

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

SCOTOGRAPHIES: FANTASMES DE L'ÉCRITURE CHEZ V. WOOLF ET J. JOYCE

(Sans doute faut-il commencer par préciser que le premier fantasme qui traverse ces propos est celui du critique, se plaisant à imaginer qu'il va pouvoir reconstituer les origines de l'écriture à partir d'éléments hétéroclites (textes, manuscrits, indications biographiques: le mirage de l'accomplissement du fantasme lui ôte ses scrupules et l'amène à faire feu de tout bois), à rêver qu'il se fera, par ruse, le témoin de la « scène primitive » de cet engendrement qui est aussi — en tant que critique — le sien. Qu'il soit bien entendu qu'il ne s'agit là que d'un fantasme, comme tel inatteignable. N'empêche...).

On peut constater que la grande majorité des études du fantasme en littérature tendent à privilégier le « contenu fantasmatique » au détriment du mode et du lieu de son inscription. C'est-à-dire que les remarques qui sont faites, par exemple, à propos d'un roman, resteraient, le plus souvent, valables pour une adaptation cinématographique. Les raisons de cet état de fait sont diverses, et ce n'est pas ici le lieu de les examiner. L'une d'elles cependant est certainement liée au concept même de fantasme tel que nous le devons à la psychanalyse freudienne. Le fantasme est en effet défini comme un scénario, sans que la scène sur laquelle il est sensé se dérouler soit définie très nettement. Laplanche et Pontalis précisent que l'ambiguïté topique du terme de fantasme est extrêmement précieuse puisqu'elle fait apparaître la parenté profonde de phénomènes aussi dispersés que le fantasme inconscient, la rêverie diurne ou le passage à l'acte. Sans doute — mais cela ne nous aide guère à déterminer la spécificité de l'inscription littéraire du fantasme. Freud lui-même ne montre guère le bon exemple dans « La

création littéraire et le rêve éveillé» où il traite la fiction comme une simple projection du rêve éveillé mentionnant à peine pour mémoire une vague «prime de plaisir» attachée aux qualités proprement esthétiques. A titre d'antidote, nous voudrions aller ici dans la direction diamétralement opposée en nous occupant d'une question qu'on pourra considérer comme tout à fait marginale ou au contraire comme fondamentale: la fantasmatisation de l'écriture elle-même.

Encore faut-il, pour être en mesure de s'y intéresser, avoir accès à cette chose fuyante qu'est l'écriture, l'appréhender autrement que comme un thème, à l'intérieur d'une variante plus ou moins sophistiquée de *Künstlerroman* (car ce thème peut parfaitement subir, lui aussi, une adaptation théâtrale, cinématographique, télévisuelle...).

Il faudrait idéalement pouvoir distinguer l'écriture de ce qui est écrit, la surface d'inscription des figures qui la recouvrent, mais malheureusement ce support ne laisse jamais apercevoir à nu. Il n'y a jamais, comme en peinture, de «zones réservées». Dès l'esquisse la plus sommaire, dès lors que des mots sont tracés sur le papier, il est impossible de séparer l'énonciation de l'énoncé à travers lequel elle se fait jour, impossible d'appréhender jamais directement ce qui se trame dans l'épaisseur de l'écriture, cette couche d'investissements qui serait antérieure à l'investissement des figures contingentes qu'elle soutient. Se présente alors l'idée qu'il faudrait contourner la surface d'inscription et considérer le bord... Si l'on pouvait apercevoir l'entrée du texte — non pas sa première page, puisqu'il s'agit déjà du texte, non pas même ses avant-textes, les témoins de sa genèse, puisqu'il s'agit de versions antérieures de ce qui est déjà le texte, mais le point (forcément immatériel), le moment de l'entrée en écriture... Or nous disposons, pour les *Vagues* de Virginia Woolf, d'un manuscrit qui matérialise, en quelque sorte, cet insaisissable bord et nous permet d'entrevoir la fantasmatisation de l'écriture elle-même.

On pourrait ranger ce texte parmi les documents (en particulier le *Journal d'un écrivain*) qui témoignent de la longue maturation du projet de Virginia Woolf, de l'idée qu'elle se faisait des *Vagues*, d'un livre qui devait alors s'appeler *The Moths*. On pourrait aussi considérer qu'il s'agit de la première page du manuscrit, marquant le début de la mise en œuvre de ce projet. Il est l'un et l'autre, il n'est ni l'un ni l'autre, et c'est cette ambiguïté qui le rend fascinant. Voici donc cette page (les mots barrés sont en italiques):

But I cannot write anything more about fiction.

