcendantale.

En effet, la représentation prosaïque de Dublin et de ses habitants se révèle incapable de prendre en charge une quelconque élévation spirituelle. Finalement, les états cliniques semblent moins artificiels que les états mystiques. Ils ne se situent pas sur l'échelle céleste de la connaissance si chère à la tradition mystique, mais témoignent, au contraire, d'un décalage avec ce que nous avons appelé les « états du savoir ». Ils rappellent l'inéluctable retombée de l'esprit dans la matière, le constant parasitage des états cognitifs par des flux sensoriels. La discontinuité des choses et des corps résiste aux efforts de l'esprit qui fonctionne lui-même par intermittence.

A l'instar du personnage joycien dont la constitution physiologique, lourde et pâteuse, est orientée vers une solidification prochaine, l'écoulement temporel est souvent à demi figé. Les Dublinois vivent sur le mode d'une continuité ralentie au cours de laquelle les événements potentiels se dilatent et se dévitalisent avant de prendre la forme de gestes ou d'états.

Aussi paraît-il difficile de parler d'événement dans les premières œuvres de Joyce dès lors que l'on sait que l'événement ne se conçoit, dès la Grèce Antique, que

comme changement dans une substance. Il est censé se détacher du cours uniforme des phénomènes.

Or, les phénomènes joyciens se distinguent des événements en ce qu'ils ne sont pas intrinsèquement bouleversants et n'entraînent aucune reconfiguration du monde des personnages. Tirés de leur pure contingence et intégrés dans une chaîne téléologique et causale, ils se rapprochent davantage des faits. Sabrina Parent, dans son ouvrage *Poétiques de l'événement*, s'intéresse à l'expression « système de faits » qui figure dans le texte français de la *Poétique* d'Aristote :

> Dans six des extraits où le terme 'fait' apparaît, on le trouve dans des expressions du type 'système de faits' […] ou 'agencement des faits en système' […] L'unique terme français 'système' traduit deux termes grecs '*sustasis*', utilisé majoritairement, et '*sunthesis*'. Le premier terme connote un état, celui d' '*être* côte à côté' tandis que le second met davantage l'accent sur un processus : '*poser* côte à côte'[1].

Ceci nous rappelle à quel point les faits joyciens font partie d'un processus, d'une suite d'opérations nécessaires qui ne sont pas surprenantes car elles sont graduellement « posées côté à côté ». Les états joyciens correspondent alors soit à un ralentissement extrême du processus qui s'est plus ou moins temporairement figé, soit parfois à son aboutissement laborieux.

En effet, les processus n'entraînent pas un quelconque progrès mais une stagnation. On retrouve un schéma identique sur un plan physiologique puisque l'instabilité des fluides ou des courants électriques finit toujours par persister quelle que soit la quantité des écoulements, des suintements, ou des décharges. De même le teint joycien reste-t-il composite malgré toute l'instabilité apparente de sa composition. Les propriétés qui caractérisaient le sujet joycien n'ont pas évolué en fin de texte ou de séquence. Le changement ne facilite plus le passage d'un état à l'autre mais se fixe, se solidifie, à tel point que le temporaire devient statique et que l'état reste toujours

[1] Sabrina Parent, *Poétiques de l'événement: Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda* (Paris : Classiques Garnier, 2011), pp. 41-42.

prisonnier d'un processus d'assemblage qui n'a pas su aboutir, à l'image de ce teint joycien qui reste hybride.

Cette inertie des processus est, en partie, imputable à la syntaxe joycienne. L'élasticité de la phrase, qui procède par expansions et réductions, par développements et factorisations, permet, lors de ses moments de contraction, la rencontre des sphères nominales et verbales, du sujet et de l'activité, de l'état et l'action, par l'intermédiaire de l'adverbe.

Dans les premières œuvres de Joyce, l'écriture de l'état joycien comprend donc surtout des situations qui durent ou qui se répètent. La plupart du temps, il n'est pas possible de parler d'événement car il n'existe pas de différence entre l'état initial et l'état final[2]. Ces derniers sont quasiment réversibles. Soustraire l'état initial à l'état final aboutit à un résultat nul. Néanmoins, cette absence de différentiel n'empêche pas que de légères modifications se produisent, mais de manière temporaire, de sorte que l'ordre final puisse, de manière prédictible, toujours rejoindre l'ordre initial. Entre l'état initial et l'état final se situe une zone intermédiaire, d'activité, souvent répétitive et sans terme, qui évacue, par définition, tout concept de changement. Elle suggère même davantage une régularité commune à différentes situations plutôt qu'à une situation particulière. La récurrence quasi systématique de certains phénomènes convoque une lecture tabulaire et paradigmatique qui place les activités sur un pied d'égalité.

L'état joycien apparaît ainsi comme une sorte de réceptacle au creux duquel viennent se solidifier, jusqu'à saturation, tous les déséquilibres. Mais ce réceptacle n'est jamais réellement disponible, du moins sur un plan mental, l'oisiveté constituant finalement la forme la plus complète de l'occupation chez les personnages de même que les mots joyciens sont déjà pré-occupés sémantiquement et musicalement.

---

[2] On se souvient de la définition que proposait Baudet de certains événements : « […] la différence établie entre l'état initial et l'état final ». Baudet, « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action », p. 52.

Néanmoins, une étude précise des états cliniques, cognitifs, mystiques et spirituels chez Joyce, démontre que l'on peut décrire en termes cognitifs des phénomènes qui libèrent le langage pour lui donner un supplément de puissance, de richesse, une sorte de disponibilité, qui serait proche de la poésie.

Il serait alors légitime de se demander pour quelles raisons Joyce a écrit si peu de poésie alors que son écriture est, par certains aspects, poétique. Certes, l'écriture joycienne n'est pas poétique au sens mallarméen du terme ; cependant, on retrouve certains mécanismes de fusion linguistique qui se produisent également en poésie. Le mot est polarisé autant par l'arrière que par l'avant du texte, de même qu'il est, lui-même, hyperconductible. C'est dans ce jeu entre le syntagme et le paradigme que se situerait une première forme du poétique chez Joyce.

Si l'on compare l'état du mot chez Joyce et chez Beckett, on s'aperçoit que dans le texte joycien, le mot est en germe. Il est programmé de sorte qu'il y a un passé et un futur du mot. Le mot est poétique parce qu'il est poreux alors que la plénitude du mot chez Beckett proviendrait peut-être de son caractère plus imperméable, de son isolement. Il y a une présence plus forte du mot chez Beckett, liée à l'immédiateté de son surgissement et de sa disparition, tandis qu'il n'y a pas de solitude du mot chez Joyce. Le choix d'une écriture plus réaliste, plus urbaine s'accompagne d'une mise en réseau constante du mot, qui se situe entre mémoire et attente. Le mot est extrinsèque et c'est ce dynamisme du mot qui, en fin de compte, serait poétique chez Joyce.

Enfin, au-delà de toute physionomie et physiologie du mot, on peut également voir dans la répétition du mot chez Joyce une perte de substance sémantique au profit d'un gain sonore. Finalement, c'est peut-être dans cette perte, ce décongestionnement temporaire du mot au profit du sonore, que se dessine une autre forme de poétique, celle que Stephen, dans le droit fil de Pater (« [A]ll art constantly aspires towards the

condition of music »[3]), paraît revendiquer pour lui-même : « He kept repeating them [words] to himself till they lost all instantaneous meaning for him and became wonderful vocables » (*SH*, p. 30). Plus que l'expression d'un simple tempérament, l'écriture poétique de Joyce se veut sans doute le prolongement de cette conscience esthétique supérieure qu'incarne l'état de musicalité du texte.

[3] Pater, *The Renaissance*, p. 135.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres de James Joyce

Joyce, James. *The Critical Writings of James Joyce*. Eds. E. Mason and R. Ellmann, London: Faber and Faber, 1959.

---. *Dubliners* [1914]. Ed. T. Browne. Harmondsworth: Penguin, 1992.

---. *Dublinois*. Trad. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, 2004.

---. *Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1939.

---. *Gens de Dublin*. Trad. Benoît Tadié. Paris : Flammarion, 1994.

---. *Œuvres I*. Éd. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, 1995.

---. *Œuvres II*. Éd. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, 2002.

---. *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. Ed. Jeri Johnson. Oxford: OUP, 2000.

---. *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Trad. Ludmila Savitsky. Paris : Gallimard, 1992.

---. *Stephen Hero* [1944]. Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions Books, 1963.

---. *Ulysses* [1922]. Ed. Jeri Johnson. New York: OUP, 1993.

2. Écrits, correspondances, et sources biographiques

Joyce, James. *The James Joyce Archive 4: 'Dubliners': A Facsimile of Drafts and Manuscripts*. Prefaced and arranged by Hans Walter Galber. New York: Garland Publishing, 1978.

---. *The Joyce Papers 2002*: Early material; drafts etc. of parts of *Ulysses*; proofs, etc. for *Finnegans Wake* (Manuscrits consultés à la National Library of Ireland. Cote : MS 36,639).

---. *Letters*. Vol. 1. [1957]. Ed. Stuart Gilbert. New York: Viking, 1966.

---. *Letters of James Joyce*. Vol. 2. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1966.

---. *Occasional, Critical, and Political Writing*. Ed. Kevin Barry. Oxford: OUP, 2000.

Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*. Richard Ellmann (ed.). New York: The Viking Press, 1958.

3. Autres sources littéraires

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Tome II : *Curiosités esthétiques.* Paris : Michel Lévy Frères, 1868.

---. *Lettres : 1841-1866*. Paris : Société du Mercure de France, 1907.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot* [1953]. London: Faber, 2000.

Best, Richard Irvine, Osborn Bergin and M. A. O'Brien (eds). *The Book of Leinster*. Vol. 1-16. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1954-1983.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria I*. Eds. James Engell and W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Dickens, Charles. *Bleak House* [1852-1853]. New York: OUP, 2008.

Eliot, Thomas Stearns. *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. New York: Harcourt Brace, 1958.

---. *The Waste Land and other poems* [1972]. London: Faber, 1999.

Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Tome 1. Paris : L. Conard, 9. vol. 1926-1955.

---. *L'Éducation sentimentale* [1869]. Éd. Pierre-Marc de Biasi. Paris : Librairie générale française, 2002.

---. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1951.

---. *La première éducation sentimentale* [1845]. Paris : Éditions du Seuil, 1963.

Hopkins, Gerard Manley. *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*. Introduction and notes by William Henry Gardner. London: Penguin Books, 1966.

---. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman Mackenzie. New York: OUP, 1990.

Kinsella, Thomas. *The Táin*. Oxford: OUP, 1969.

Maupassant, Guy (de). *Romans*. Éd. Louis Forestier. Paris : Gallimard, 1987.

Pater, Walter. *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas* [1885]. New York: Cosimo Inc., 2005.

---. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan and Co, 1910.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Prose: or the Trumpet of a Prophecy*. Ed. David Lee Clark. London: Fourth State, 1988.

Swift, Jonathan. *A Tale of a Tub* [1704]. 2nd ed. Eds. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith. Oxford: Clarendon Press, 1958.

Wilde, Oscar. *The Major Works*. Oxford: OUP, 1989.

Woolf, Virginia. *The Common Reader, Second Series*. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1986.

Yeats, William Butler. *Letters to the New Island*. Ed. Horace Reynolds. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1934.

---. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. New York: Macmillan, 1956.

---. *Mythologies.* Whitefish: Kessinger Publishing, 2003.

Zola, Émile. *Œuvres complètes*. Éd. Maurice Leblond. Paris : Bernouard, 1927-1929.

4. Traités de théologie et de philosophie

Alacoque, Sainte Marguerite-Marie. *Vie et Œuvres de Sainte Marguerite-Marie Alacoque : Autobiographie.* Paris : Visitation de Paray-le-Monial, 1920.

Thomas d'Aquin (saint). *Somme théologique* (1269-1272). Trad. Dominicaine (1984). Édition numérique des éditions du Cerf.

Aréopagite, Denys (l'). A. M. Ritter (ed.) *Corpus Dionysiacum II*. Berlin: W. de Gruyter, 1991.

---. *Œuvres complètes du Pseudo Denys*. Traduction, commentaires et notes par Maurice de Gandillac. Paris : Aubier, 1980.

Aristote. *L'Homme de génie et la Mélancolie*. Trad. J. Pigeaud. Paris : Éditions Rivages, 1998.

---. *La Métaphysique, Livres A à E*. trad. Bernard Sichère. Paris : Pocket, 2002.

Augustin (saint). *Confessions*. . Trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, Paris : Desclée de Brouwer, 1962.

---. *Confessions*, Tome II. Trad. Pierre de Labriolle. Paris : Les Belles Lettres, 1961.

