

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

De Henry James à James Joyce: picturalité/musicalité

La réflexion esthétique moderne naîtra de l'autonomisation des différentes pratiques artistiques. Curieuse entreprise donc, que de rechercher une musique en texte, et d'accompagner cette recherche d'une autre réflexion sur une hypothétique picturalité du texte, si ces mêmes pratiques – peinture, musique, littérature – sont autonomes. Reste cependant que le système des beaux-arts a été intégré par la philosophie idéaliste allemande, qui lui imprimera scansion et mouvement. Architecture, sculpture, peinture, musique, poésie, philosophie: l'idéalisme est un système orienté, en voie vers la fin de l'art et l'avènement du concept. Ainsi il peut y avoir, dans ce devenir, un moment pictural – précellence du pictural valant comme modèle pour ses arts soeurs – ou un moment musical, et un passage de l'un vers l'autre. Ces moments balisent le chemin de la lente mais certaine aventure-avènement de la raison. Il y a place donc, dans l'esthétique idéaliste, pour un moment de transition: James Joyce, envisagé comme passage d'un moment pictural vers un moment musical; plus près donc de la fin de l'art, et de l'avènement du vrai. C'est une hypothèse plausible, nous verrons comment elle aura marqué quelques lectures, établissant un contexte de réception pour son *work in progress*. Mais reconnaissons les difficultés de la pensée devenue systématique, et de ces notions de peinture en texte, musique en texte. L'art poétique serait de tous les moments, à la fois plus et moins que les autres arts,

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

s'adaptant à tous les moments, mimant les traits de toutes les formes, mais, du coup, versatile: son statut serait des plus incertains. Cette instabilité et absence d'assise déterminent l'étrange site de la littérature moderne.

Au terme de la lente constitution d'un système moderne des beaux-arts, juste avant son effondrement, il y aurait l'oeuvre de Henry James: oeuvre sans musique, où, cependant, la détermination du ton est fondamentale, où la rupture de ton est pressentie, et doit être conjurée. Puis enfin viendrait Joyce, qui, peu de temps après, aurait touché à quelque chose de "musical". Deux hypothèses sont possibles, concernant ce moment musical. Le moment musical permettrait à la littérature d'aller au terme de son devenir autonome, par relève de la différence forme/fond, matière/effet, qu'une littérature picturale aurait laissé en place: Joyce comme accomplissement de la littérature, selon le paradigme idéaliste du terme musical de l'art¹. Ou bien la musicalité de Joyce s'écarterait du parcours des formes esthétiques prévu par l'idéalisme. Joyce aurait ébranlé jusqu'à la notion d'oeuvre d'art, retournant le mouvement intériorisant des formes esthétiques, pour faire resurgir tout le refoulé de l'autonomisation de l'art, à savoir le rapport entre voix et corps, renvoyant ainsi le semblant et l'apparaître de l'oeuvre à une force malaisément mise en forme. Cette hypothétique musicalité de Joyce nous conduirait vers une toute autre fin de l'art que la fin hégélienne. Mais personne n'arrivant à réemprunter la musicalité joycienne, l'art continue, encore aujourd'hui, comme visée d'une picturalité de type jamesien.

On pourrait aussi récuser les deux hypothèses, picturalité de James, musicalité de Joyce, sous prétexte qu'elles s'appuient sur deux

1 On trouvera la formulation aboutie de ce paradigme de la pureté musicale dans le livre de Roman Ingarden (1933), *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale*, trad. Dujka Smoje, Bourgois, 1989. Je mentionnerai deux contributions à cette idéalisation de la musique: la célèbre affirmation de Walter Pater (faite à propos de peinture, celle de l'école de Giorgione): '*all art aspires to the condition of music*', *The Renaissance, studies in Art and Poetry*, Collins, 1961, p. 129; puis le dialogue de Wilde, "The Critic as Artist", dans *Complete Works*, Collins, 1966, notamment pp. 1016-1017. Ce dialogue fait entendre une note *phonophile* et *typophobe*: l'imprimerie ferait perdre l'intuition du rythme de la langue. Joyce s'inscrira dans une lignée Newman/Pater/Wilde, mais pour faire exploser celle-ci.

pratiques artistiques bien déterminées, transférant les termes propres à un champ doté d'un idiome analytique fort vers un autre champ, peu défini, à savoir la littérature. Par impuissance à ériger un savoir de la littérature, nous ferions comme s'il y avait une musicalité ou picturalité de la littérature. Il s'agirait d'un emprunt abusif, fruit d'une paresse, d'un refus de regarder du côté du régime sémiotique propre à la littérature. Mais l'indigence théorique aurait pris fin, et ces emprunts n'auraient plus lieu d'être, car on parlerait de *texte*, et non de la musicalité joycienne, ou de la picturalité jamesienne. Et peu importe si une sensibilité encore impressionniste permettrait de lire comme si ça faisait tableau: *c'est un texte*. Et peu importe si certains entendent de la musique chez Joyce: *c'est un texte*. Enfin nous disposerions d'une hypothèse nous invitant à aller voir comment un texte est filé, par reprise et incorporation d'autres textes. L'intertextualité serait la notion appropriée. *La musicalité aux musiciens*, l'hypothèse d'une musicalité joycienne étant l'exemple d'une Sainte-Beuverie: Joyce aurait pu être ténor, son texte doit receler la réserve de sa musicalité; ayant perdu ses lunettes sur le terrain de jeu de Clongowes, il ne pouvait pas voir (et l'Irlande n'est pas l'Italie: pas de belle figure en vue), il s'est donc ouvert l'oreille.