What I want to do is to write the first words of the Moths

More

It was a silent b

No; I am superstitious & will not write another word.

Then the day fell into the sea: the sun went down.

& those who watched it saw no green light

Sleep *had long ago overcome these dreaming [mountains?]*

who were all together

the earth our heads are burning.

All the world seemed like a pit of darkness into which
their lives, which were hot as coal, were dipping.

And very far off Also, there were the graves behind them.

The graveyard was always sickly. Flowers withered. No one
came at the right moment to replace them. Tomb after
tomb, like the *faces* white faces of dominoes, stood
upright, reflecting the suffused *rose* rose.

Between the sun & the churchyard was a strip of lawn;
on this they could walk, as a shipman walks his
deck. *Above* it was green, like *sea* or an unruffled
water. & at one end stood two elm trees, blotted
with dark nests.

She was tired of all this. *There was nothing*

in it all that could be [?] All seemed to

be *wit* writing, & inscriptions, & words, &
meanings; & things that showed them

what was the truth; *there was in life.*

more than the cups did or the table or the books¹

«I cannot write...» Virginia Woolf commence par une déclaration d'impuissance: «Je ne peux rien écrire de plus sur [ou autour de: *about*] la fiction». Qu'il s'agisse ici de son activité critique et théorique ou de ses spéculations sur son propre livre à venir importe peu: un flux d'écriture (métatextuelle) se tarit, laissant vacant un espace qui doit être occupé. «Ce que j'ai envie [ou besoin: *want*] de faire, c'est d'écrire les premiers mots des Phalènes». Et immédiatement un mot s'écrit: *More*, immédiatement raturé. Puis d'autres mots encore où il est question de silence, interrompus, raturés eux aussi. Un début — deux débuts, oblitérés aussitôt que risqués. Mais on peut dire que *Les Vagues* s'inscriront sous le signe de ce «plus» négativé, de ce silence, trop bruyant encore pour ne pas être

retiré aussitôt proféré.

Pour l'heure l'écriture ne peut s'autoriser; elle subit la ferme censure de l'auteur: «Non; je suis superstitieuse & je n'écrirai pas un autre mot». On ne peut que s'interroger sur la nature de l'interdit qui pèse ici, sur la source de cette «superstition» chez une libre-penseuse convaincue. Se marque là toute la gravité de ce qui est mis en jeu dans l'acte d'écrire, d'écrire *Les Vagues*. Et pourtant le mot («autre mot») montre que la nature n'efface rien, qu'il n'est pas possible de dénier sans réinscrire simultanément...

D'ailleurs, de même que ce qui aurait pu être «les premiers mots» avait été, à peine proféré, frappé d'interdit, l'interdit n'est pas plus tôt posé qu'il est transgressé. D'autres mots s'écrivent, sans transition, qui, par leur forme linguistique, n'appartiennent plus au commentaire mais au récit (usage de la troisième personne, du prétérit). On voudrait y voir enfin l'amorce du fil qui conduira jusqu'à la version définitive des *Vagues*, mais ils se présentent d'emblée non comme un début, mais comme une suite: «*Puis* le jour tomba dans la mer: le soleil descendit & ceux qui le regardaient ne virent pas de lumière verte...» Ce *puis* creuse en amont de lui un vide, là où devrait précisément se trouver le commencement; il ne débouche que sur un non-événement, une attente déçue, sur un regard (démultiplié: «ceux qui regardaient») écarquillé en vain. Aucune possibilité ne point: *green light*, la lumière, le rayon vert, c'est aussi le feu vert qui pourrait ouvrir la voie — et qui refuse de se montrer.