Avila, sainte Thérèse (d'). *Œuvres très complètes de sainte Thérèse*. Tome 2, J.-P. Migne (éd.) Paris, 1863.

Bernard (saint). *Œuvres mystiques*. Préface et traduction par Albert Béguin. Paris : Le Seuil, 1953.

Besant, Annie. *An Introduction to Theosophy*. London: Theosophical Publishing Society, 1894.

---. *Popular Lectures on Theosophy*. Los Angeles: Theosophical Publishing House, 1919.

Blavatsky, Helena P.. *Isis Unveiled: a Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern science and Theology* [1877]. Los Angeles: Theosophy, 1975.

---. *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion and Philosophy*. Vol. 2. London: Theosophical Publishing Society, 1888.

---. *Key to Theosophy* [1889]. Pasadena: Theosophical Univ. Press, 1972.

---. *The Theosophical Glossary* [1892]. Los Angeles: Theosophy Company, 1973.

Boehme, Jacob. *The Signature of All Things, With other Writings* (1622). New York: Everyman's Library, 1912.

---. *De la vie supersensuelle, qui est un dialogue d'un maître avec son disciple*. Paris : Chacornac, 1903.

John of the Cross (saint). Ed. Allison Peers. Trans. Allison Peers. *The Dark Night of the Soul*. New York: Image Books Edition, 1959.

Fénelon, François de Salignac de la Mothe. *Correspondance*. T. XII. Éd. J. Orcibal. Klincksieck, 1999.

---. *Explications des articles d'Issy*. Paris : A. Chérel, 1915.

Guyon, Jeanne Marie Bouvier de la Motte (Mme Guyon). *Fénelon et Madame Guyon* présenté par M. Masson. Paris, 1907.

---. *Lettres chrétiennes et spirituelles*. Cologne: 4 Bde., 1717.

Hébert, L.-M.. *Petit catéchisme magnétique, ou Notions élémentaires de mesmérisme*. Paris : au bureau du « Journal du magnétisme », 1853 [2e éd.].

Hodgson, Phyllis (ed.) *The Cloud of Unknowing and The Book of Privy Counselling* [XIVth century]. London: OUP, 1944.

Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie* [1913]. Trad. Paul Ricœur. Paris : Gallimard, 1950.

Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure* [1781]. Trad. Tremesaygues et Pacaud. Paris : PUF, 1965.

Loyola, saint Ignace (de). *Exercices spirituels* [1548]. Trad. Jean-Claude Guy. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

---. *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*. Présenté dans sa langue et sa disposition originales par E. Gueydan. Paris : Desclée de Brouwer, 1986.

Nietzsche, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*. Édition établie par Giorgio Colli et Massimo Montinari. Paris : Gallimard, 1971-1997.

---. *Le Cas Wagner*, *Crépuscule des idoles*, *l'Antéchrist*, *Ecce Homo* et *Nietzsche contre Wagner*. Trad. Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.

---. *Le Gai Savoir*. Paris : Gallimard, 1950.

---. *La Naissance de la tragédie* et *Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris : Gallimard, 1977.

Nordau, Max. *Dégénérescence*. *Tome* 1: *Fin de siècle – Le mysticisme* [1896]. Trad. Auguste Dietrich. Genève : Slatkine Reprints, 1998.

Olcott, Henry Steel. *Theosophy, Religion and Occult Science*. London: G. Redway, 1885.

John of Ruysbroeck. *The Adornment of the Spiritual Marriage. The Sparkling Stone, The Book of Supreme Truth.* Trans. C. A. Wynsckenk. Ed. Evelyn Underhill. London, 1916.

François de Sales (saint). *Œuvres*. Annecy : Éditions d'Annecy, 1898.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* [1819]. Trad. Auguste Burdeau. Paris : PUF, 1966.

Sénèque. *De Tranquillitate Animi. De Constantia Sapientis*. Trad. R. Waltz. Paris : Budé, 1927.

Surin Jean-Joseph. *Science expérimentale des choses de l'autre* vie. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1990.

5. Traités de psychologie

James, William. *The Principles of Psychology* [1890]. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990.

---. *The Varieties of Religious Experience* [1902]. Rockville: Arc Manor, 2008.

---. *Pragmatism: A Series of Lectures, 1906-1907*. Rockville: Arc Manor, 2008.

Janet, Pierre. *L'Automatisme psychologique*. Paris : Alcan, 1889.

6. Traités médicaux

Africanus, Constantinus. *De melancholia* [XIe siècle]. Éd. et trad. K. Garbers. Hambourg, 1977.

Arbuthnot, John. *An Essay upon the Effects of Air on Human bodies*. London: J. Tonson, 1733.

Cheyne, George. *The English Malady* [1733]. Ed. Roy Porter. London: Routledge, 1991.

Ferrand, Ange-Ernest-Amédée. *Physiologie du caractère, instinct, caractère, tempérament.* La Chapelle-Montligeon : Impr. de N.-D. de Montligeon, extrait de *La Quinzaine*. 1er décembre 1898 et 1er janvier 1899.

Gasquet, J. R. « Recent Research on the Nerves and Brain ». *Dublin Review* 34.2 (April 1880): 373-81.

Hall, Marshall. *On the Diseases of the Nervous System*. London: H. Baillière, 1841.

Hibbert, Samuel. *Sketches of the Philosophy of Apparitions, or, An Attempt to Trace Such Illusions to their Physical Causes*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1824.

Lange. *Traité des vapeurs*. Paris : Denis Nion, 1689.

Littré, Émile. *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Trad. R. Joly [réimpression de l'édition de Paris, 1839-1861] Amsterdam : Hakkert, 1973.

---. *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Trad. J. Jouanna. Amsterdam : Hakkert, 1973.

Lombroso-Ferrero, Gina. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. New York: Knickerbocker, 1911.

Mann, Christopher Wharton. « The Nerves ». *Household Words* 15.375 (30 May 1857): 522-25.

Maudsley, Henry. *The Pathology of Mind*. New York: D. Appleton and Company, 1886.

Pretreaux, J.-D.. *Électricité naturelle ou mesmérisme, mis en pratique à l'usage des familles*. Cambrai : A. Giard, 1849.

Stone, Thomas. « The Physiology of Intemperance ». *Household Words* 2.44 (25 January 25 1851): 413-17.

Surbled. *Le Tempérament*. 2e éd. Paris : Tequi, 1900.

Teste, Alphonse. *Le Magnétisme animal expliqué, ou Leçons analytiques sur la nature essentielle du magnétisme, sur ses effets, son histoire, ses applications, les diverses manières de le pratiquer.* Paris : J.-B. Baillière, 1845.

Tissot, Samuel-Auguste. *L'Onanisme : dissertation sur les maladies produites par la masturbation*. Lausanne : Marc Chapuis et Compagnie, 1792.

II. SOURCES SECONDAIRES

1. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages critiques sur James Joyce

A. Articles

Bock, Martin. « James Joyce and Germ Theory: The Skeleton at the Feast ». *James Joyce Quarterly* 45.1 (2007): 23-46.

Bonafous-Murat, Carle. « Géophysiologie de l'excitation dans *Dubliners* ». *Q/W/E/R/T/Y* 10 (2000) : 91-98.

Conley, Tim. « 'Are you to have all the pleasure quizzing on me?': *Finnegans Wake* and Literary Cognition ». *James Joyce Quarterly* 40.4 (2003): 711-27.

Harris, Susan Cannon. « Invasive Procedures: Imperial Medicine and Population Control in *Ulysses* and *The Satanic Verses* ». *James Joyce Quarterly* 35.2 (1998): 373-99.

Heusel, Barbara Stevens. « Joyce and the Drama of Cognition: Escher as a Visual Analogue ». *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 34:4 (Winter 1988): 395-406.

Hyman, Suzanne Katz. « 'A Painful Case': The Movement of a Story through a Shift in Voice ». *James Joyce Quarterly* 19.2 (1982): 111-18.

Jackson, Roberta. « The Open Closet in *Dubliners*: James Duffy's Painful Case ». *James Joyce Quarterly* 37.1-2 (1999): 83-97.

Kane, Jean. « Imperial Pathologies: Medical Discourse and Drink in *Dubliners* 'Grace' ». *Literature and Medicine* 14.2 (1995): 191-209.

McGowan, John. « From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self ». *Texas Studies in Language and Literature* 32. N°3 (1990): 417-445.

Morrisson, Mark S. « 'Their Pineal Glands Aglow': Theosophical Physiology in *Ulysses* ». *James Joyce Quarterly* 46.3-4 (Spring-Summer 2009): 509-527.

Poirier, Richard. « Pater, Joyce, Eliot ». *James Joyce Quarterly* 26.1 (Fall 1988): 21-35.

Rabaté, Jean-Michel. « Joyce and Jolas: Late Modernism and Early Babelism ». *Journal of Modern Literature* 22.2 (1999): 245-252.

Schlossman, Beryl. « Polyphony and Memory in James Joyce's Fiction ». *Modern Fiction Studies* 46.4 (2000): 984-988.

Schneider, Erik. « 'A Grievous Temper': Joyce and the Rheumatic Fever Episode of 1907 ». *James Joyce Quarterly* 38.3-4 (2001): 453-75.

Scotto, Robert M.. « 'Visions' and 'Epiphanies': Fictional Technique in Pater's *Marius* and Joyce's *Portrait* ». *James Joyce Quarterly* 11.1 (Fall 1973): 41-49.

Sinding, Michael. « Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in *Ulysses* ». *New Literary History* 36 (2005): 589-619.

Topia, André. « La cassure et le flux ». *Poétique* 26 (1976) : 132-151.

Van Laan, Thomas F.. « Meditative Structure in Joyce's *Portrait* ». *James Joyce Quarterly* 1.3 (Spring 1964): 3-13.

B. Chapitres d'ouvrages

Bataillard, Pascal. « From the Stupidity of a Woman to that of a Thought, and Back: On Idealism and Epiphanies in the Early Joyce, with a Postscript on John Huston's 'The Dead' ». In Claudine Raynaud (éd.), *Joyce's* Dubliner*s, Lectures critiques, Critical Approaches*. Tours : Université de Tours, 2001, pp. 53-65.

Bénéjam, Valérie. « Stephen and the Venus of Praxiteles: the Backside of Aesthetics ». In Richard Brandon Kershner (ed.), *Cultural Studies of James Joyce*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2003, pp. 59-76.

Bonafous-Murat, Carle. « 'Godspeed' : Les vacances du verbe dans 'A Little Cloud' ». In André Topia (éd.), Dubliners *: rituels d'écriture*. Caen : PUC, 2006, pp. 99-112.

Epstein, Edmund L.. « James Joyce and the Body ». In Edmund L Epstein (ed.), *A Starchamber quiry: A James Joyce Centennial Volume, 1882-1982*. New York: Methuen, 1982, pp. 73-106.

Groden, Michael, « A Textual and Publishing History ». In Zack Bowen and James Carens (eds.), *A Companion to Joyce Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1984, pp. 71-128.

Le Blanc, James D.. « Duffy's Adventure: 'A Painful Case' as Existential Text ». In Maurice Beja and David Norris (eds.), *Joyce in the Hibernian Metropolis*. Columbus: Ohio University Press, 1996, pp. 144-149.

Leonard, Garry. « The Momentary as Momentous in *Dubliners* ». In Claudine Raynaud (éd.), *Joyce's* Dubliners*, Lectures critiques, Critical Approaches*. Actes du Colloque de Tours. Tours : Université de Tours, 2001, pp. 33-40.

McLuhan, Herbert Marshall. « Joyce, Aquinas and the Poetic Process ». In Thomas Connolly (ed.), *Joyce's* Portrait. London: Peter Owen, 1967, pp. 249-265.

---. « James Joyce: Trivial and Quadrivial ». In Eugene McNamara (ed.), *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943-1962*. New York: McGrawhill, 1969, pp. 23-47.

O'Connor, Frank. « Work in Progress ». In Peter K. Garrett (ed.), *Twentieth Century Interpretations of* Dubliners *: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968, pp. 18-26.

Plock, Vike Martina. « Medicine ». In John Mc Court (ed.), *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 250-261.

Scholes, Robert. « In the Brothel of Modernism, Picasso and Joyce ». In Robert Scholes (ed.), *In Search of James Joyce.* Urbana: University of Illinois Press, 1992, pp. 178-207.

Seward, Barbara. « The Artist and the Rose ». In Thomas Connolly (ed.), *Joyce's* Portrait. London: Peter Owen, 1967, pp. 167-180.

C. Ouvrages

Aubert, Jacques. *Introduction à l'esthétique de James Joyce*. Paris : Didier, 1973.

Beja, Morris (ed.). *James Joyce:* Dubliners *and* A Portrait of the Artist as a Young Man*, A Selection of Critical Essays.* London: Macmillan, 1973.