L'autonomie des formes artistiques conditionnerait la bonne définition de chacune. Qu'est-ce que la peinture? Pour Maurice Denis, essentiellement "une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé". Voilà qui est clair, et qui appuie notre axiome de la réduction.² De telles analyses sont à l'abri des facilités de l'analogie. La musique se laissera ainsi définir comme *un champ sonore fait de tons modulés en une certaine séquence établie, selon un protocole rythmique donné*. Le *pictural* de la musique – une scène pastorale en

2 Dans l'essai de Maurice Denis, "Définition du néo-traditionnisme" (1890). Denis reste fidèle à la rigueur de cet axiome lorsqu'il déclare qu'un 'Cézanne vaut par soi-même, par les qualités d'unité et de composition, de couleur, et pour tout dire de peinture... bonne ou mauvaise, la toile de Cézanne est véritablement un *tableau*.' Il ajoute que si nous 'démêlons aussitôt l'objectivité de Manet, ou la subjectivité de Gauguin, devant le Cézanne nous songeons seulement à la peinture', *Conversations avec Cézanne*, Macula, 1978, p. 168.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

musique – relèverait, dès lors, de la rêverie interprétative de chacun; il n'aurait rien à voir avec la logique intrinsèque de la composition.

Et la littérature? Tardivement nous aurions appris ce qu'est la littérature: une certaine exploitation des ressources de la langue en un certain ordre assemblé. Mais nous avons déjà évoqué l'étrange statut de la littérature. Art le moins pur, art doublant les autres arts, voué, par un défaut interne, à se définir par appropriation des modalités et qualités des autres arts. Se donner des fins – picturalité, musicalité – remédie à ce défaut interne. Il en résulte un intéressant chassé-croisé: si la réflexion esthétique sur la littérature s'obstine à mettre celle-ci en rapport avec d'autres arts, pour penser ses possibilités et limites, la sémiologie, science des signes, établit le langage comme paradigme de tout système de signes; mais, ce faisant, elle ne peut que décevoir l'attente d'une science de la littérature, placée sous l'autorité d'une étude du langage comme système sémiotique. Science de la langue, la sémiologie laissera filer la littérature.

Vanité des signes, de leur perpétuel manège et infinition, alors que tableau et musique sont des formes achevées et composées. Le signe renvoie à d'autres signes, mais sans motif. Ce manque est le mobile de l'esthétique mallarméenne visant à *rémunérer* au défaut de la langue. C'est aussi le mobile d'une tentative d'établir la littérature *contre* le mouvement de la langue. Qu'est-ce donc que la picturalité de James? Un art du roman pratiqué comme art d'établir des relations, afin que l'oeuvre se laisse lire comme une active élaboration de la donnée primitive. Effort en vue d'une intégration, contre la déperdition et la fuite. Puisque le Logos – vertu absolue transcendant ce monde – *ne serait pas*. La péremption de la garantie divine est le préalable non-explicité du travail jamesien, celui-ci étant une parade à l'absence du verbe divin, dont l'unique profération (insoutenable) rendrait caduc tout recours à la littérature. L'effort figural est héroïque, à la limite de l'effondrement, du fait de l'extrême difficulté de maintenir le semblant d'un ordre du monde, en l'absence de plus en plus manifeste d'une caution théologique-politique. Si l'art jamesien ne subit plus la contrainte rhématique d'un genre (le roman établit ses propres limites, celles qui suffisent à la manifestation du motif ou donnée à explorer), c'est que l'art de la fiction est maintenant en première ou en dernière

Cornelius Crowley

ligne. Parfois la paranoïa sera proche: c'est le roman jamesien ou le chaos.

L'art de Joyce, affranchi de l'inféodation à l'intuition externe du monde visible, pourra se lire soit comme transition vers le primat de la modalité d'intuition interne – temporalité et ouïe – ou, alternativement, comme une réimposition d'autorité – mais arbitraire – de contraintes rhématiques, de manière à masquer le défaut, devenu criant, d'un art incapable de se représenter le monde, ou d'organiser symphoniquement une consonance entre les voix qu'il fait surgir, incapable de s'élever au-dessus de la polémique sans fin et sans début d'une histoire qui se répète.