D'autre part, les lecteurs des *Vagues* savent que le livre commence par un lever de soleil et se termine par un coucher. Le crépuscule qui apparaît ici ne saurait en aucun cas faire figure d'ouverture. S'il préfigure quelque chose, ce n'est pas l'incipit, mais la clôture: au commencement était la fin... Cette maxime (dont on pourrait dire qu'elle régit l'ensemble du corpus de Virginia Woolf) est à prendre dans tous les sens, et en particulier au sens fort: c'est la mort qui se marque fortement dans ce récit originel, qui soutend ce coucher de soleil. Quatre lignes plus loin nous en trouvons confirmation: «Le monde entier semblait un puits de ténèbres dans lequel plongeaient leurs vies qui étaient brûlantes comme des braises. Il y avait également les tombes derrière eux.» Devant «eux» — eux qui ne sont jamais définis que comme un regard béant (s'ils ont des yeux c'est pour ne point voir) — s'étend le gouffre maternel infini; derrière se dresse le mausolée paternel² marquant l'emprise du Symbolique, monument qui se voudrait un défi au néant, une tentative pour socialiser la mort, une borne contre laquelle on pourrait s'appuyer pour faire face à l'innommable, mais qui

menace de se dérober, se révélant fragile, fissuré de toute part (« Le cimetière était toujours maladif. Les fleurs se flétrissaient. Personne ne venait les remplacer au moment voulu. L'une après l'autre, les tombes, comme des faces blanches de dominos, se dressaient, reflétant le rose envahissant»), irrémédiablement contaminé par l'autre côté, par le crépuscule dont il reflète la couleur rose. Au milieu, un espace : « Entre le soleil³ et le cimetière il y avait une bande de gazon ; là ils pouvaient se promener, comme un marin se promène sur le pont de son navire. Elle était verte comme *la mer* ou une eau tranquille.» L'espace ainsi délimité et défini comme point de départ du regard vide de « eux », cet espace exigü, précaire comme le pont d'un navire qui peut à tout moment se dérober sous les pas du marin, dangereux comme l'eau qui dort, comme la mer maternelle sous-jacente qui affleure ici à travers le double écran de la comparaison et de la rature, cet espace menacé par l'envahissement de la tache noire du deuil⁴ (« à une extrémité [littéralement : à une fin] se dressaient deux ormes tachés de nids noirs») qui vient le clore au lieu de l'éclosion et du développement (le nid), c'est l'espace même de l'écriture qui, se repliant sur lui-même, vient ici s'inscrire. En définitive, après qu'ait été formulée l'interdiction d'écrire, l'écriture s'amorce cependant, mais sous une forme intransitive, ou plutôt réflexive, réitérant, dans l'établissement d'une topographie allégorique, sa propre difficulté d'*avoir lieu*. S'agit-il alors de fiction, ou bien d'un retour à l'écriture métatextuelle qui était proclamée impossible (« I cannot write anything more about fiction »)?

Un nouveau « paragraphe » commence. De nouveau, on observe une absence totale de continuité, grammaticale ou autre. Nous avons rencontré une première rupture correspondant à un passage de la première personne du commentaire, de la confidence de type journal intime, de la réflexion au fil de la plume dans un carnet de travail, à la troisième personne du récit (sans que les bords de la cassure soient nets, bien au contraire). Cette fois nous ne quittons pas la troisième personne, mais nous passons de la pluralité indéfinie de *eux* à un *Elle* mystérieux. Mystérieux pour l'auteur lui-même, si l'on peut identifier ce *elle* à celui qui apparaît au début du manuscrit des *Vagues*, associé à « l'intelligence centrale » autour de laquelle s'organise la narration, puisque Virginia Woolf écrit à ce propos dans son journal : « ...she might see things happen. But who is she? I am very anxious that she should have no name. I don't want a Lavinia or a Penelope : I want « she ».⁵ Notons que le mystère ne sera jamais résolu, puisque ce « elle » n'apparaît plus dans la version définitive des *Vagues* où « l'intelligence centrale »

est devenue totalement impersonnelle. Tout se passe comme si aucune trace de ce qui s'inscrit sur cette page ne devait subsister, comme si elle était barrée, au delà des ratures qu'elle supporte ça et là, d'une rature généralisée. Quoiqu'il en soit, ce nouveau pronom diffère profondément du « eux », qui ne faisait que marquer l'origine d'un regard. Il renvoie à une intériorité, puisqu'il est posé comme sujet d'un sentiment : « Elle était fatiguée de tout cela. » Or ce sentiment correspond, symétriquement inversé, à celui qu'exprimait le *je* auctorial : l'impatience (d'écrire). A l'attente passionnée, au désir réfréné de l'écriture⁶, répond, renvoyé en miroir par le *Elle*, la lassitude devant un trop plein, devant une écriture universelle (« Tout semblait être écriture, & inscriptions, & mots, & significations ») ne laissant aucune place à l'inscription individuelle qu'elle déborde de toute part (« il y avait dans la vie plus que ne contenaient [...] les livres »). Une nouvelle fois tout se referme avant que d'avoir pu s'ouvrir. Entre l'impatience prolongée et la satiété précoce, il n'est place pour rien. Le fragment s'achève donc sans que rien n'ait pris naissance.