Beja, Morris et David Norris (eds.). *Joyce in the Hibernian Metropolis*. Columbus: Ohio University Press, 1996.

Benstock, Bernard. *Narrative Con/Text in* Dubliners. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Bonafous-Murat, Carle. *James Joyce*, Dubliners, *Logique de l'impossible*. Paris : Ellipses, 1999.

Bowen, Zack R. and James F. Carens (eds.). *A Companion to Joyce Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1984.

Boyle, Robert S. J.. *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.

Connolly, Thomas (ed.). *Joyce's Portrait*. London: Peter Owen, 1967.

Curran, Constantine Peter. *James Joyce Remembered*. Oxford: OUP, 1968.

Eco, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Ferris, Kathleen. *James Joyce and the Burden of Disease*. Lexington: University of Kentucky Press, 1995.

Garrett, Peter K. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of* Dubliners*: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

Goldberg, S. L.. *The Classical Temper – A Study of James Joyce's* Ulysses. London: Chatto and Windus, 1963.

Gottfried, Roy K. *The Art of Joyce's Syntax in* Ulysses. Athens: The University of Georgia Press, 1980.

---. *Joyce's Iritis and the Irritated Text: The Dis-lexic* Ulysses. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

---. *Joyce's Misbelief*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.

Grossman, Evelyne. *Artaud/Joyce : Le Corps et le texte*. Paris : Nathan, 1996.

Jacquet, Claude (éd.). *James Joyce 1, « Scribble » 1 : genèse des textes.* Paris : Lettres Modernes, 1988.

Jacquet, Claude et André Topia (éds.). *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert.* Paris : Minard, 1990.

Jaurretche, Colleen. *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.

--- (ed.) *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*. New York: Rodopi, 2005.

Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*. London: Beacon Press, 1962.

---. *Joyce's Voices*. London: Faber, 1978.

Kershner, Richard Brandon. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature*. Chaper Hill: University of North Carolina Press, 1989.

---. (ed.) *Cultural Studies of James Joyce*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2003.

Lernout, Geert. *Help my Unbelief: James Joyce and Religion*. London: Continuum, 2010.

Lowe-Evans, Mary. *Catholic Nostalgia in Joyce and Company*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.

Lyons, Jack B.. *James Joyce & Medicine*. New York: Humanities Press, 1974.

MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. Rev. ed. London: Palgrave Macmillan, 2003.

McCourt, John (ed.). *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Noon, William T. *Joyce and Aquinas*. Yale: Yale UP, 1957.

O'Sullivan, Michael. *The Incarnation of Language: Joyce, Proust and a Philosophy of the Flesh*. London: Continuum, 2008.

Plock, Vike Martina *Joyce, Medicine and Modernity*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.

Rabaté, Jean-Michel. *Joyce upon the Void: the Genesis of Doubt*. New York: St. Martin's Press, 1991.

Raynaud, Claudine (éd.). *Joyce's* Dubliners*, Lectures critiques, Critical Approaches*. Tours : Université de Tours, 2001.

Reynolds, Mary T. *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Rickard, John S. *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of* Ulysses. Durham: Duke UP, 1999.

Schlossman, Beryl. *Joyce's Catholic Comedy of Language*. Madison / Londres: University of Wisconsin Press, 1985.

Scholes, Robert. *In Search of James Joyce*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.

Schork, R. J.. *Joyce and Hagiography*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.

Steinberg, Erwin R. *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses [1958]. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.

Terrinoni, Enrico. *Occult Joyce: the Hidden in* Ulysses. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007.

Theall, Donald F.. *James Joyce's Techno-Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Topia, André. *Modèles et écarts : Scénarios d'écriture de* Dubliners *à* Ulysses. Thèse de doctorat d'État. Dir. Hélène Cixous. Paris : Université de Paris VIII, 1995.

Topia, André (éd.). Dubliners *: rituels d'écriture*. Caen : PUC, 2006.

Wollaeger, Mark A. (ed.). *James Joyce's* A Portrait of the Artist as a Young Man*: A Casebook*. New York: OUP, 2003.

2. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de critique littéraire ou artistique

A. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages d'histoire littéraire et esthétique

Asendorf, Christoph. *Batteries of Life: On the History of Things and their Perception in Modernity*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.

Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. London: Peter Owen, 1971.

Blair, Kirstie. *Victorian Poetry and the Culture of the Heart*. Oxford: Clarendon, 2006.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire.* Paris : Gallimard, 1968.

Bloch, R. Howard and Stephen G. Nichols (eds.). *Medievalism and the Modernist Temper*. Baltimore (Md.) / London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetics* [1892]. New York: Meridian Books, 1957.

Bourbon, Brett. *Finding a Replacement for the Soul: Mind and Meaning in Literature and Philosophy*. Cambridge and London: Harvard UP, 2004.

Brunel, Pierre. *La Mort de Godot, attente et évanescence au théâtre*. Paris : Lettres Modernes, 1970.

Buckley, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper, a Study in Literary Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1951.

Castle, Terry. « Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie ». *Critical Inquiry* 15 (autumn 1988): 26-61.

Clarke, Bruce. *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1996.

Cooke, Michael G.. *The Romantic Will*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Courtine, Jean-Jacques. « Le Miroir de l'âme ». In Georges Vigarello (éd.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005, pp. 303-309.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1991.

Devie, Dominique. *Le Tempérament musical : philosophie, histoire, théorie et pratique*. Béziers : Société de musicologie du Languedoc, 1990.

Duquette, Jean-Pierre. *Flaubert ou l'architecture du vide*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972.

Edwards, Michael. *Éloge de l'attente – T. S. Eliot et Samuel Beckett*. Paris : Éditions Belin, 1996.

Ellis, Virginia Ridley. *Gerard Manley Hopkins and the Language of Mystery*. Columbia: University of Missouri Press, 1991.

Ellmann, Richard. *The Identity of Yeats*. London: Macmillan & Co., 1954.

Erdinast-Vulcan, Daphna. *Joseph Conrad and the Modern Temper*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Fletcher, Ian. *Walter Pater*. London: Longmans, 1959.

Fontanille, Jacques. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode.* Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1999.

Genet, Jacqueline (éd.). *William Butler Yeats*. Paris, Éditions de l'Herne, 1999 [1981].

Gracq, Julien. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1992.

Henric, Jacques. *Le Roman et le sacré*. Paris : B. Grasset, 1990.

Holzberg, Ruth. « Beckett et Le Clézio : la chaine sado-masochiste et le monologue du scripteur ». *Modern Language Studies* 10 (1) (1979-1980): 60-68.

Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1891.

Kearns, Michael S.. *Metaphors of Mind in Fiction and Psychology*. Lexington: University Press of Kentucky, 1987.

Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art.* Trads. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. Paris : Gallimard, 1989.

Latham, Sean. *Am I a Snob? Modernism and the Novel*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003.

Lemardeley, Marie-Christine, Carle Bonafous-Murat et André Topia (éds.). *Mémoires perdues, mémoires vives*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Lukács, Georg. *Theory of the Novel* [1910]. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1974.

Mac Farlane, James Walter. *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*. London: OUP, 1960.

Mackenzie, Norman H.. « Hopkins and Science ». *Studies in the Literary Imagination* 21.1 (Spring 1988): 41-56.

Madden, William Anthony. *Matthew Arnold. A Study of the Aesthetic Temperament in Victorian England*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1967

Massonnaud, Dominique. *Courbet scandale: mythes de la rupture et modernité.* Paris : Éditions l'Harmattan, 2003.

McGrath, F. C.. *The Sensible Spirit: Walter Pater and the Modern Paradigm*. Tampa: University of South Florida Press, 1986.

Parent, Sabrina. *Poétiques de l'événement: Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*. Paris : Classiques Garnier, 2011.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination: 1880-1900*. Trans. Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Poulet, George. *Études sur le temps humain IV, Mesure de l'instant*. Paris : Plon, 1968.

Prigent, Gaël. *Huysmans et la Bible : intertexte et iconographie scripturaires dans l'œuvre.* Paris : Honoré Champion, 2008.

Rabaté, Jean-Michel. « Beckett et la poésie de la zone (Dante...Apollinaire. Céline..Lévy) », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 8 (1999): 75-90.

Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

Roux, Jean-Paul. *Le Sang : mythes, symboles et réalité*. Paris : Fayard, 1988.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1992.

Stoehr, Taylor. *Hawthorne's Mad Scientists: Pseudoscience and Social Science in Nineteenth-century Life and Letters*. Hamden (Conn.): Shoe String Press, 1978.

Sulloway, Alison. *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper*. New York: Columbia University Press, 1972.

Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: Dutton, 1919.

Tytler, Graeme. *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Van Lennep, Jacques. *Art et alchimie*. Bruxelles : Éditions Meddens, 1966.

Vigarello, Georges (éd.) *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005.

Wendell, Barrett. *The Temper of the Seventeenth Century in English Literature*. London: Macmillan, 1904.

B. Études consacrées aux liens entre littérature et médecine

Blackie, Michael (ed.). *Literature and Medicine*. Book Series. Kent: The Kent State University Press, 1992-today.

Caldwell, Janis McLarren. *Literature and Medicine in Nineteenth-century Britain: from Mary Shelley to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

De Almeida, Hermione. *Romantic Medicine and John Keats*. New York: OUP, 1991.

Gordon, John. *Physiology and the Literary Imagination: Romantic to Modern*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

Greenberg, Robert A.. « Plexuses and Ganglia: Scientific Allusion in *Middlemarch* ». *Nineteenth-Century Fiction* 30 (1976): 33-52.

Hawley, Judith. « The Anatomy of Tristram Shandy ». In Marie Mulvey-Roberts, Marie and Roy Porter (eds.), *Literature and Medicine during the Eighteenth Century*. London: Routledge, 1993, pp. 84-100.

Kaplan, Fred. *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1975.

Leonardy, Ernst (éd.). *Traces du mesmérisme dans les littératures européennes du XIXe siècle*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001.

Marcus, K. Melissa. *The Representation of Mesmerism in Honoré de Balzac's 'La comédie humaine'*. New York / Bern / Paris: P. Lang, 1995.

Peschel, Enid Rhodes (ed.). *Medicine and Literature*. New York: Neale Watson Academic Publishing, 1980.

Rothfield, Lawrence. *Vital Signs: Medical Realism in Nineteenth-century Fiction*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1992.

Rousseau, George Sebastian. *Enlightenment Borders: Pre- and Post-modern Discourses, Medical, Scientific*. Manchester / New York: Manchester University Press, 1991.

---. *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Smithers, David Waldron. *Dickens' Doctors*. Oxford: Pergamon Press, 1979.

Tatar, Maria M. *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Willis, Martin and Catherine Wynne (eds.). *Victorian Literary Mesmerism*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

C. Études consacrées aux liens entre littérature et mysticisme

Adelman, Richard. *Idleness, Contemplation and the Aesthetic*: 1750-1830. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Ara, Fabrizio. *Joris-Karl Huysmans ou l'image mystique*. Sassari : Éditrice Grafika, 1994.

Bach, Georges-Henri. *L'État de l'âme depuis le jour de la mort jusqu'à celui du jugement dernier d'après Dante et saint Thomas*. Thèse de doctorat. Rouen : Imprimerie de Nicétas Periaux, 1835.

Bloom, Clive. *The "Occult" Experience and the New Criticism: Daemonism, Sexuality and the Hidden in Literature*. Brighton, GB: Harvester Press; Totowa, NJ: Barnes and Noble books, 1986.

Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Charbonnel, Victor. *Les Mystiques dans la littérature présente*. Paris : Édition du Mercure de France, 1897.

De Souza, Anita Maddalena. *French Symbolist Poetry and Eastern Mysticism.* Dharwar, India: N. G. de Souza, 1976.

Izzo, David Garrett. *The Influence of Mysticism on 20th Century British and American Literature*. Jefferson (N.C.): McFarland, 2009.

Kim, Dal-Yong. *Mystical Themes and Occult Symbolism in Modern Poetry: Wordsworth, Whitman, Hopkins, Yeats, Pound, Eliot, and Plath.* Lewiston (N.Y.): the E. Mellen Press, 2009.

Messent, Peter B. (ed.). *Literature of the Occult: a Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1981.

Monteith, Ken. *Yeats and Theosophy*. New York: Routledge, 2008.

Nally, Claire. *Envisioning Ireland: W. B. Yeats's Occult Nationalism*. Oxford: P. Lang, 2010.

Nuttall, Anthony David. *The Alternative Trinity: Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Ong, Walter J.. *Hopkins, the Self, and God*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

Ribstein, Florence. *La Tradition mystique et occulte dans la formation et l'œuvre de William Butler Yeats*. Thèse de doctorat. Dir. Bernard Brugière. Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 1985.