L'oeuvre comme acte de résistance

Dans les préfaces écrites pour la New York Edition, Henry James commence habituellement par le rappel de la *donnée* à l'origine de l'oeuvre – roman ou nouvelle – qu'il présente. Pour ce qui est de "*The Altar of the Dead*", James raconte d'abord le triste destin de cette nouvelle, colportée en vain, "*knocking, in the world of magazines, at half a dozen editorial doors impenetrably closed to it*"(A.N. 241). Ce destin reproduit à sa manière le motif de la fiction, où est mis en scène le triste destin de l'intelligence cherchant à pénétrer derrière la porte la plus absolue, celle qui sépare l'intelligence vive et aiguë de l'artiste du domaine des morts. L'origine de ce motif ne se laisse pas convoquer, car, avoue James, ce motif *est depuis toujours* dans sa carrière d'artiste: son intelligence aura toujours été en butte à cet ultime obstacle et appel à la pénétration de la conscience. Il en déduit le statut d'exception de ce motif: horizon transcendantal de l'impossibilité de la relation, celui-ci est la condition de possibilité de toute l'oeuvre:

It was "there" - it had always, or from ever so far back, been there, not interfering with other conceits, yet at the same time not interfered with; and it naturally found expression at the first hour something more urgently undertaken happened not to stop the way. (A.N. 241)

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

De quoi s'agit -t-il? D'un appel entendu, de la relation qu'une "free intelligence" ne pouvait manquer d'entretenir avec "some imagined appeal of the lost Dead" (A.N. 242). Cette relation est inévitable, en tant que corrélat et limite de la libre intelligence. Cette relation est précaire, nulle part davantage que dans la métropole affairée qu'est Londres. L'artiste, incarnation de cette disponibilité de l'intelligence, ne peut que se demander:

What may not become of individual sensibility, of the faculty and the fibre of it, when everything makes against the indulgence of it save as a conscious, and indeed highly emphasised dead loss (A.N. 242).

Le travail de l'artiste, "religion of doing", se laisse envisager de deux manières: (i) hypothèse eudémoniste, celle du bonheur de l'artiste-compositeur du monde; (ii) une autre hypothèse, plus sombre, pressentiment d'un monde en mouvement vers sa perte, hypothèse de l'incohérence comme donnée initiale, du travail de l'artiste pratiqué comme négentropie, résistance à ce mouvement de fuite. C'est la deuxième version qui résonne le plus fortement dans l'oeuvre de James: la difficile relation aux morts, sur fond de fuite et déperdition. L'art de James se veut "a restorative reaction against certain general brutalities" (A.N. 245). Si le monde va à sa perte, l'art, élaboration et figuration, tente de contenir cette énergie en déperdition. L'élaboration est réactive, tentative d'instaurer une stase secondaire – contre l'ultime stase de la mort – par l'établissement d'un cadre, d'une configuration contenant. L'énergie contenue s'emmagasine, se cristallise, pour aboutir à la forme, la picturalité jamesienne impliquant la réserve et réinvestissement du mouvement romanesque dans un espace contenant. Ainsi la représentation ne serait aucunement un simple report ou réplique: la représentation retravaille la donnée initiale – le peu que la vie donne: à vrai dire rien – pour en faire une chose articulée, susceptible de nous arrêter, de nous fasciner. Faire oeuvre de civilisation, c'est faire oeuvre de reterritorialisation; car la civilisation s'entend comme brutalité *contenue et élaborée*, comme retraitement secondaire de l'instinct de vie qui, en dernière instance, est au service

Cornelius Crowley

de la mort. Faire oeuvre de civilisation, c'est cela, et rien d'autre.³ James est le plasticien de la forme aboutie que le texte social défaillant n'est plus à même d'élaborer; il est exemplairement ce romancier de l'arrêt, agissant en fonction de, mais contre, le flux en accélération du capitalisme: la relation transatlantique se veut le drame de la sensibilité individuelle affectée par le passage: *sea-change*. Cette représentation habille et retouche, pour en faire une chose de beauté et de finesse, l'implacable accélération du mouvement des marchandises.

Economie restreinte, calculable de la représentation. Tout se compense dans le texte: souffrance, vide, sacrifice, s'éprouvent comme contrepartie d'une plénitude. Il faut s'accrocher à cela, comme hypothèse salvatrice d'une compensation et rédemption: non pas, *tout est grâce*, mais *rien ici n'est gratuit*; rien ici qui ne trouve pas son contrepoint dans un espace où il n'existe ni trou ni béance. Toute relation est branchement sur un réseau, où rien ne se perd. Le fonctionnement à vide de cette logique de l'interconnexion, dans *The Sacred Fount*, nous offrira le portrait de l'artiste en paranoïaque.

Devant un roman de James nous prenons acte de l'espace cohérent qu'élabore celui-ci; nous ne songeons ni au motif primaire, dans le monde pré-poétique, ni à la subjectivité de l'artiste. L'effet de tableau aboutit à cette réussite de *containment*: la ligne filant droit vers la mort s'insère dans un plan, plan rendu par le discours d'un roman se présentant comme traduction réussie du plan de la conscience, celui-ci plan d'enregistrement des données du monde, reçues en vue de leur composition et mise en relation. Tissu, toile, texture, tableau: le roman est un piège ou machine à rétention; il se déploie non pas en ligne, mais en toile, comme élaboration d'un texte captateur. Le terme de ce parcours d'écriture/lecture est un état où les relations du monde se tiennent. Voici donc une scène située juste avant la résolution finale du désordre dramatique de *The Golden Bowl*. Parler d'un dénouement serait impropre. Il s'agit d'un nouement qui met fin à un relâchement. A