Et pourtant, dans ce vacillement sur le seuil de l'écriture, le bord, étiré, distendu, s'est mué en surface, et sur cette surface, frappée de formes multiples et complémentaires de dénégation, se révèlent les enjeux de l'acte d'écrire : le laborieux processus d'investissement d'un champ autonome de création, constamment menacé par les empiètements de l'Autre, par le canal de qui cependant tout doit passer ; l'orientation de ce champ par rapport à la constellation familiale ; la constitution du sujet et de l'objet du discours, conditionnés par le rapport à l'Objet — et donc à la perte et au Deuil — et par le rapport à l'Identité, qui s'affirme et se décompose simultanément dans l'élaboration du texte comme « miroir d'encre ».

Il faudra attendre plusieurs mois encore avant que cet espace paradoxal, si lourdement surdéterminé, ne soit occupé, avant que ne s'écrivent les premiers mots du manuscrit proprement dit des *Vagues*. Avec la fin de ce moment de rétention, avec l'avènement de l'incipit différé, c'est à l'*écrit* que nous nous trouvons alors confrontés. C'est la fin de cet ouverture exceptionnelle, de cet *espacement* à travers lequel nous avons pu entrevoir, dans sa nudité, la scène de l'écriture, avant qu'elle ne soit encombrée par une quelconque représentation. Il est probable qu'un tel instant existe — même s'il est réduit à sa plus simple expression — en amont de toute œuvre et que s'y jouent invariablement des résistances comparables par leur nature sinon par leur intensité, mais il est exceptionnel qu'il en subsiste une trace aussi nette, permettant d'observer aussi directement l'investissement de l'écriture elle-même.

Faute de pouvoir approcher directement ce *bord*, une autre voie d'accès à cet en-deçà de la représentation nous est offerte par cette *œuvre limite*, à tous égards, qu'est *Finnegans Wake*. En effet il est immédiatement évident que c'est le langage lui-même qui y est investi au premier chef, au détriment des dérisoires représentations qui parviennent à se manifester à travers lui. Il est facile de mettre en évidence les conflits pulsionnels qui s'y déploient dans l'épaisseur même de la langue⁷. A vrai dire, dans *Finnegans Wake*, la différence entre le fond et les figures qui se détachent sur ce fond tend à s'effacer : les personnages, supports privilégiés de l'investissement fantasmatique, tendent à se résorber dans l'écriture du texte qui les engendre. Ceci se manifeste tout particulièrement à travers les fameux *sigles* qui constellent les carnets préparatoires de Joyce et subsistent jusque dans le texte définitif. En effet cette batterie de sigles n'a pas seulement pour effet de dissoudre la notion traditionnelle de personnage, en fournissant quelque chose comme une grille actantielle permettant de décomposer toute situation, fictive ou historique, en constituants structuraux, elle brouille également la distinction entre les acteurs et la scène sur laquelle ils évoluent. Car les sigles servent aussi à désigner le livre lui-même ou ses différents épisodes⁸. Ainsi le signe \wedge désigne le « personnage » Shaun, à travers ses innombrables incarnations, et en même temps le livre III de *Finnegans Wake*, avec ses quatre chapitres $\wedge a$, $\wedge b$, $\wedge c$ et $\wedge d$. La notation « \wedge walks backwards » indique à la fois une action de Shaun et le mouvement rétrograde des chapitres du livre III. Mais les sigles ne se contentent pas de *désigner* sans reste, ils font pleinement jouer leur valeur de lettre au sein d'une série alphabétique et leur valeur graphique de caractère hiéroglyphique. C'est ainsi que, d'emblée, les fils \wedge et [figurent des images incomplètes de leurs parents (\triangleleft et E).

Il n'est donc pas étonnant que Joyce se soit intéressé aux jeux de la lettre mis en évidence par Freud dans « L'homme aux loups » et qu'il ait décidé de les incorporer à *Finnegans Wake* comme le démontrent ses carnets préparatoires⁹. Parmi une série de notes, dont on peut démontrer qu'elles proviennent de la traduction anglaise de ce texte de Freud¹⁰, on rencontre les mots « Roman V/V o'clock her legs » qui renvoient au rapprochement établi par l'homme aux loups entre l'heure de ses crises (V heures, l'heure à laquelle, d'après Freud, il fut témoin de l'accouplement de ses parents) et la figure dessinée par les jambles ouvertes d'une femme. Ce qui prépare

la note suivante, « \wedge turned a Roman » (c'est-à-dire Shaun est devenu Romain, mais aussi Shaun *retourné* est un [chiffre] romain).