Riffaterre, Hermine. *The Occult in Language and Literature*. New York: New York Literary Forum, 1980.

Séginger, Gisèle. *Le Mysticisme dans 'La Tentation de Saint-Antoine' de Flaubert : la relation sujet-objet*. Paris : Lettres modernes, 1984.

Spurgeon, Caroline F. E.. *Mysticism in English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1913.

Surette, Leon. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. Montreal: McGill / Queen's University Press, 1993.

Suvin, Darko. « Beckett's Purgatory of the Individual or the 3 Laws of Thermodynamics: Notes for an Incamination towards a Presubluminary Exagmination Round Beckett's Factification ». *The Tulane Drama Review* 11.4 (Summer 1967): 23-36.

Williams, Thomas Andrew. *Mallarmé and the Language of Mysticism*. Athens: University of Georgia Press, 1970.

Wolosky, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

3. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de grammaire et de linguistique

Au, Terry Kit-Fong. « A Verb is Worth a Thousand Words: The Causes and Consequences of Interpersonal Events Implicit in Language ». *Journal of Memory and Language* 25 (1986): 104-122.

Baudet, Serge. « Représentations cognitives d'état, d'événement et d'action ». *Langages*. 25.100 (1990) : 45-64.

Baudet, Serge and Guy Denhière. « Mental Models and Acquisition of Knowledge from Text: Representation and Acquisition of Functional Systems ». In Guy Denhière and Jean-Pierre Rossi (eds.). *Text and Text Processing*. Amsterdam: North Holland, 1991, pp. 155-189.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vols. I et II. Paris : Gallimard, 1966 et 1974.

Berthonneau, Anne-Marie. « À propos de *dedans* et de ses relations avec *dans* ». *Revue de Sémantique et Pragmatique* 6 (1999): 13-41.

Bouscaren, Janine et Jean Chuquet. *Grammaire et textes anglais, Guide pour l'analyse linguistique.* Paris : Éditions Ophrys, 1987.

Carruthers, Peter and Jill Boucher (eds.). *Language and Thought: Interdisciplinary Themes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1965.

Clark, Eve. « Normal States and Evaluative Viewpoints ». *Language* 50.2 (1974): 316-332.

Cleland, Carol E. « Change, Process and Events ». Center for the Study of Language and Information. Report N°CSLI-87-95 (1987).

Cordier, Françoise. « Catégorisation d'objets, de relations, de procès : effets de typicalité ». In *Actes du colloque Cognitiva*. Paris : Cesta, 1987, pp. 135-140.

Corre, Éric. *De l'aspect sémantique à la structure de l'événement, les verbes anglais et russes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

Cotte, Pierre. « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain ». *Travaux du CIEREC* 29 (1981) : 47-72.

---. « L'adverbialisation par l'effacement et par la condensation ». *Travaux linguistiques du CERLICO* 4 (1991) : 105-149.

---. *L'explication grammaticale de textes anglais*. Paris : PUF, 1996.

Croft, William. *Syntactic Categories and Grammatical Relations*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

---. « The Semantics of Subjecthood ». In Marian Yaguello (éd.), *Subjecthood and Subjectivity, The Status of the Subject in Linguistic Theory*. Paris : Ophrys, 1994, pp. 29-75.

Croft, William and Alan D. Cruse. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Damasio, Antonio and Daniel Tranel. « Nouns and Verbs are Retrieved with Differently Distributed Neural Systems ». *Proceedings of the National Academy of Science* 90 (1993): 4957-4960.

Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events* [1963]. Oxford: OUP, 1980.

Davidson, Donald and Gilbert Harman (eds.). *Semantics of Natural language*. Dordrecht: D. Reidel, 1972.

Delas, Daniel. *Linguistique et Poétique*. Paris : Larousse, 1973.

Deléchelle, Gérard et Pierre Gault. « Littérature et linguistique : retour sur une pratique ». *Études Anglaises* 57.2 (2004) : 143-44.

Deléchelle, Gérard. « La valeur causale de as et will ». *Études Anglaises* 90 (1980) : 249-257.

Delmas, Claude. « La sémantique propose, la syntaxe dispose ». *Q/W/E/R/T/Y* 11 (2001) : 247-255.

---. « Des 'choses' aux 'espaces mentaux' dans *Mrs Dalloway* ». *Études Anglaises* 57.2 (2004) : 146-157.

--- (ed.) *Complétude, cognition, construction linguistique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Demanuelli, Claude. *Points de repère*. Paris : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1987.

Evans, Vyvyan and Melanie Green. *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Fauconnier, Gilles. *Espaces mentaux*. Paris : Minuit, 1984.

Fauconnier, Gilles et Eve Sweetser (eds.). *Space, Worlds and Grammar*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Franckel, Jean-Jacques et Daniel Lebaud. *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*. Paris : Ophrys, 1990.

François, Jacques. *Changement, causation et action*. Genève : Droz, 1988.

Fuchs, Catherine (éd.). *La Linguistique cognitive*. Paris : Ophrys / Maison des sciences de l'homme, 2004.

---. « La linguistique cognitive existe-t-elle ? ». *Quaderns de Filologia* 14 (2009) : 115-133.

Galiban, Jean-Pierre. *Grammaire expliquée de l'anglais*. Paris : Ellipses, 2006.

Girard-Gillet, Geneviève. « La notion de sujet – une notion à définir ». In Jean-Marie Merle (éd.), *Le Sujet*. Paris : Ophrys, 2003, pp. 29-40.

Givón, Talmy. *Genesis of Syntactic Complexity: Diachrony, Ontogeny, Neuro-cognition, Evolution*. Amsterdam: J. Benjamins, 2009.

Groussier, Marie-Line. « Prépositions et primarité du spatial, de l'expression des relations dans l'espace à l'expression des relations non-spatiales ». *Faits de Langues* 10 (1997): 221-234.

Guimier, Claude. *Syntaxe de l'adverbe anglais*. Arras : Presses Universitaires de Lille, 1988.

--- et Pierre Larcher. *Les États de l'adverbe*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1991.

Heine, Bernd. *Auxiliaries. Cognitive Forces and Grammaticalization*. Oxford: OUP, 1993.

Herskovits, Annette. *Language and Spatial Cognition, An Interdisciplinary Study of the Prepositions in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Hulstijn, Joris and Anton Nijholt (eds.). *13th Twente Workshop on Language Technology*. Twendial '98. Enschede, The Netherlands: University of Twente, 1998.

Jackendoff, Ray. *Foundations of Language – Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. Oxford: OUP, 2002.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.

Khalifa, Jean-Claude. *La Syntaxe anglaise aux concours*. Paris : Armand Colin, 1999.

Kintsch, Walter. *Comprehension: A Paradigm for Cognition*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lakoff, George. *Metaphors We Live By*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980.

Lamb, Sydney. *Pathways of the Brain. The Neurocognitive Basis of Language*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, 1999.

Langacker, Ronald W.. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1. Stanford: Stanford University Press, 1987.

---. « Grammaire, cognition et le problème de la relativité : le cas de la possession ». In Claude Vandeloise (éd.), *Langues et cognition*. Paris : Hermès, 2003, pp. 205-237.

Lapaire, Jean-Rémi et Wilfrid Rotgé. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991.

---. *Réussir le commentaire grammatical de textes*. Paris : Éditions Ellipses, 2004.

Lavédrine, Jean. « La fonction textuelle du progressif dans le théâtre d'Harold Pinter ». *Études Anglaises* 75 (1976) : 419-430.

Lazard, Gilbert. « La linguistique cognitive n'existe pas ». *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*. CII/1 (2007) : 3-16.

Le Ny, Jean-François. *La Sémantique psychologique*. Paris : PUF, 1979.

Lindstromberg, Seth. *English Prepositions Explained*. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

Lounès, Édith. *La Grammaire latine de l'étudiant*. Paris : Ellipses, 2001.

McDermott, Drew. « A Temporal Logic for Reasoning about Process and Plans ». *Cognitive Science* 6 (1982): 101-105.

Merle, Jean-Marie (éd.). *Le Sujet*. Paris : Ophrys, 2003.

Minary, Daniel. *Événement et prose narrative*. Paris : Les Belles Lettres, 1991.

Palmer, Frank Robert. *The English Verb* [1965]. London and New York: Longman, 1988.

Parsons, Terence. « Some Problems Concerning the Logic of Grammatical Modifiers ». In Donald Davidson and Gilbert Harman (eds.), *Semantics of Natural language*. Dordrecht: D. Reidel, 1972, pp. 127-141.

---. *Events in the Semantics of English. A Study in Subatomic Semantics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

Postal, Paul M. « On the Surface Verb *Remind* ». *Linguistic Inquiry*. 1.1 (Jan. 1970): 37-120.

Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech and Jean Svartvik. *A Grammar of Contemporary English* [1972]. London: Longman, 1974.

Radden, Günter. « Motion Metaphorized, The Case of Coming and Going ». In Eugene H. Casad (ed.), *Cognitive Linguistics in the Redwoods, The Expansion of a New Paradigm*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, pp. 423-458.

Richaudeau, François. *Des neurones, des mots et des pixels*. La Tuilière : Perrousseaux, 1999.

Schläfer, Martin, « Manner Adverbs and Scope ». http://www.uni-leipzig.de/~semantik/people/download/martin/schaefer_lab04.pdf

Semino, Elena. *Cognitive Stylistics*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Sørensen, Finn (ed). *Aspects of Aspect*. Copenhaguen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1986.

Souesme, Jean-Claude. *Grammaire anglaise en contexte*. Paris : Ophrys, 2003.

Talmy, Leonard. *Towards a Cognitive Semantics*. 2 vols. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2000.

Trask, Larry. « The colon ». http://www.informatics.sussex.ac.uk/department/docs/punctuation/node16.html

Van Geenhoven, Veerle. « Atelicity, pluractionality and adverbial quantification ». *Studies in Theoretical Psycholinguistics* 32 (2005): 107-124.

Vandeloise, Claude. « De la matière à l'espace : la préposition *dans* ». *Cahiers de grammaire* 20 (1995): 123-145.

---. « Quand dans quitte l'espace pour le temps ». *Revue de Sémantique et Pragmatique* 6 (1999): 145-162.

Vautherin, Béatrice (éd.). *La Traduction de l'adjectif composé : de la micro-syntaxe au fait de style*. *Palimpsestes* 19 (2007).

Vendler, Zeno. *Linguistics in Philosophy*. Ithaca: Cornell, 1967.

Vetters, Carl. *Temps, Aspect et Narration*. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Vikner, Carl. « Aspect in French: The Modification of Aktionsart ». In Finn Sørensen (ed), *Aspects of Aspect*. Copenhaguen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1986, pp. 58-101.

Whorf, Benjamin. *Language, Thought and Reality*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1956.

Winston, Morton E., Roger Chaffin and Douglas Herrmann. « A Taxomony of Part-Whole Relations ». *Cognitive Science* 11 (1987): 417-444.

Wyld, Henry. *Subordination et énonciation*. Paris : Ophrys, 2001.

Wyner, Adam. « A Discourse Theory of Manner and Factive Adverbials ». In Joris Hulstijn and Anton Nijholt (eds.), *13th Twente Workshop on Language Technology*. Twendial '98. Enschede, The Netherlands: University of Twente, 1998, pp. 249-267.

Yaguello, Marina (éd.). *Subjecthood and Subjectivity, The Status of the Subject in Linguistic Theory*. Paris : Ophrys, 1994.

4. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de philosophie et de théologie

Badiou, Alain. *L'Être et l'Événement*. Paris : Seuil, 1988.

Bayer, Hans. « The Phoenix in the Desert: Neoplatonic Mysticism as Reflected in Twelfth / Thirteenth Century Literature and Criticism ». *Studia Mystica* 11.4 (Winter 1988): 32-59.

Benedictine of Stansbrook (Abbey). *Mediaeval Mystical Tradition and St. John of the Cross.* London: Burns and Oates, 1954.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire* (1939). Paris : PUF, 1965.

Boenig, Robert (ed.). *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Culture: in Honor of Mary E. Giles*. Aldershot (G.B.) ; Burlington (Vt.) ; Singapore [etc.]: Ashgate, 2000

Bordet, Louis. *Religion et mysticisme*. Paris : PUF, 1959.

Bremond, Henri. *L'inquiétude religieuse*. Paris : Perrin, 1909.

Broek, Roelof van den and Wouter J. Hanegraff (eds). *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. Albany (N.Y.): State University of New York Press, 1998.

Callataÿ, Damien (de). « Gratuité et grâce ». *Revue du Mauss*. 35 (2010) : 53-61.

Cardou, Pierre. *Pascal et la casuistique*. Paris : PUF, 1993.