3 "The methodical sacrifice of libido, its rigidly enforced deflection to socially useful activities, is culture", première phrase d'*Eros and Civilization* de Marcuse, citée et commentée par Franco Moretti dans *Signs taken for Wonders*, Verso, 1988, p. 36. Voir aussi le livre de Leo Bersani, *Théorie et violence: Freud et l'art*, trad. Christian Marouby, Seuil, 1984.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

la fin de l'oeuvre, la configuration autorisée aura été mise en place. Ici, le nouement est sur le point de se faire:

Charlotte throned, as who should say, between her hostess and her host, the whole scene having crystallized, as soon as she took her place, to the right quiet lustre: the harmony was not less sustained for being superficial, and the only approach to a break in it was while Amerigo remained standing long enough for his father-in-law, vaguely wondering, to appeal to him, invite or address him, and then in default of any such word, selected for presentation to the other visitor a plate of petits fours. Maggie watched her husband -if it now could be called watching- offer this refreshment; she noted the consummate way -for 'consummate' was the term she privately applied- in which Charlotte cleared her acceptance, cleared her impersonal smile, of any betrayal, any slightest value, of consciousness; and then felt the slow surge of a vision that, at the end of another minute or two, had floated her across the room to where her father stood looking at a picture, an early Florentine sacred subject, that had been given her on her marriage...

Mrs Verver and the Prince fairly 'placed' themselves, however unwittingly, as high expressions of the kind of human furniture required, aesthetically, by such a scene. The fusion of their presence with the decorative elements, their contribution to the triumph of selection, was complete and admirable.⁴

Il s'agit d'une scène, la finale. A la fin du roman le drame de la vision aboutira à une stase, et on ne bougera plus: *rigor mortis* de l'achèvement artistique. L'art de la composition exercée contre la fuite qui est la vérité du temps est ici un art consommé de l'ordre qui éternise. La scène se cristallise. Une seule initiative, manquée, puis rattrapée – à la manière d'un patineur maquillant un saut raté – est tentée: Amerigo, dans l'attente vaine d'un propos venant de son beau-père, "*in default of any such a word*", prend des petits fours, les présente à l'autre figure de ce carré en voie vers son *arrangement* définitif. La scène implique quatre figures, dont une, Maggie Verver, dotée d'une fonction plus active: toute la deuxième partie de ce drame -

⁴ *The Golden Bowl*, Harmondsworth, Penguin, 1979, pp. 540-541.

Cornelius Crowley

l'entreprise de reconquête et de recomposition- nous est montrée à travers le regard de Maggie Verver. Le lecteur participe, par procuration, à la conscience du monde de Maggie, à sa vision d'une scène dont elle est aussi l'une des figures. Le geste de Charlotte, sa réponse à la proposition du Prince, est "*consummate*", ce qui veut dire que le geste s'épuise entièrement en ce qu'il donne à voir. Dans le tableau recomposé des relations sociales, l'apparence consommée n'ouvre pas sur une abîme; elle ne crève pas le tissu des relations. Tous les personnages se comportent "*beautifully*". Le geste esquissé par Charlotte répond à une proposition. Il amortit, il lie et relaie l'initiative du Prince, laquelle initiative rattrape et relaie le suspens, temps de non-réponse, entre le Prince et Adam Verver. La relation entre Adam Verver et sa fille s'exprime, elle aussi, de manière consommée, dans un pantomime ayant pour prétexte un tableau. Que se passe-t-il? Adam Verver s'en va, il prend congé de sa fille bien-aimée. Les deux mariages sont enfin parachevés, socialement consommés. La relation entre père et fille se laisse représenter à travers les regards posés sur un tableau précieux, que le père cède à la fille: "*the beauty of his sentiment looked out at her, always, from the beauty of the rest, as if the frame made positively a window for his spiritual face*" (G.B., 541). Le trouble latent, qu'une parole ferait éclater, sera évité, de manière consommée, au cours de cette scène où tout s'épuise en indices visibles, mais tus. Rien n'aura été dit: rien, à vrai dire, rien n'autorise à dire qu'il y a eu relation adultérine. Toute l'entreprise de Maggie est dans la recomposition d'une forme consommée: "*the golden bowl as it was to have been, without the cracks*", recomposition de la forme symbolique sans faille et sans fuite. James réalise ici une scène dans la manière décorative d'un Vuillard: donner à voir d'exquis morceaux de "*human furniture: the fusion of their presence with the decorative elements*".

Si James peut écrire cette dernière scène de recomposition, c'est comme aboutissement d'une longue tradition artistique faite d'intégration et de réduction au silence des stratagèmes d'un mixte artistique. Rien ici n'est de l'ordre de l'interférence intertextuelle: un seul code. Rien qui laisse entendre le bruit d'une dissonance, à travers la différence des voix; pas d'idiolecte ici, mais l'art consommé de ne jamais donner à entendre une polyphonie bakhtinienne. A la fin,

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

lorsque tout est consommé, et Charlotte enfin réduite à l'état d'un superbe élément de 'human furniture', il y aura un ultime acte de voir, regard du prince Amerigo sur sa femme, enfin souveraine :

He tried, too clearly, to please her - to meet her in her own way; but with the result only that, close to her, her face kept before him, his hands holding her shoulders, his whole act enclosing her, he presently echoed: "See"? I see nothing but you.' And the truth of it had, with this force, after a moment, so strangely lighted his eyes that, as for pity and dread of them, she buried her own in his breast. (G.B. 547)

Ce dernier nouement tient et restreint le mouvement, mais à la condition que le discours reste sourd à toutes les dissonances: le refoulement du non-dit (un instant de défaillance, et on entendrait le cri du tableau de Munch) doit être parfait. Cette fin est aussi sublime que paralysante. Une réussite pétrifiante. Plus rien ne bouge. *Pity and dread*: ultime nouement selon la logique de la tragédie.