Nous voyons ici Joyce découvrir, à partir d'une manipulation freudienne de la lettre qui s'accorde parfaitement à sa propre pratique, de nouvelles potentialités du sigle \wedge . Comme pour la « scène primitive », l'effet s'exerce *après-coup* : le sigle préexiste à la lecture de Freud, mais se trouve réinterprété rétrospectivement à la lumière de Freud.

Cet effet du jeu signifiant ne va pas se limiter au niveau verbal (précisons qu'on retrouve dans *Finnegans Wake* l'expression « turn a Roman ») ou au niveau psychologique (l'intégration de caractéristiques de l'homme aux loups au personnage de Shaun), il va se déployer au niveau de la structure générale. Nous avons dit que le programme du livre III était « \wedge walks backwards ». A force de marcher à reculons, dans cette épopée de la chute qu'est le *Wake*, \wedge ne peut que tomber et se retrouver les jambes en l'air : V — ou encore, à force de marcher à l'envers, il finira par marcher sur la tête, les pieds aux étoiles. Avec son quatrième chapitre, le livre de \wedge aboutira donc à V. V, c'est-à-dire (d'après « L'homme aux Loups ») les jambes en l'air d'une femme, et l'heure du coït parental.

Les principaux éléments de « L'homme aux loups » sont présents dans le chapitre 4 du livre III (\wedge d) : le coït parental, les pleurs qui viennent l'interrompre, l'« accident » (défécation ou miction) concomitant et enfin le cauchemar qui est la conséquence du souvenir de cette scène — mais l'ordre, l'enchaînement logique des événements est tout autre. Si le texte de Freud est incorporé au chapitre dans sa littéralité (jusqu'aux pieds de la lettre), il y subit un traitement qui ne le laisse pas intact : il est l'objet de ce qu'il faut appeler une lecture joycienne, qui venge par avance les innombrables lectures freudiennes des textes de Joyce.

L'inversion de l'ordre des facteurs s'apparente à l'« élaboration secondaire » pratiquée par le rêve, opération dans laquelle la censure trouve aussi son compte. Il s'agit d'une véritable mise-en-Joyce (comme on dit mise en français ou mise en scène) des données freudiennes, une mise en conformité avec la logique propre à *Finnegans Wake*.

La seule chose qui soit directement accessible, dans le cas du patient de Freud, c'est le rêve des loups. La scène primitive et « l'accident » sont reconstitués à partir du rêve (et d'un certain nombre de symptômes). Dans \wedge d, au contraire, c'est le coït parental qui est au premier plan, alors que le rêve du petit garçon n'apparaît pas directement (seules quelques paroles échappées de la bouche du petit garçon rendormi semblent indiquer qu'il

y est question de la scène primitive). Le processus freudien est retourné en doigt de gant : ce qui était manifeste disparaît ; ce qui était conjectural nous crève les yeux. De nouveau, il est évident que la censure y trouve son compte. C'est le rêve qui fait l'individualité du cas de l'homme aux loups, tandis que rien ne ressemble plus à une scène primitive qu'une autre scène primitive. L'essentiel du texte freudien se trouve donc placé à l'écart de \wedge d, dans une curieuse position de présence-absence. On pourrait dire que Freud est en *exclusion interne* au texte joycien.

Mais sans doute n'est-il pas seul à occuper cette intéressante position. Le rêve du petit garçon est enchassé dans ce vaste rêve que constitue *Finnegans Wake* (presque tout le monde s'accorde à le reconnaître, même si personne ne s'entend sur l'identité du rêveur-général). Or Freud lui-même explique, dans la *Traumdeutung*, qu'un rêve dans un rêve doit être interprété comme représentant la réalité. Le cauchemar du petit garçon serait aussi le point d'ancrage du réel, à la fois présent et inaccessible, dont il désignerait la place à l'intérieur du *Wake*.