Carlson, Maria. *'No Religion Higher Than Truth': A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1993.

Cassirer, Ernest. *Philosophie des formes symboliques*, t. III. Paris : Minuit, 1972.

Chrétien, Jean-Louis. *De la fatigue*. Paris : Éditions de Minuit, 1996.

Colledge, Eric. *The Medieval Mystics of England*. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.

Collet, Henri. *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*. Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1979.

Courcelles, Dominique (de). *Langages mystiques et avènement de la modernité*. Paris : Honoré Champion, 2003.

Danto, Arthur C. *Analytical Philosophy of Action*. London: Cambridge University Press, 1973.

Deleuze, Gilles. « De Sacher-Masoch au masochisme ». *Arguments* 21 (1er trimestre 1961) : 40-46.

---. *Présentation du Sacher-Masoch*. Paris : Minuit, 1967.

Dixsaut, Monique. *Platon*. Paris : Vrin, 2003.

Fabre, Pierre-Antoine. *Ignace de Loyola, le lieu de l'image*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

Faivre, Antoine. *Theosophy, Imagination, Tradition: Studies in Western Esotericism*. Albany (N.Y.): State University of New York Press, 2000.

Florisoone, Michel. *Jean de la Croix, iconographie générale*. Selon le catalogue raisonné établi par Florisoone, Michel. Paris : Desclée De Brouwer, 1975.

Fouchet, Max-Pol (ed.). *De la poésie comme exercice spirituel*. Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1978.

Galinier-Pallerola, Jean-François. *La résignation dans la culture catholique : 1870-1945*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2007.

Glasscoe, Marion. *English Medieval Mystics: Games of Faith*. London and New York: Longman, 1993.

---. *The Medieval Mystical Tradition in England, Ireland and Wales: Exeter Symposium VI*. Woodbridge (GB): D. S. Brewer, 1999.

Godfernaux, André. « Sur la psychologie du mysticisme ». *Revue philosophique* (février 1902) : 158-170.

Goffart, A. « Les 'Esprits animaux' ». *Revue néo-scolastique*. 7.26 (1900) :153-172.

Goré, Jeanne-Lydie. *La Notion d'indifférence chez Fénelon et ses sources*. Paris : PUF, 1956.

Grafe, Adrian. *Gerard Manley Hopkins, La Profusion ténébreuse*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Grand, Patrick. *Literature of Mysticism in Western Tradition*. London; Basingstoke: Macmillan, 1983.

Grimaldi, Nicolas. *Le Désir et le Temps*. Paris : PUF, 1971.

---. *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*. Paris : PUF, 1993.

Happold, Frederick Crossfield. *Mysticism, a Study and an Anthology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Heusch, Luc (de). *La Transe et ses entours : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.* Paris : Éditions Complexe, 2006.

Hoenen, Peter. *Reality and Judgment According to St. Thomas*. Chicago: Henry Regnery and Co., 1952.

Houdard, Sophie. *Les Invasions mystiques : spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*. Paris : les Belles Lettres, 2008.

Jenkins, Charles M. *The Paradox of the Mystical Text in Medieval English Literature*. Lewiston (New York): the Edwin Mellen Press, 2003.

Johnson, William. *The Mysticism of 'The Cloud of Unknowing'*. Wheathampstead: Antony Clarke, 1987.

Jones-Davies, Marie-Thérèse (éd.). *L'Oisiveté au temps de la Renaissance*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

Kessler, Mathieu. *L'Esthétique de Nietzsche*. Paris : PUF, 1998.

Knowles, David. *The Nature of Mysticism*. London: Burns and Oates, 1967.

Krynen, Jean. *Saint Jean de la Croix et l'aventure de la mystique espagnole*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1990.

Lacarrière, Jacques. *Les Gnostiques*. Paris : Gallimard, 1973.

Lachman, Gary. *The Dedalus Book of the Occult*: *a Dark Muse*. Sawtry: Dedalus, 2003.

Lagorio, Valerie M.. *Mysticism: Medieval and Modern*. Salzburg: Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1986.

Le Goff, Jacques. *Pour un autre Moyen-Âge*. Paris : Gallimard, 1977.

Leisegang, Hans. *La Gnose*. Trad. Jean Gouillard. Paris : Payot, 1951.

Leonard, Philip (ed.). *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature*. New York: St. Martin's Press / Basingstoke and London: Macmillan, 2000.

Lethaby, William Richard. *Architecture, Mysticism, and Myth* [1892]. Mineola (N.Y.): Dover Publishing, 2004.

Lille, Alain (de). *Textes inédits*. Présentés par M. Th. D'Alverny. Paris : Vrin, 1965.

Louth, Andrew. *The Origins of the Christian Mystical Tradition from Plato to Denys*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

---. *Denys the Areopagite*. Wilton: Morehouse-Barlow, 1989.

Maritain, Jacques. *Art et scolastique* (1920). Paris : L. Rouart, 1927.

---. *Humanisme intégral. Problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté* (1936). Paris : Aubier, 2000.

Mac Phail, Ian (comp.). *Alchemy and the Occult 4, Manuscripts, 1675-1922*. With essays by Multhauf, R. P. and Aniela Jaffé. A Catalogue of Books and Manuscripts from the Collection of Paul and Mary Mellon given to Yale University Library. New Haven: Yale University Library, 1977.

McCool, Gerald A. *Catholic Theology in the Nineteenth Century*. New York: Seabury Press, 1977.

McGinn, Bernard. *The Foundations of Mysticism*. New York: Crossroads, 1991.

Mead, George Robert Stow. *Plotinus: the Theosophy of the Greeks* [1895]. Kila (Mont.): Kessinger Pub., 1996.

Montet, Léon. *Des livres du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. Paris : Kessinger Publishing, 1848.

Moore, R. I.. « Heresy as Disease ». In *The Concept of Heresy in the Middle Ages (11th-13th Century)*. Eds. W. Lourdaux and D. Verhelst. Leuven: Leuven University Press, 1976, pp.1-11.

Morel, Ferdinand. *Essai sur l'introversion mystique, Étude psychologique de Pseudo-Denys l'Aréopagite et de quelques autres cas de mysticisme*. Genève : Kundig, 1918.

Ott, Ludwig. *Fundamentals of Catholic Dogma*. Rockford (Ill.): Tan Books, 1960.

Pagel, Walter. *Religion and Neoplatonism in Renaissance Medicine*. Ed. Marianne Winder. London: Variorum Reprints, 1985.

Palmer, Edward Henry. *Oriental Mysticism: a Treatise on Sufiistic and Unitarian Theosophy* [1867]. London: Routledge, 2007.

Payne, Steven. OCD. *John of the Cross and the Cognitive Value of Mysticism*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990.

Peers, E. Allison. *Studies of the Spanish Mystics*. Vol. 1. London: Sheldon Press, 1927.

Poissenot, Michel. *Théologie mystique et liturgie*. Le Fresne-sur-Loire : Éditions Force et Clarté, 1979.

Ricœur, Paul. *Souffrances, Corps et âme, épreuves partagées*. Paris : Éditions Autrement, 1994.

---. *Temps et récit I*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

Rorem, Paul. *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to their Influence*. New York: OUP, 1993.

Rousselot, Pierre (S.J). *L'Intellectualisme de saint Thomas*. Paris : Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1908.

Russell, Bertrand. *Le Mysticisme et la logique*. Suivi d'autres essais traduits de l'anglais, par de Menasce, Jean. Paris : Payot, 1922.

Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. London : Barnes and Nobles, 1949.

Searle, John R. *Intentionality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Sola, Sabino. "In torno al castellano de San Ignacio". *El centenario ignaciano, 1556-1956*. Número extraordinario de *Razón y fe*. Enero-febrero (1956): 243-274.

Stiernotte, Alfred P. (ed.). *Mysticism and the Modern Mind*. New York: the Liberal Arts Press, 1959.

Vuarnet, Jean-Noël. *Le Dieu des femmes*. Paris : L'Herne, 1989.

Wilhelmsen, Elizabeth. *Cognition and Communication in John of the Cross*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.

Willburn, Sarah A. *Possessed Victorians: Extra Spheres in Nineteenth-century Mystical Writings*. Aldershot (GB): Ashgate, 2006.

Wittgenstein, Ludwig. *Recherches philosophiques* [1953]. Trads. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal. Paris : Éditions Gallimard, 2004.

Yates, Frances A.. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

---. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1933.

5. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de psychologie et de psychanalyse

Arraj, James. *St. John of the Cross and Dr. C. G. Jung: Christian Mysticism in the Light of Jungian Psychology.* Chiloquin (Or.): Tools for Inner Growth, 1986.

Cadet, Bernard. *Psychologie cognitive*. Paris : In Press Éditions, 1998.

Cason, Hulsey. « The Organic Nature of Fatigue ». *American Journal of Psychology* 47.2 (April 1935): 337-42.

Cioffi, Frank. *Freud and the Question of Pseudoscience*. Chicago (Ill.): Open Court, 1998.

Crabtree, Adam. *From Mesmer to Freud: Magnetic Sleep and the Roots of Psychological Healing*. New Haven / London: Yale University Press, 1993.

Dortier, Jean-François. *Le Cerveau et la pensée*. Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 1999.

Ellenberger, Henri. *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic, 1970.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905). Trad. Blanche Reverchon-Jouve. Paris : Gallimard, 1962.

---. *The Uncanny* (1919). Trans. David McClintock. London: Penguin Books, 2003.

Green, André. *La Déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*. Paris : Les Belles Lettres, 1992.

Judge, William Quan. *Le Mesmérisme et l'hypnotisme*. Paris : Compagnie Théosophie, 1979.

Julien, Philippe. *La Psychanalyse et le religieux : Freud, Jung, Lacan*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2008.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie* [1944]. Traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et Roland Cahen. Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1970.

Juranville, Anne. *Figures de la possession. Actualité psychanalythique du démoniaque.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2001.

Leuba, James Henri. « Tendances fondamentales des mystiques chrétiens ». *Revue philosophique* 54 (juillet 1902) : 455.

Mannoni, Octave. *L'Imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil, 1969.

Minois, George. *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression.* Paris : Éditions de La Martinière, 2003.

Piéron, Henri. *Vocabulaire de la psychologie*. Paris : PUF, 2000.

Reeves, Joan Wynn. *Body and Mind in Western Thought: An Introduction to Some Origins of Modern Psychology*. London: Penguin, 1958.

Reik, Theodor. *Le Masochisme*. Paris : Payot, 1971.

Ribot, Théodule. *Psychologie de l'attention*. Paris : Alcan, 1889.

Richard, Jean-François. « Résolution de problèmes, stratégies et impasses ». In Jean-François Dortier (éd.), *Le Cerveau et la pensée*. Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 1999, pp. 263-269.

Wolton, Dominique et Jean-Pierre Desclés. *Programme de recherche sur les sciences de la communication*. Paris : CNRS, 1989.

6. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de sciences cognitives et de neurosciences.

A. Études générales

Anderson, James A. *An Introduction to Neural Networks*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Bourne, Lyle E., Roger L. Dominowski and Elizabeth F. Loftus. *Cognitive Processes*. 2nd ed. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, 1986.

Cappa, Stefano F. (ed.). *Cognitive Neurology: a Clinical Textbook*. New York: Oxford University Press, 2008.

Centre national de la recherche scientifique. *CNRS sciences cognitives*. Paris : CNRS éditions., 2004 - aujourd'hui.

Changeux, Jean-Pierre. *L'Homme neuronal* [1983]. Paris : Hachette, 1998.

--- et Stanislas Dehaene. « Neuronal Models of Cognitive Functions ». *Cognition* 33 (1989): 63-109.

Dascal, Marcelo (ed.). *Pragmatics & Cognition*. Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company, 1993 - today.

Dehaene, Stanislas. *Les Neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob, 2007.

Delacour, Jean (éd.). *Neurosciences & Cognition*. Bruxelles / Paris: DeBoeck université, 1998 - 2009.

Edelman, Gerald. *Neural Darwinism*. New York: Basic Book, 1987.

Gardner, Howard. *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York: Basic Books, 1987.

Gazzaniga, Michael S. (ed.). *Journal of Cognitive Neuroscience*. Cambridge (Mass.): MIT press, 1989 - today.

Gazzaniga, Michael, Richard Ivry and George Mangun. *Neurosciences cognitives*. Trad. Jean-Marie Coquery et Françoise Macar. Paris : DeBoeck Université, 2001.

Jackendoff, Ray. *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1990.

Laureys, Steven. « The Neural Correlate of (Un)awareness: Lessons from the Vegetative State ». *Trends in Cognitive Sciences* 9.12 (Dec. 2005): 556-559.