Le jeune Stephen Dedalus sait que la tragédie se définit par sa force d'arrêt:

*Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with the human sufferer. Terror is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human suffering and unites it with the secret cause.*⁵

1

*Par exemple je peux bien essayer de comprendre le mot "homme" mais non pas son correspondant allemand "mensch" si je ne sais pas l'allemand. Tout mot à propos duquel je peux tenter un effort de compréhension est donc pénétré d'un savoir qui n'est autre que le souvenir des compréhensions passées.*⁶

5 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, 1969, p. 204.

6 Sartre, *L'Imaginaire*, p. 200.

Cornelius Crowley

L'horizon de compréhension idéale est ici celle du monolinguisme. Le signe s'efface pour laisser passer ce savoir-souvenir des compréhensions passées. Si nous avons "toujours déjà" disposé de cette compréhension passée, c'est que nous entendons dans l'horizon d'une langue dite maternelle: celle-ci fonde la compétence linguistique du locuteur potentiellement romancier-compositeur d'un monde. Le mot non-compris fait buter, il arrête ce passage. Il est courant d'invoquer la musicalité à propos de l'audition d'une langue, lorsque l'audition n'ouvre pas, ou ouvre mal, sur le souvenir de compréhensions passées. Les langues étrangères, non-comprises car trop entendues, résonnent dans l'oreille, qu'elles caressent ou écorchent. Nous les trouvons mélodiques et chantantes, ou nous y entendons des éructations, bruits référés trop immédiatement à un corps émetteur. Faisant bloc à la compréhension, ce langage non-compris sera pure musique, ou bruit du corps. Mais il y a aussi les situations de mésentente, compréhension partielle, où la compréhension est de la non-appartenance, et mot *shiboleth*, marque des conflits brisant ce qui n'est plus simplement une communauté de communication. Prenons le célèbre incident du *tundish*:

-To return to the lamp, he said, the feeding of it is also a nice problem. You must choose the pure oil and you must be careful when you pour it in not to overflow it, not to pour in more than the funnel can hold.

-What funnel? asked Stephen.

-The funnel through which you pour the oil into your lamp.

-That? said Stephen. Is that called a funnel? Is it not a tundish?

-What is a tundish.?

-That. the ...funnel.

-Is that called a tundish in Ireland?, asked the dean; I never heard the word in my life.

-It is called a tundish in Lower Drumcondra, said Stephen, laughing, where they speak the best English. (P.A. 188)

Deux renvois ici, à deux souvenirs différents de compréhension passées, non-partagées, troublent l'automatisme de la compréhension. La défamiliarisation à l'oeuvre n'est pas une défamiliarisation de la

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

vision, donnant lieu à une poésie de l'image, dérèglement des ressources d'une langue pour faire voir autre chose - les mosquées rimbaldiennes vues à la place d'une usine, ou une terre "bleue comme une orange"⁷. Le devenir étranger de la langue fait entendre le conflit des voix; les idiomes s'entendent comme réservoir des actes d'appropriation passées, la langue faite autant des traces des violences que des compréhensions passées et épuisées, maintenant livrées en vrac. Une vision du monde est d'abord tributaire d'un idiome. C'est à travers un idiome, l'efficace culturel et politique de celui-ci, dans la polémique babelienne entre idiomes, que l'on tente de faire passer une vision du monde qui se veut universellement valable. L'échec de ce devenir universel est inscrit dans les conditions de son origine. Un dessein d'irénisme s'élève sur fond d'une violence qui résonne encore. La vision est tributaire de son idiome porteur, réserve de ces violences. Alors que James faisait passer l'idiome impérial pour le fidèle véhicule de la vision souveraine.

Imaginons que l'on parvienne à identifier la pluralité des lieux d'où on parle, et l'idiome propre à chacun de ces lieux, sans qu'une résolution soit possible entre ces idiomes: personne en haut lieu, ni Dieu, ni le romancier comme Dieu, pour réaliser la synthèse. A moins d'une réduction au silence de ces idiomes polémiquants, l'oeuvre romanesque ainsi générée donnera à entendre les bris et débris des différents idiomes à travers lesquels des locuteurs auront pu croire, un moment, donner à voir souverainement. Cette dissonance non-résolue met fin à l'idéal d'une compréhension pénétrée d'un savoir-souvenir de compréhensions passées: nos souvenirs sont de nos incompréhensions et dissensions passées. Les voix font entendre la polémique irrésolue. C'est le cas du repas de Noël au début de *The Portrait*. Est-ce de la musique, toutes ces voix qui s'entrechoquent? C'est déjà la déconstruction des conditions d'une compréhension maîtrisante.