Ce n'est pas tout. Il faut aussi tenir compte du fait que ce petit rêveur n'est autre que Shem the Penman, figure de l'écrivain que Joyce utilise en tant que double de lui-même. Son cauchemar ne serait-il pas une mise en abîme de cette autre production nocturne qu'est *Finnegans Wake* ? C'est ce que confirme une note du carnet VI B 18 : « \wedge abcd they dream of letter ». Joyce y découvre *rétrospectivement* que tous les rêves du Livre III — y compris, donc, celui dont nous sommes en train de parler — renvoient à « la lettre ». (Insistons sur le mot *rétrospectivement* puisque le carnet VI B 18 est indubitablement postérieur à la première rédaction de \wedge abdc. Nous surprenons de nouveau Joyce en position d'interprétation, de décryptage de son propre texte, ajoutant une dimension importante à un passage déjà écrit. De nouveau, toute conception linéaire et réductrice de la critique génétique se trouve invalidée.) Rappelons que *la lettre* — la missive d'ALP, toujours manquante et perpétuellement ressurgie, dont le chapitre 5 présente une série d'analyses parodiques (marxiste, psychanalytique, paléographique...) qui sapent par avance les fondements de toute étude, y compris la nôtre — n'est autre que le livre lui-même, que *Finnegans Wake*. Nous en arrivons donc à la figure d'un texte en exclusion interne par rapport à lui-même.

Qu'est-ce à dire ? Tout simplement que ce texte, utilisant le langage, les langages, comme écran, désigne par là même une profondeur, une vérité ésotérique qui seule justifierait l'existence de l'écran, et nie simultanément

la possibilité de la profondeur, d'une quelconque vérité ultime. On est tout près de l'homme aux loups qui se servait des langues étrangères pour dissimuler ses symptômes, mais ici pas de résolution du symptôme, pas d'« intestins qui se mêlent à la conversation », pas d'intrusion du réel venant sceller la bonne interprétation. Bien qu'il y ait encodage, brouillage, censure, il n'y a pas de « contenu latent » dans *Finnegans Wake*. En abordant de front le problème de l'engendrement avec la scène primitive, point où l'homme touche fantasmatiquement la source de sa propre existence, origine de tous les mythes, mais aussi mythe (freudien) de l'origine parmi tant d'autres qui traversent le *Wake*, Joyce désamorçe la question. Ce n'est que cela — et après (ou plutôt et avant) ? Rien, c'est-à-dire autre chose qui se révélera être la même chose.

L'étude des différentes étapes du manuscrit de $\wedge d$, montre que Joyce, sans modifier la scène centrale, a multiplié les regards braqués sur cette scène. Assez vite, il introduit les quatre Évangélistes et les place aux quatre coins du lit pour présenter tour à tour leur *point de vue* sur le coït. Il introduit ensuite dans la coulisse toute une équipe de cinéastes, occupés à filmer le spectacle. Les regards se mettent à proliférer partout, dans toutes les directions : un personnage connu sous le nom de constable Harold Sickersen devient Watchman Havelook Seequeerscenes.

Voilà qui rappelle encore le rêve de l'homme aux loups, où la multiplication des loups attentifs renvoyait au sujet sa propre fascination, matérialisée par le cadre de la fenêtre (comme ici par l'objectif de la caméra — ou par le « télescope astronomique » que Joyce prétendait devoir utiliser pour relire ce brouillon). Mais dans le rêve des loups, les regards multiples désignaient précisément l'absence irrémédiable de la scène regardée. Ici, ils coexistent avec cette scène, complaisamment étalée, une scène qui apparaît sous des couleurs si grotesquement prosaïques qu'elle ne suffit plus à expliquer la fascination et se présente à son tour comme substitut d'autre chose, comme écran, comme poudre aux yeux.

En inondant d'une lumière crue ce que Shakespeare appelle « the act of darkness », l'écriture fait surgir en compensation d'inépuisables réserves d'obscurité. Les brouillons montrent que ce foisonnement d'yeux s'accompagne de l'injection de doses massives de ténèbres : cinq paragraphes successifs sont insérés (FW 555. 05-558. 31) qui commencent tous par des variations sur le mot nuit. Ces yeux dans la nuit sont là pour ne point voir. Et l'écriture n'est pas là pour révéler quoique que ce soit mais pour celer, dès l'origine. En effet la nature de « l'accident nocturne » rattaché à la