Llinás, Rodopho R. and Denis Paré. « Of Dreaming and Wakefulness ». *Neuroscience* 44 (1991): 521-535.

Llinás, Rodolpho R. and Patricia S. Churchland (eds.). *The Mind-brain Continuum: Sensory Processes*. Cambridge (Mass.); London (UK): The MIT Press, 1996.

Llinás, Rodolpho R. *I of the Vortex. From Neurons to Self*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Llinás, Rodopho R. and Mircea Stériade. « Bursting of Thalamic Neurons and States of Vigilance ». *Journal of Neurophysiology* 95 (2006): 3297-3308.

Nelson, Pierre. *Neuro-physiologie des instincts et de la pensée*. Paris : Maloine, 1982.

Purpura, Dominick P. (ed.). *Brain Research. Cognitive Brain Research*. Amsterdam; London / Tokyo: Elsevier, 1992-2005.

Ramón y Cajal, Santiago. *Histology of the Nervous System of Man and Vertebrates.* Trans. Neely Swanson and Larry W. Swanson. 2 vols. New York: OUP, 1995.

Stein, John Frederick and C. J. Stoodley. *Neuroscience: an Introduction*. Chichester: J. Wiley, 2006.

Stillings, Neil A., Mark H. Feinstein and Jay L. Garfield. *Cognitive Science: an Introduction*. Cambridge (Mass.); London: MIT press, 1989.

Vincent, Jean-Didier. *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*. Paris : Odile Jacob, 2007.

Wyart, Valentin and Catherine Tallon-Baudry. « Neural Dissociation between Visual Awareness and Spatial Attention ». *The Journal of Neuroscience* 28.10 (2008): 2667-2679.

Zigmond, Michael (ed.). *Fundamental Neuroscience*. San Diego: Academic Press, 1999.

B. Études consacrées à l'application des sciences cognitives et des neurosciences à d'autres disciplines : littérature, philosophie, théologie et psychologie.

Babuts, Nicolae. *The Dynamics of the Metaphoric Field: a Cognitive View of Literature*. Newark (N.J.) : University of Delaware Press, 1992.

Baertschi, Bernard. *La Neuroéthique : ce que les neurosciences font à nos conceptions morales*. Paris : Éditions la Découverte, 2009.

Changeux, Jean-Pierre. *Du vrai, du beau, du bien : une nouvelle approche neuronale*. Paris : Odile Jacob, 2008.

Churchland, Patricia Smith. *Braintrust: What Neuroscience Tells us about Morality*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 2011.

Esser Monique (éd.). *La Programmation neuro-linguistique en débat : repères cliniques, scientifiques et philosophiques*. Paris / Budapest / Torino : l'Harmattan, 2004.

Gallois, Philippe et Gérard Forzy (éds.). *Bergson et les neurosciences : actes du Colloque international de neuro-philosophie*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1997.

Hobbs, Jerry R.. *Literature and Cognition*. Stanford: CSLI, 1990.

Kolinsky, Régine, José Morais et Isabelle Peretz. *Musique, langage, émotion : approche neuro-cognitive : textes issus du XXXe symposium de l'Association de psychologie scientifique de langue française (APSLF).* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

László, János. *Cognition and Representation in Literature: the Psychology of Literary Narratives*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1999.

Livingstone, Margaret. *Vision and Art. The Biology of Seeing*. New York: Harry N. Abrams Publishing, 2002.

López-Varela Azcárate, Asunción. « A Semiotic Approach to Modernism: Its Role in Creating an Aesthetics of Cognition ». In Cifuentes Honrubia and José Luis (ed. and introd.), *Estudios de lingüística cognitiva, I-II.* Alicante, Spain: Universidad de Alicante, 1998, pp. 129-36.

Nadal, Jean-Pierre. *Réseaux de neurones : de la physique à la psychologie*. Paris : A. Colin, 1993.

Newberg, Andrew B. *Principles of Neurotheology*. Farham: Ashgate, 2010.

Oppenheim, Lois. *A Curious Intimacy: Art and Neuro-psychoanalysis.* London: Routledge, 2005.

Richardson, Alan. *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge (GB): Cambridge University Press, 2001.

Runehov, Anne L. C.. *Sacred or Neural?: the Potential of Neuroscience to Explain Religious Experience*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Seybold, Kevin S. *Explorations in Neuroscience, Psychology, and Religion*. Aldershot: Ashgate, 2007.

Sinnott-Armstrong, Walter. *The Neurosciences of Morality: Emotion, Brain Disorders, and Development*. Cambridge (Mass.): the MIT Press, 2008.

Smolensky, Paul and Géraldine Legendre. *The Harmonic Mind: from Neural Computation to Optimality-theoretic Grammar.* Vo; 2: *Linguistic and Philosophical Implications*. Cambridge: MIT Press, 2006.

Steen, Gerard. *Understanding Metaphor in Literature: an Empirical Approach*. London / New York: Longman, 1994.

Stiles, Anne (ed.). *Neurology and Literature, 1860-1920*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Stora, Jean Benjamin. *La Neuro-psychanalyse*. Paris : PUF, 2006.

Szasz, Thomas Stephen. *The Meaning of Mind: Language, Morality and Neuroscience.* Syracuse (N.Y.): Syracuse University Press, 2002.

Tamaya, Meera. *An Interpretation of 'Hamlet' Based on Recent Developments in Cognitive Studies*. Lewiston (N.Y.): the E. Mellen Press, 2001.

Travis, Molly Abel. « Cybernetic Esthetics, Hypertext and the Future of Literature ». *Mosaic* 29.4 (1996): 115-29.

Tsur, Reuven. *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-secular Counterpart: a Study in Cognitive Poetics.* Exeter: Imprint Academic, 2003.

Turner, Mark. *The Literary Mind*. Oxford: OUP, 1996.

Wagman, Morton. *Cognitive Science and the Mind-body Problem: from Philosophy to Psychology to Artificial Intelligence to Imaging the Brain.* Westport (Conn.); London: Praeger, 1998.

Wallace, B. Alan. *Contemplative Science: Where Buddhism and Neuroscience Converge*. New York (N.Y.): Columbia University Press, 2007.

Walter, Henrik. *Neurophilosophy of Free Will: from Libertarian Illusions to a Concept of Natural Autonomy*. Cambridge (Mass.): the MIT Press, 2001.

Wijsen, Louk M.P.T.. *Cognition and Image Formation in Literature*. Frankfurt am Main / Bern / Cirencester: P..D. Lang, 1980.

Zeki, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: OUP, 1999.

Zwaan, Rolf A.. *Aspects of Literary Comprehension: a Cognitive Approach*. Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins, 1993.

7. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de médecine ou d'histoire de la médecine

Adler, Alfred. *Le Tempérament nerveux : éléments d'une psychologie individuelle et applications à la psychothérapie*. Trad. Dr. Rousse. Paris : Payot, 1926.

Ashe, Isaac. *Medical Education and Medical Interests*. Dublin: Fannin, 1868.

Barra, Edoarda. *Âmes, souffles et humeurs d'Homère à Hippocrate*. Thèse de doctorat. Dir. Jesper Svenbro. Paris : EHESS, 2002.

Bersot, Ernest. *Mesmer et le magnétisme animal*. Paris : L. Hachette, 1853.

Brunton, Deborah. *Health, Disease and Society in Europe 1800-1930: A Source Book*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Clarke, Edwin. « Apoplexy in the Hippocratic Writings ». *Bulletin of the History of Medicine* 37.4 (July-August 1963): 304-10.

Cloitre, Jules-Désiré-Gabriel. *Dégénérescence et mysticisme*. Thèse pour le doctorat en médecine. Bordeaux : Imprimerie du Midi, 1902.

Colin, Henri. *Essai sur l'état mental des hystériques.* Paris : J. Rueff, 1890.

Combe, Louis. *La Névrose émotive. Essai sur le tempérament scientifique, artistique et littéraire*. Paris : Louis Arnette, 1929.

Danou, Gérard. *Le Corps souffrant*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1994.

Delahet, André-Paul. *Le Tempérament bilieux. étude historique, clinique, thérapeutique*. Thèse de médecine. Bordeaux, 1906.

Delay, Jean. *Les Dérèglements de l'humeur*. Paris : PUF, 1961.

Duffy, John. « Mental Strain and 'Overpressure' in the Schools: A Nineteenth Century Viewpoint ». *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 27 (1972): 63-79.

Fleetwood, John. *History of Medicine in Ireland*. Dublin: Brown and Nolan, 1951.

Foucault, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris : PUF, 1963.

Froggatt, Peter. « Competing Philosophies: The 'Preparatory' Medical Schools of the Royal Belfast Academical Institution and the Catholic University of Ireland, 1835-1909 ». In Greta Jones and Elizabeth Malcolm (eds.), *Medicine, Disease and the State in Ireland 1650-1940*. Cork: Cork University Press, 1999, pp. 59-84.

Greenway, John L.. « 'Nervous Disease' and Electric Medicine ». In Arthur Wrobel (ed.), *Pseudo-Science and Society in Nineteenth-Century America*. Lexington: University Press of Kentucky, 1987, pp. 47-73.

Hall, Thomas S.. *Ideas of Life and Matter: Studies in the History of General Physiology, 600 B.C.-900 A.D.* Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Harris, Ruth. *Murders and Madness: Medicine, Law, and Society in the Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon, 1989.

Harrison, Mark. *Disease and the Modern World: 1500 to the Present*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Jackson, Stanley W.. « Melancholia and Mechanical Explanation in Eighteenth Century Medicine », *Journal of the History of Medicine and Allied Science* 38 (1983): 291-319.

Jones, Greta and Elizabeth Malcolm. *Medicine, Disease and the State in Ireland 1650-1940.* Cork: Cork University Press, 1999.

Kaech, René. « Le Mesmérisme ». *Ciba* 67 (1948): 2317-2352.

Kevles, Betyann Holtmann. *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1997.

Labbey, Thomas. *La Phrénologie et le jésuitisme*. Saint-Lô : Delamare, 1843.

Lane, Joan. *A Social History of Medicine: Health, Healing and Disease in England, 1750-1950*. London: Routledge, 2001.

Lawrence, Christopher. « The Nervous System and Society in the Scottish Enlightenment ». In Barry Barnes and Stephen Shapin (eds.), *Natural Order: Historic Studies of Scientific Culture*. Beverly Hills: Sage, 1979, pp. 19-40.

Lesky, Erna. *The Vienna Medical School of the Nineteenth Century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Lestchinski, Alexandre. *Psychologie des états nerveux*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1926.

Lilienfeld, Scott O., Steven Jay Lynn and Jeffrey M. Lohr (eds.). *Science and Pseudoscience in Clinical Psychology*. New York: Guilford Press, 2003.

Lilienfeld, Scott O., John Ruscio and Steven Jay Lynn (eds.). *Navigating the Mindfield: a Guide to Separating Science from Pseudoscience in Mental Health*. Amherst (N.Y.): Prometheus Books, 2008.

MacDonald, Robert H. « The Frightful Consequences of Onamism: Notes on the History of a Delusion ». *Journal of the History of Ideas* 28.3 (1967): 423-31.

Mendelsohn, Everett. « The Biological Sciences in the Nineteenth Century: Some Problems and Sources ». *History of Science* 3 (1964): 39-59.

Morgan, James P.. « The First Reported Case of Electrical Stimulation of the Human Brain ». *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 37 (1982): 51-64.

Oppenheim, Janet. *Shattered Nerves: Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*. New York: OUP, 1991.

Pagel, Walter. « William Harvey and the Purpose of Circulation ». *Isis* 42.1 (April 1951): 22-37.

---. « The Position of Harvey and Van Helmont in the History of European Thought ». *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 13 (1958): 186-99.

Peterson, Audrey C. « Brain Fever in Nineteenth Century Literature, Fact and Fiction ». *Victorian Studies* 19.4 (June 1976): 445-64.

Potter, Paul, Gilles Maloney et Jacques Desautels (éds.). *La Maladie et les maladies dans la Collection Hippocratique*. Actes du VIe Colloque International Hippocratique. Québec : Éditions du Sphinx, 1990.

Rabinbach, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

Riese, Walter. « Claude Bernard in the Light of Modern Science ». *Bulletin of the History of Medicine* 14.3 (Oct. 1943): 282-93.

---. « An Outline of a History of Ideas in Neurology ». *Bulletin of the History of Medicine* 23 (March-Avril 1949): 111-36.

Schivelbutsch, Wolfgang. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Trans. Angela Davies. Berkeley: University of California Press, 1988.

Sherwood, Lauralee. *Physiologie humaine*. 2e éd. Trad. A. Lockhart. Bruxelles : DeBoeck Université, 2006.