⁷ Enoncé analysé par Henri Meschonnic dans *Les états de la poétique*, P.U.F., 1985.

Cornelius Crowley

Le premier point est de regarder par l'imagination les feux immenses des enfers et les âmes prisonnières dans des sortes de corps enflammés comme dans des prisons.

Le deuxième: écouter par l'imagination les lamentations, les cris, les vociférations et blasphèmes qui en sortent contre le Christ et ses saints.

Le troisième: par l'odorat imaginaire, bien sentir la fumée, le soufre et la mauvaise odeur, comme de sentine ou d'excréments et de pourriture.

Le quatrième: goûter de la même façon les choses très amères, comme les larmes, l'aigreur et le ver de la conscience.

Le cinquième: toucher en quelque sorte ces flammes dont le contact brûle même les âmes⁸.

La méditation jésuite est l'exercice d'un esprit nourri par la lecture, comprise comme auxiliaire de l'acte de vision. Priorité reste à la vision: on voit avant d'entendre les voix. L'enchaînement inverse serait moins assuré. A croire que la mise à distance de l'objet par la vision consolide l'assise du sujet méditant. Audition, odorat, toucher, sont plus troublants: le son est pénétrant, il ignore les seuils. C'est Dieu ou le diable que l'on entend (dans le doute, ce ne peut être que le diable), qui possède et dépossède le sujet, franchissant, chatouillant les oreilles: la conscience maîtrisante peut exiger que le sujet se bouche celles-ci. Le jeune Stephen sait méditer de manière scénique, selon la modalité du visible. Le voici regardant par l'imagination un jésuite anglais venu en Irlande:

Stephen looked at the English convert...a poor Englishman in Ireland, he seemed to have entered on the stage of jesuit history when that strange play of intrigue and suffering and envy and struggle and indignity had been all but given through - a late-comer, a tardy spirit. From what had he set out? Perhaps he had been born and bred among serious dissenters seeking salvation in Jesus only and abhorring the vain pomps of the establishment. Had he felt the need of an implicit faith amid the welter of sectarianism and the jargon of its turbulent schisms...Or had Lord Christ touched him and bidden him follow like that disciple who had sat at the

8 Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, trad. Jean-Claude Guy. Seuil: "Points", 1982, p. 75.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

receipt of custom, as he sat by the door of some zinc-roofed chapel, yawning and telling over his church pence. (P.A. 188-189)

Reconnaissons-le: il s'agit d'un magnifique exemple de l'art de regarder par l'imagination. La scène ouvre une perspective sur une vaste histoire religieuse, mais elle ne nous fait pas encore entendre les voix de ses acteurs. Un roman qui ferait entendre les voix discordantes, schismatiques, s'apparenterait à un symposium; lui manquerait l'ironie d'un Socrate mettant de l'ordre dans la discorde de voix, par imposition d'un ton fondamental. Ce roman non-scénique, où à la place de la vision d'un monde recomposé résonneraient les idiomes antagonistes, ferait des personnages non pas des consciences qui voient, mais des personnes ou masques, des porte-voix. Est-ce de la musique? C'est en tout cas un art ne travaillant plus à l'établissement d'une cohérence du monde, par réduction au silence de ses voix sonnantes. Peut-être un art ayant rompu avec la visée paranoïaque d'une cohérence. Mais est-ce encore de l'art? Ce n'est plus un *monumentum aere perennius*. *Work in progress: always in progress*, énonciation conduisant non pas à l'élaboration d'un espace fictionnel, mais, dans le cas de *Finnegans Wake*, une énonciation remettant ça, comme on dit d'une tournée, embrayant sur elle-même. Clameur démocratique, et fin non-hégélienne; fin de non-recevoir à l'art comme paradigme de contrôle, à l'art de l'antenne paranoïaque captant le tout du monde.

3

Le jeune artiste en devenir se situe dans la tradition moderne des formes parvenues à leur pureté de définition idéale. Stephen critique le *Laocoon* de Lessing, l'une des sources de cette esthétique de formes idéalement pures:

Lessing, said Stephen, should not have taken a group of statues to write of. The art, being inferior, does not present the forms I spoke of distinguished clearly one from another. Even in literature, the highest and most spiritual art, the forms are often confused (P.A. 214).