scène primitive finit par s'inscrire ainsi : Shem « bespilled himself from his founding pen as illspent from inking horn » (FW 563. 05-06) : il s'éclabousse de son stylo (fountain pen) / source / plume fondatrice comme vaine dépense d'une corne à encre. L'accident est à la fois énurésie, masturbation et écriture — écriture conçue comme souillure, dissémination et jet d'encre de seiche, éclaboussure qui occulte la fuite du Sens. Enfin, nous découvrons au début du manuscrit de la toute première version de ce chapitre, que le signe \wedge est utilisé, tout à fait normalement, comme signe de renvoi (ce qu'on appelle en anglais « caret », du mot latin qui signifie *cela manque*!). Or ce renvoi ne renvoie à rien : l'insertion manque à sa place, qu'il s'agisse d'un « accident » ou d'une volonté délibérée de faire surgir, précisément, du manque. Avec ce signe qui glisse du personnage au *caret* au second degré, en passant par la béance de la castration féminine, on atteint le comble de la dé-figuration du fantasme et de son absorption dans l'écriture.

Une autre page du même carnet de note nous donne de nouveau l'illusion d'observer le moment fécond. Peu après la dernière note relative à « L'homme aux loups », nous voyons Joyce recopier une liste de termes psychiatriques (ou l'inventer lui-même : je n'ai pu identifier aucune source) : « misophobia / claustrophobia / aerophobia / skotophobia » et forger soudain un terme définissant à merveille sa propre pratique, celle de Virginia Woolf, et peut-être en dernier ressort celle de tout sujet écrivant : *skotographia*.

Daniel FERRER

NOTES

- 1 Ce document (Monks House Papers MH.B 6d) est reproduit — position significative — en appendice du très beau volume de brouillons des *Vagues* qui a été publié par J.W. Graham (Londres, The Hogarth Press, 1976).
- 2 Voir D. Ferrer, « Sister Art and Victorian Parents: Virginia Woolf et la Peinture », in M.C. Hamard (ed.), *Home Sweet Home or Bleak House*, Paris, Les Belles Lettres, 1985. Cf. aussi le « Mausoleum Book » cet ouvrage-tombeau écrit par Leslie Stephen (le père de Virginia Woolf) à l'intention de ses enfants, pour célébrer la mémoire de leur mère.
- 3 Dans *Les Vagues*, le soleil, qui émerge de l'océan avant d'y replonger, est associé au personnage de Percival, dans lequel Virginia Woolf représentait son frère, prématurément mort, prématurément rappelé dans le sein maternel. Le soleil, associé à la mer-mère, est signe avant coureur de la mort.
- 4 Cf. le passage du fragment autobiographique « A Sketch of the Past » où Virginia Woolf remarque qu'après la mort de sa mère, « le papier à lettre lui-même était bordé d'un noir si large qu'il ne restait qu'un petit espace pour écrire », *Moments of Being* (Londres, the Hogarth Press, 1978), p. 94.
- 5 *A Writer's Diary* (Londres, The Hogarth Press), 1972, p. 143.
- 6 Vers la même époque Virginia Woolf écrivait dans son journal: « As for my next book, I am going to hold myself from writing till I have it impending in me: grown heavy in my mind like a ripe pear; pendant, gravid, asking to be cut or it will fall. » *A Writer's Diary*, p. 138.
- 7 Pour une tentative de description de ces conflits à l'intérieur d'un passage restreint, voir D. Ferrer, « *Hissheory* ou le plaisir en trop », *Poétique*, 26, 1976.
- 8 Voir Roland McHugh, *The Sigla of Finnegans Wake* (London: Arnold, 1976) et Jean-Michel Rabaté, « Pour une cryptogénétique de l'idiote joycien » in B. Brun, J. Derrida, et al., *Genèses de Babel, Joyce et la création* (Paris: Éditions du C.N.R.S., 1985).
- 9 Sur la forme très particulière d'intertextualité mise en œuvre par *Finnegans Wake*, voir D. Ferrer, « Hemingway aux sources de la Liffey » in Claude Jacquet ed., *Genèses et métamorphoses joyciennes*, (Paris: Éditions de la Sorbonne, 1985).
- 10 Voir D. Ferrer, « La scène primitive de l'écriture : une lecture joycienne de Freud » in B. Brun, J. Derrida, et al., *Genèses de Babel... op. cit.* et « The Freudful Couchmare of \wedge d: Joyce's notes on Freud and the Composition of Chapter XVI of *Finnegans Wake* », *James Joyce Quarterly*, 1985, vol. 22, n° 4.