Shorter, Edward. *From Paralysis to Fatigue: A History of Psychosomatic Illness in the Modern Era*. New York: Free Press, 1992.

Singer, Charles. *Early English Magic and Medicine*. London: H. Milford, 1920.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New-York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978.

Sournia, Jean-Charles. *A History of Alcoholism*. Oxford: Blackwell, 1990.

Strohl, André. *L'Exploration de l'excitabilité électrique neuro-musculaire par des courants de faible durée.* Paris : Vigot frères, 1921.

Sulloway, Frank J.. *Freud, Biologist of the Mind*. New York: Basic, 1979.

Thornton, Esther M.. *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: an Historical Synthesis*. London: William Heinemann Medical Books Limited, 1976.

Thuillier, Jean. *Franz Anton Mesmer ou l'extase magnétique*. Paris : R. Laffont, 1988.

Wear, Andrew (ed.). *Medicine in Society: Historical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Wrobel, Arthur (ed.). *Pseudo-Science and Society in Nineteenth-Century America*. Lexington: University Press of Kentucky, 1987.

Young, Robert M.. *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and its Biological Context from Gall to Ferrier*. Oxford: Clarendon, 1970.

8. Dictionnaires et encyclopédies

Companion Encyclopedia of the History of Medicine. Eds. W. F. Bynum and Roy Porter. Vol. 2. London and New York: Routledge, 1993.

Dictionnaire de la physique. Mécanique et thermodynamique. Préface d'Étienne Guyon et introduction de Bernard Pire. Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001.

Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Éd. Marcel Viller. Paris : G. Beauchense et ses fils, 1937.

Dictionnaire universel françois et latin. Rédigé sous la direction des Jésuites. Trévoux : F. Delaulne, 1721.

Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Éd. Sylvain Auroux. Tomes I et II. Paris : PUF, 1990.

Encyclopédie philosophique universelle. L'univers philosophique [1989]. Éd. André Jacob. Paris : PUF, 1991.

Encyclopedia of Superstitions. E. Radford and M. A. Radford (eds.) Revised by Christina Hole. London: Hutchinson of London, 1961.

Gettings, Fred. *Dictionary of Occult Hermetic and Alchemical Sigils*. London / Boston / Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Literature Online (Virtuose. Sorbonne Nouvelle - Paris 3) : http://ezproxy.scd.univ-paris3.fr:2094

The New Shorter Oxford English Dictionary. Vol. 1. Ed. Lesley Brown. Oxford: Clarendon Press, 1993 [1933].

OED Online : http://www.oed.com

The Oxford Companion to Consciousness. Eds. Tim Bayne, Axel Cleeremans and Patrick Wilken. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. 22 June 2011.

Oxford Reference Online (Virtuose Sorbonne Nouvelle - Paris 3) : http://ezproxy.scd.univparis3.fr:2111/views/GLOBAL.html?authstatuscode=202

Skeat, Walter W.. *The Concise Dictionary of English Etymology*. Chatham, Kent: Wordsworth Editions, 1993.

INDEX DES NOMS

A

Africain, Constantin l' 224, 225
Alacoque, Marguerite-Marie 173, 174, 176, 177, 246, 423
Aquin, saint Thomas d'..... 29, 44, 107, 108, 170, 185, 220, 226, 239, 241, 242, 244, 301, 318, 423
Arbuthnot, John..... 57, 426
Aréopagite, Denys l'29, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 423, 446
Aristote 219, 242, 244, 318, 356, 357, 417, 423
Arsonval, Jacques-Arsène d' 98
Aubert, Jacques 148, 149, 191, 197, 238, 359, 421, 429
Augustin, saint 185, 186, 209, 229, 251, 289, 423
Avila, sainte Thérèse d' 155, 177, 198, 200, 223, 424, 445

B

Babinski, Joseph 96
Bach, Georges-Henri..... 60
Bacon, Francis..... 106, 107, 108, 145
Barra, Edoarda 63, 64, 453
Barthes, Roland..... 159, 432
Bataillard, Pascal..... 390
Baudelaire, Charles 13, 14, 422
Baudet, Serge 32, 33, 34, 418, 438
Beckett, Samuel ..36, 39, 85, 115, 149, 157, 180, 192, 232, 283, 284, 285, 297, 419, 422, 430, 433, 434, 436, 437
Beja, Morris 14, 134, 287, 429, 432
Bell, Charles..... 91, 102
Bénéjam, Valérie..... 318, 428
Benstock, Bernard..... 61, 429
Berger, Hans 92
Bergson, Henri 307, 443, 451
Berkeley, George 27, 113, 432, 455
Bernard, saint 198, 424
Berthonneau, Anne-Marie..... 43, 319, 321, 438
Besant, Annie..... 141, 145, 146, 424
Besant, Annie Wood 141
Blanchot, Maurice..... 432
Blavatsky, Helena ..140, 141, 142, 144, 145, 146, 424
Boltzmann, Ludwig..... 84
Bonafous-Murat, Carle... 36, 297, 307, 345, 348, 363, 399, 430, 434
Bosanquet, Bernard..... 191, 432
Bourbon, Brett..... 193, 432
Brunel, Pierre 36, 432
Bruno, Giordano 44, 186, 234, 447

C

Callataÿ, Damien de..... 210, 443
Cardou, Pierre 231, 443
Carlson, Maria 146, 147, 443
Caselli, Daniela 192, 436
Caton, Richard 92
Charcot, Jean-Martin..... 91, 96
Cheyne, George 90, 426
Chrétien, Jean-Louis 217
Clarke, Bruce 140
Coleridge, Samuel Taylor 112, 422
Colin, Henri 41, 43, 128, 431, 440, 451, 453
Corre, Éric..... 357, 438
Cotte, Pierre 44, 73, 393, 394, 395, 438
Courbet, Gustave..... 14, 434
Courcelles, Dominique de..... 157, 444
Courtine, Jean-Jacques..... 89, 433
Croft, William..... 300
Croix, saint Jean de la .29, 30, 44, 139, 148, 150, 153, 154, 155, 177, 179, 188, 246, 444, 445
Cullen, William..... 91
Curran, Constantine 49, 430

D

Danou, Gérard..... 172
Dante, Alighieri 222, 237
Debussy, Claude 19
Delay, Jean..... 56, 453
Deléchelle, Gérard 39, 439
Deleuze, Gilles..... 179, 180, 183, 184, 444
Delmas, Claude..... 42, 43, 439
Demanuelli, Claude..... 386, 439
Descartes, René..... 106, 107, 108, 192
Dickens, Charles 74, 422, 435, 436
Duquette, Jean-Pierre 280, 433

E

Eliot, Thomas Stearns ...114, 115, 117, 157, 422, 428, 433, 435, 437
Ellenberger, Henri..... 116, 448
Ellmann, Maud..... 218
Ellmann, Richard 20, 21, 22, 118, 129, 147, 421, 422, 433
Erasistrate 64, 65
Escher, Maurits Cornelis..... 37, 427
Evans, Vyvyan 298

F

Fabre, Pierre-Antoine 159, 444
Fauconnier, Gilles 42, 43, 439
Fénelon ..177, 186, 187, 193, 207, 209, 212, 424, 444
Ferrand, Ange-Ernest-Amédée..... 55, 426
Fillmore, Charles..... 42
Flaubert, Gustave 35, 261, 277, 278, 280, 295, 371, 373, 376, 389, 422, 430, 433, 437
Fontanille, Jacques 11, 433
Freud, Sigmund.....96, 168, 182, 294, 295, 448, 456

G

Galiban, Jean-Pierre 308
Galien, Claude..... 64, 65, 67, 68, 69
Galinier-Pallerola, Jean-François 182, 183, 444
Galvani, Luigi 92, 124
Gault, Pierre 39, 439
Gazzaniga, Michael..... 30, 450
Geenhoven, Veerle van 356, 381, 442
Givón, Talmy 43, 440
Godfernaux, André 197, 444
Goffart, A. 107, 444
Goldberg, Samuel Louis..... 35, 430
Gordon, John....69, 71, 74, 92, 95, 102, 103, 114, 435
Goré, Jeanne-Lydie 187, 444
Gottfried, Roy K. 41, 210, 430
Gracq, Julien 373, 433
Grave, Arnold 122
Green, Melanie..... 298
Grimaldi, Nicolas 260, 261, 283, 445
Groden, Michael 51, 429
Guimier, Claude.....43, 44, 391, 392, 393, 408, 440
Guyon, Jeanne-Marie Bouvier 186, 187, 209, 424, 456

H

Happold, F. C. 247, 445
Harvey, William..... 68, 69, 70, 114, 115, 455
Helmholtz, Herman von 91, 113
Heusel, Barbara Stevens 37, 427
Hippocrate.....55, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 219, 426, 453
Hoenen, Peter 244, 445
Holzberg, Ruth 180
Hopkins, Gerard Manley.. 92, 93, 112, 113, 114, 115, 422, 433, 434, 435, 437, 444
Houdard, Sophie 184, 185, 445
Huret, Jules 279, 433
Huss, Magnus..... 121
Hyman, Suzanne Katz..... 134, 135, 427

J

Jackson, Roberta 134
Jackson, Stanley W. 70, 91, 112, 427, 454
Jakobson, Roman 39, 40, 411, 440
James, William.....23, 26, 28, 45, 139, 206, 258, 289, 290, 297, 426
Janet, Pierre..... 99, 100, 113, 426, 455
Jaurretche, Colleen.....38, 39, 149, 150, 232, 430
Johnson, Jeri..... 9, 188, 421, 445
Johnson, Mark..... 31
Juranville, Anne 219, 448

K

Kane, Jean 121, 428
Kant, Emmanuel 12, 425
Kearney, Richard 162, 284, 349
Kempis, Thomas à 177
Kenner, Hugh.....41, 85, 101, 116, 286, 333, 430
Kershner, Richard Brandon..... 318, 343, 428, 431
Khalifa, Jean-Claude..... 43, 303, 440
Kinsella, Thomas 315, 422

L

Lakoff, George..... 31, 42, 440
Langacker, Ronald 41, 42, 298, 300, 441
Langholf, Volker..... 64
Lapaire, Jean-Rémi .43, 172, 327, 330, 338, 339, 340, 365, 375, 385, 402, 403, 441
Latham, Sean 125, 126, 434
Lavédrine, Jean 378, 441
Lavoisier, Antoine..... 74
Le Blanc, James D. 134, 429
Le Goff, Jacques 224, 445
Le Ny, Jean-François 33, 441
Lennep, Jacques van 234, 435
Leonard, Garry..... 390
Lepois, Charles 96
Leuba, James Henri..... 204, 448
Lille, Alain de 161
Locke, John..... 81
Lombroso, Cesare 118, 123, 124, 426
Lorenz, Maria..... 41
Lounès, Édith 368, 441
Loyola, saint Ignace de ...66, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 171, 192, 203, 213, 221, 246, 425, 432, 444

M

MacCabe, Colin 41, 431
Magendie, François..... 102
Mallarmé, Stéphane 18, 19, 273, 279, 434, 437
Manet, Édouard..... 13
Mangan, James Clarence.12, 133, 149, 227, 275, 276, 277, 278, 289
Mannoni, Octave..... 167
Maritain, Jacques 226, 239, 446
Massonnaud, Dominique 14, 434
Maudsley, Henry..... 126, 127, 426
Maupassant, Guy de..... 14, 15, 16, 17, 423
McCool, Gerard A. 209, 446
McLuhan, Herbert Marshall..... 37, 240, 241, 429
Mesmer, Franz Anton 109, 110, 448, 453, 456
Miller, George..... 30
Minois, George 56, 220, 224, 448
Molinos, Miguel de..... 186, 187, 188, 207
Morel, Ferdinand..... 156, 204, 446

N

Nietzsche, Friedrich .23, 24, 25, 26, 31, 226, 425, 445
Nordau, Max .118, 119, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 425

O

O'Connor, Frank 202
Olcott, Henry Steel..... 129, 146, 425
Ott, Ludwig 209, 210, 446

P

Palmer, Frank Robert 362
Parent, Sabrina 417
Parsons, Terence 394
Pascal, Blaise 231, 232, 339, 443
Pater, Walter .16, 18, 21, 35, 132, 133, 218, 233, 238, 420, 423, 428, 433, 434
Pavlov, Petrovitch 104
Payne, Steven 30, 446
Plock, Vike Martina 51, 123, 124, 135, 429, 431
Plotin..... 139, 150, 246
Poe, Edgar Allan 242
Poulet, George..... 186, 434