Cornelius Crowley

L'oeuvre joycienne ne relève nullement de cette esthétique de formes pures. Dire qu'il s'agit d'une esthétique du "grotesque"⁹ nous fournit une définition négative: le grotesque, c'est tout ce que l'esthétique de formes pures doit exclure, au nom de la convenance esthétique. S'agit-il d'une musicalité? La musicalité joycienne n'est ni une stratégie de purification, ni un renoncement à l'effort de représentation du divers externe, pour se réfugier dans une idéalité interne, non-représentative: musique, résonance ou *stimmung* auto-réflexive de l'intériorité pure. Sa position n'est pas homologue de celle de Kandinsky, pour qui le tournant vers l'intérieur serait le trait marquant dans l'évolution des formes artistiques¹⁰. La stratégie joycienne pour sortir du régime de représentation scénique met tout le système des beaux-arts, confédération de formes pures mais complémentaires, en révolution ou en bazar. Si cette stratégie questionne le statut de la littérature, elle affecte aussi le sérieux de la grande musique, nous amenant du côté de "Parade" de Satie plutôt que de Wagner. Eructation ou pur musique? Entendre les deux, une fois perdue l'assurance du sens comme souvenir de compréhensions passées; se laisser pénétrer de ce qui déclenche émotion et admiration, tout en sachant que le son produit par l'instrument est aussi le déplacement voilé, socialement acceptable, sublimé (mais si peu) de quelques désirs et possibilités corporels. Une oeuvre d'art ne répondrait pas à l'excès et vacuité des propos, à l'inconsistance des signes, par un supplément de motivation intensive. Elle ramènerait l'oeuvre à son origine: échéance-déchéance de ces corps qui mentent comme ils respirent, qui expriment des pensées comme ils expulsent des matières qu'ils digèrent. Ainsi la visée du pur sublime sera pointée pour ce qu'elle est: tentative de la vache de sauter par-dessus la langue. Pour la littérature, comme pour la philosophie, l'ennui (mais c'est aussi l'occasion, prétexte, de la littérature), "c'est qu'il y a des corps, et pis encore, des sexes"¹¹. Ces corps, dont la force et la présence se font sentir dans chaque strate de l'écriture, peuvent être ni resplendissants ni sublimes, mais comiquement actifs et en mouvement. Nous voilà très

9 Parrinder, *James Joyce*, Cambridge University Press, 1984.

10 Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël/ Gonthier, 1969, pp. 53-71.

11 Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, Stock/IMEC, 1992.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

loin du programme *claritas, integritas, consonantia*, d'un art de la stase exposé par le jeune Stephen. Est-ce de la musique, si la modalité inéluctable est le mouvement métamorphosant des choses de ce monde, et des mots paronomastiquement instables, rythme de l'oeuvre en devenir?

4

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signature of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sponce against them, sure. Go easy... if you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space... Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick. Wild sea money. Dominie Deasy kens them a'.

Won't you come to Sandymount,

Madeline the mare?

Rhythm begins, you see; I hear; Acatalectic tetrameter of iambs marching; No, agallop: *deline the mare*.¹²

Cela commence comme une scène où le monde est posé comme thème de la conscience intentionnelle: conscience de la modalité inéluctable du visible. Mais cela ouvre très vite sur les autres sens. D'abord le toucher: inéluctable résistance des corps contre lesquels on se cogne. Puis l'audible. Le monde s'entend: "*crush, crack, crick, crick*". La langue rendra-t-elle le bruit de la matière? Audibilité aussi d'une chanson. "*Rhythm begins, you see. I hear*". La donnée visible est compliquée par ces paroles entendues, par le bruit d'un monde qui n'est pas qu'une pure impression en couleurs. Stephen is "*walking into eternity*", mais à travers la condition inéluctable du temps comme

¹² *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1986, p. 31.

Cornelius Crowley

devenir, et en marchant il bute sur la matière. Le monologue joycien retrouve les aléas épidermiques de la conscience en corps.

Déjà, dans *The Portrait*, la phrase suivante: "*Reproduction is the beginning of death*" (P.A. 230-231). "Proteus" propose une formidable amplification du motif *reproduction/death*. D'abord les deux sages-femmes, dont une portant un sac que Stephen imagine contenir "*a misbirth with trailing navelcord, hushed in ruddy wool*" (U. 32). Stephen méditera sur sa propre naissance, puis sur sa mère morte. Le *punctum* est en attente dans la coquille télégraphique:

*A blue French telegram, curiosity to show:
-Nother dying come home father. (U. 35)*

Méditera aussi sur son remords: "*The aunt thinks you killed yor mother*" (U. 35) Puis, noeud entre mort et reproduction, sur la filiation: un exilé politique scrutant Stephen pour lui dire "*you're your father's son*" (U. 36). Il y a la remontée du corps d'un noyé, perdu depuis neuf jours: "*Bag of corpsegas sopping in foul brine*" (U.41). Puis le motif parvient à sa résolution finale: Version profane, entropique, du *Et homo factus est*: "*God become man become fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain*" (U. 42). C'est Molly Bloom qui donnera le ton de cette rhapsodie, en demandant à son mari ce que *metempikehoses* veut dire.

Comment qualifier l'organisation d'une telle oeuvre, qui ne vise nullement la stase que l'imagination, entendue comme faculté de voir intérieurement, peut réaliser? Rythme du monde plutôt que vision du monde, l'oeuvre joycienne fait entendre les moments dans le devenir des corps comme autant de modulations. L'unité de base de la musique ne serait pas la note, mais la modulation de la note, le devenir autre de ce qui s'entend: note temporisée de la finitude en musique. Dieu ne chante pas. Il ne meurt pas non plus, à moins de s'engendrer en un corps de femme, mystère de la foi dont Stephen, autant que l'Eglise, mesure le statut aporétique, en tant qu'événement censé répondre à l'initiale aporie d'Eve:

Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big, a buckler of taut vellum,

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

no whitecheaped corn, orient and immortal, standing from everlasting to everlasting. Womb of sin. (U. 32).