Q

Quirk, Randolph..... 361, 362, 374, 441

R

Rabaté, Jean-Michel38, 149, 150, 232, 233, 238, 428, 434
Reik, Theodor 177, 449
Ribot, Théodule..... 204, 449
Richard, Jean-Pierre 273
Rickard, John S. 36, 431
Ricœur, Paul..... 183
Rivière, Alexander Joseph 98, 346
Rotgé, Wilfrid .43, 172, 327, 330, 338, 339, 340, 365, 375, 385, 402, 403, 441
Roux, Jean-Paul 75, 435
Runehov, Anne L. C. 30, 452
Ruysbroeck, John de 155, 189, 425
Ryle, Gilbert..... 361, 447

S

Sales, François de..... 177, 207, 212, 425
Schaeffer, Jean-Marie 25, 435
Schläfer, Martin 394
Schlossman, Beryl..... 36, 431
Scholes, Robert 285
Schopenhauer, Arthur 25, 214, 425
Semino, Elena 202, 442
Sénèque..... 208, 425
Seward, Barbara 235, 429
Shelley, Percy Bysshe 27, 124, 240, 305, 306, 423, 435
Sherwood, Lauralee 64, 455
Sienne, Catherine de 173, 177
Sinding, Michael 42, 428
Sola, Sabino 163, 447
Sontag, Susan..... 124, 456
Souesme, Jean-Claude 267, 268, 442
Spencer, Herbert 27, 421
Spurgeon, Caroline F. E. 139, 437
Steinberg, Erwin R. 36, 41, 432
Steiner, Rudolf 143
Surbled..... 55, 427
Surin, Jean-Joseph..... 222, 425
Sweetser, Eve 42, 439
Swift, Jonathan..... 109, 423

T

Talmy, Leonard.....42, 43, 298, 299, 300, 442
Tissot, Samuel-Auguste 72, 427
Topia, André ...36, 270, 286, 343, 344, 356, 371, 375, 376, 380, 399, 428, 430, 434
Turner, Mark 42, 452

V

Vandeloise, Claude 43, 319, 441, 442
Vendler, Zeno 355, 442
Vetters, Carl 355, 356, 442
Vikner, Carl 355, 356, 442
Vuarnet, Jean-Noël 173

W

Weber, Eduard 93
Weber, Ernst 93
Weber, Wilhelm..... 93
Wilde, Oscar 18, 22, 35, 122, 423, 428
Wilhelmsen, Elizabeth 30, 447
Willis, Thomas..... 88, 90, 91, 109, 436
Wittgenstein, Ludwig..... 193, 194, 447
Woolf, Virginia 42, 439
Wyart, Valentin..... 311
Wyner, Adam..... 394

Y

Yeats, William Butler 18, 19, 20, 21, 22, 130, 162, 213, 225, 243, 307, 382, 423, 433, 437

Z

Zola, Émile..... 15, 423

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **7**

TABLE DES ABRÉVIATIONS **9**

INTRODUCTION **11**

1. Arrière-plan littéraire et artistique 12
   A. Évolution de la notion de « tempérament » 12
   B. Le « mood » symboliste 18
2. Arrière-plan philosophique 23
   A. De l'apollinien au dionysiaque 23
   B. Le pragmatisme : trait d'union entre les tempéraments rationaliste et empiriste 26
3. Arrière-plan psychologique : des sciences cognitives aux neurosciences 28
4. Arrière-plan linguistique 31
   A. La conceptualisation métaphorique de l'état 31
   B. Les catégories d'état, d'événement et d'action 32
5. Parcours critique : le flux et le réceptacle 35
6. Outils et enjeux méthodologiques 39

PREMIÈRE PARTIE :
ÉTATS CLINIQUES **47**

1. Introduction 49
2. Du déséquilibre des humeurs 55
   A. Combinaisons joyciennes entre le chaud et le sec, l'humide et le froid 55
   B. Âmes, souffles et humeurs 61
3. Les désordres circulatoires sanguins 68
   A. Circulation, coagulation et combustion 68
   B. Échanges thermiques et déperdition calorique 77
   C. Le teint joycien 87
4. Les états nerveux 89
   A. Introduction 89
   B. L'excitabilité nerveuse 94
      a. Entre exaltation et hystérie 94
      b. Automatismes et réflexes : les troubles de la motricité 99
   C. De la théorie des « esprits animaux » au mesmérisme 106
   D. Excitation et création 112
5. États de dégénérescence 118
   A. Signes anatomiques 119
   B. Les comportements déviants 121
   C. Physionomie intellectuelle du dégénéré 127

DEUXIÈME PARTIE :
ÉTATS MYSTIQUES ET SPIRITUELS **137**

1. Physiologie et théosophie 140
2. De la religiosité mystique à la pensée moderniste 148
3. Entre théologie négative, spéculative et symbolique 150
4. Les leviers de l'ascension divine 158
   A. Le rôle de l'image 158
   B. Le rôle de la douleur : entre sadisme et masochisme 172
5. Les stases de l'âme : de l'inquiétude à l'indifférence 185
   A. Le quiétisme 186
   B. L'indifférence 193
      a. L'indifférence comme remède aux inquiétudes philosophiques 193
      b. Géométrie de l'introversion centripète : le statut des marges 201
      c. L'indifférence amère 207
      d. La grâce inefficace 209

6. Des maladies de l'âme : les défaillances de la volonté 213
A. Fatigue et lassitude 215
B. Mélancolie et acédie 219
C. La résignation 225
D. L'intention 229
7. La réceptivité esthétique 232
A. États mystiques et esthétiques 232
B. De l'âme à l'esprit 238

TROISIÈME PARTIE :
APPROCHES COGNITIVES DE L'ÉTAT 249
1. L'attente 251
A. La représentation cinétique de l'attente 252
B. La représentation statique de l'attente 260
C. L'attente paramétrée 268
D. L'attente comme veille 272
E. L'attente-désir ou le vide créateur 275
F. L'usure de l'attente 282
G. De l'attente à la latence 286
2. Du guetteur au voyeur : de l'attente à l'attention 289
A. Attention volontaire, attention involontaire 290
B. Accessibilité, saillance et dynamisme 298
C. Le détournement simoniaque de l'attention : du prêtre au prêteur 300
3. États fluctuants de présence au réel : au seuil de l'abstraction 302
A. Le baromètre linguistique 302
B. La rêverie 305
C. Entre incarnation et réflexion 307
4. Dialogue et réceptivité 309
A. Des perceptions parasites 310
B. La digestion de l'information 311
C. Motricité et réceptivité 312
D. L'impossible dialogue 314
E. Entre séparation et inclusion : vers une conceptualisation bidimensionnelle du corps joycien 318
5. Les processus cognitifs joyciens 323
A. Les passerelles mnésiques et l'art de la pré-construction 323
B. Processus cognitifs de raisonnement : entre causalité, conséquence et hypothèse 328
C. La contrariété cognitive 339
D. La concurrence des processus mentaux : le risque du court-circuit 345

QUATRIÈME PARTIE :
ENTRE ÉTAT ET ÉVÉNEMENT 353
1. L'état joycien : entre événement et habitude 355
A. Le procès joycien : de l'habitude à l'état 358
B. L'aspect progressif ou le risque de la stase 365
a. Du ponctuel à l'étirement temporel 366
b. L'événement dilaté : entre suspension et cristallisation 367
c. Le brouillage des catégories grammaticales 374
d. La forme en *–ing* et la caractérisation 376
C. De l'inchoatif à l'atélicité : l'atrophie du procès joycien 381
a. Avortements et recommencements 381
b. L'incomplétude 384
c. L'altération événementielle 386
2. De l'attitude à l'acte, les ambiguïtés de la caractérisation adverbiale 391
A. Considérations théoriques sur la place et la portée de l'adverbe 391
B. Incompatibilités joyciennes 396
a. « Fixedly » ou la dévitalisation du regard 396
b. « Pensively » et « vaguely » : la faille entre le geste et sa caractérisation 397
c. « Gravely » et « vacantly » ou les pièges du réseau adverbial 398
C. Perturbations temporelles, logiques et optiques 399
a. « Slowly and drily », l'être et la manière 400
b. Perturbations temporelles 401
c. Bouleversements logiques : entre manière et conséquence 404
d. « Blandly and vaguely » : l'inscription adverbiale des désordres optiques 405
D. Du réceptacle au réseau : la poétique de l'adverbe 408

CONCLUSION 413

BIBLIOGRAPHIE **421**

I. Sources primaires *421*
1. Œuvres de James Joyce 421
2. Écrits, correspondances, et sources biographiques 421
3. Autres sources littéraires 422
4. Traités de théologie et de philosophie 423
5. Traités de psychologie 426
6. Traités médicaux 426

II. Sources secondaires *427*
1. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages critiques sur James Joyce 427
   A. Articles 427
   B. Chapitres d'ouvrages 428
   C. Ouvrages 429
2. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de critique littéraire ou artistique 432
   A. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages d'histoire littéraire et esthétique 432
   B. Études consacrées aux liens entre littérature et médecine 435
   C. Études consacrées aux liens entre littérature et mysticisme 436
3. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de grammaire et de linguistique 438
4. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de philosophie et de théologie 443
5. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de psychologie et de psychanalyse 448
6. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de sciences cognitives et de neurosciences. 449
   A. Études générales 449
   B. Études consacrées à l'application des sciences cognitives et des neurosciences à d'autres disciplines : littérature, philosophie, théologie et psychologie. 451
7. Articles, chapitres d'ouvrages et ouvrages de médecine ou d'histoire de la médecine 453
8. Dictionnaires et encyclopédies 456

INDEX DES NOMS **459**

États cliniques, états mystiques : vers une grammaire de la réceptivité dans *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Stephen Hero* de James Joyce

Résumé

Ce travail s'intéresse aux états dont les personnages joyciens font l'expérience. Il vise à rendre compte des fluctuations de présence au monde par le repérage et l'analyse de tout un éventail d'états cliniques, mystiques et cognitifs dans les premières œuvres de James Joyce : *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et *Stephen Hero*.

Si nous replaçons la notion d'état dans le contexte historique des textes de Joyce à travers l'influence combinée de Walter Pater, William James et Friedrich Nietzsche, nous l'utilisons également dans une acception très contemporaine en nous appuyant sur les neurosciences.

L'état joycien est envisagé dans sa dimension pathologique par le biais, sur un plan médical, d'Hippocrate et de William Harvey, entre autres, et par l'intermédiaire, sur un plan littéraire, de Gerard Manley Hopkins et Thomas Stearns Eliot. Les notions de tempérament et d'état sont ensuite repensées à l'aune du mysticisme par le relais de Denys l'Aréopagite (Pseudo-), Thérèse d'Avila et Marguerite-Marie Alacoque. La cognition permet de mettre en valeur les processus mentaux à l'origine de ces états.

Cette réflexion sur la notion d'état se double d'une approche linguistique du texte. Il s'agit de formaliser le passage d'états spirituels à des états grammaticaux. Les adverbes d'intensité et de manière, ainsi que leur combinaison, peuvent être indicateurs de dispositions mentales et physiologiques.

L'éclairage linguistique corrobore notre représentation de l'état joycien comme un réceptacle qui oscille entre la saturation et la disponibilité, de même qu'il permet de saisir la contiguïté poreuse qui existe entre l'état et l'événement dans le texte joycien.

Mots clés : Littérature, Médecine, Mysticisme, Linguistique, Cognition, Neurosciences.

Clinical States and Mystical States: Towards a Grammar of Receptivity in James Joyce's *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Stephen Hero*

Abstract

This thesis explores various states as they are experienced by Joycean characters. It is concerned with the fluctuations of subjective presence in the world through the observation and analysis of a range of clinical, mystical and cognitive states in James Joyce's early works: *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and *Stephen Hero*.

In this study, the notion of state is replaced in the historical context of Joyce's work, through the combined influence of Walter Pater, William James and Friedrich Nietzsche, and is also used in a more contemporary meaning that draws on neurosciences.

Joycean states are considered in their pathological dimension from the medical points of view, among others, of Hippocrates and William Harvey, and from the literary perspectives of Gerard Manley Hopkins and Thomas Stearns Eliot. The notions of state and temperament are then assessed in relation to mysticism, with Dionysius the Areopagite (Pseudo-), Teresa of Avila and Blessed Margaret-Mary Alacoque as the main points of focus. Cognition makes it possible to enhance the mental processes underlying those states.

This research on the notion of state is coupled with a linguistic approach to the text. The aim is to formalize the transition between spiritual states and grammatical ones. The various occurrences and combinations of adverbs of manner and degree can indicate mental and physiological dispositions.

The linguistic perspective vindicates our representation of the Joycean state as a process poised between saturation and emptiness, and enables us to grasp the porous contiguity between state and event in Joyce's work.

Keywords: Literature, Medicine, Mysticism, Linguistics, Cognition, Neurosciences.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 514 – EDEAGE École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes
EA 4398 – PRISMES Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone
5, rue de l'école de médecine
75006 Paris