Voilà l'originnaire et fatale rupture de ton: "*The fatal break of "tone", the one unpardonable sin*"¹³. C'est James qui parle, de ce péché impardonnable où la souveraineté se perd. Mais en l'absence d'une parthénogenèse des corps ou des paroles, c'est par ce péché – croisement ou modulation de Deux que l'Un nomme péché – qu'il y a le quelque chose d'un rythme, plutôt que le rien de l'éternel monotone de Dieu tout seul en train de se ficher le bourdon.

5

Le jeune Stephen ne sera pas un romancier jamesien. Il vise la fuite, par la religion, la composition d'un poème, par l'exil. Le poème – une villanelle – sera une composition formellement contraignante. L'art ici est une difficulté vaincue, la forme une prouesse technique, plutôt qu'un instrument heuristique ou réparateur, comme chez James. La capacité de maîtriser une contrainte formelle n'attendrait pas les ans¹⁴. Il peut donc exister de petits prodiges de la composition musicale. Si le poème de Stephen est réussi, sa maîtrise technique a pour pendant la banalité de son prétexte. La prose du roman pointerait sa teneur naïvement érotique:

Conscious of his desire she was walking from odorous sleep, the temptress of his vilanelle; her eyes, dark and with a look of languor, were opening to his eyes; her nakedness yielded to him, radiant, warm, odorous... enfloded him like water with a liquid life (P.A. 223).

Dans "Oxen of the Sun", la contrainte rhématique est faite de la règle suivante: transcrire la conversation entre carabins en reproduisant l'évolution stylistique de la prose anglaise. C'est un tour de force technique, à partir d'une analogie motivante: phylogenèse de la tradition littéraire en contrepoint à l'épigenèse de l'enfant à naître. Mais

13 James, "Honoré de Balzac", dans *Selected Criticism of Henry James*, ed. Morris Shapira, London, Heinemann, 1963, pp. 195-196.

14 Hegel, *Introduction à l'Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, 1979, p. 58-72.

la réussite n'est pas que de "pure" technique. Est merveilleusement réussie la discrète indication de l'événement se passant hors discours, plutôt que hors scène: la naissance douloureuse d'un enfant, événement présent dans le livre comme leitmotiv, à travers la sollicitude de Bloom pour la mère. Si la maîtrise de la contrainte rhématique vaut, de nouveau, comme exhibition d'une virtuosité, le motif tu, mais toujours là en contrepoint à la grandiloquence des étudiants, indique un autre ordre de maturité: une déférence à l'égard du réel de la naissance obligeant à une stratégie faite d'indirection et d'obliquité, pour utiliser deux termes jamesiens.

6

Dans "Sirens", la musique est bien plus qu'un prétexte à des discours. Si l'organisation du tableau vaut, chez James, comme modèle d'un traitement romanesque visant l'intégration sans faille ni rupture (i) des paroles prononcées par les personnages, (ii) des paroles tues de leur réflexion intérieure, (iii) de la reprise interprétative de ces paroles par l'instance narrative, la musique ici annonce un refus d'établir une synthèse en texte. Le refus d'un traitement scénique s'imprime sur la page, dans le refus du paragraphe long qui permet l'intégration-fusion entre propos tenus et glose narrative. Le texte est tissé de paroles saisies au vol, paroles échangées entre personnel et clients, tissé, aussi, des méditations de Bloom sur la musique qu'il entend, sur une lettre d'amour qu'il écrit, sur ce qu'il mange, et toujours sur sa femme. Le refus du paragraphe long, moyen de la composition scénique – filer la métaphore, amplifier en hypotypose une notation visuelle, exige un certain champ – destitue la voix narrative de son autorité de dernière instance.

L'image est tributaire d'un plan, elle se projette sur une surface – toile, écran, conscience – qui l'enregistre. Impossible donc de voir en profondeur: passer à travers une première image vers une image enfouie exigerait l'arrachement de la première image donnée en surface. L'oreille, au contraire, peut s'ouvrir à plusieurs champs, captant des dissonances qui sont autant de concordances aléatoires. Joyce fait entendre les voix venant de trois lieux différents: Miss Douce et Miss Kennedy, ces modernes sirènes, en discussion au bar avec les clients;

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

un groupe autour du piano, composé de Cowley, Dollard, Simon Dedalus; puis Bloom dans la salle du restaurant, auditeur d'une musique produite hors de son champ de vision. Le tout est un champ sonore fait de chant et de bruit rythmique (y contribue aussi le bruit du dehors: le cortège du vice-roi venant de Phoenix Park). Il en résulte des interférences et des syncopes, par croisement des bruits venant de ces différents lieux:

-Go on, pressed Lenehan. There's no-one. He never heard.

- to Flora's lips did hie.

High, a high note pealed in the treble clear.

Bronzedouce communing with her rose that sank and rose sought Blazes

Boylan's flower and eyes.

-Please, please.

He pleaded over returning phrases of avowal.

-I could not leave thee...

-Afterwits, miss Douce promised coyly.

-No, now urged Lenehan. Sonnez la cloche! O do! there's no-one.

She looked. Quick. Miss Kennout of earshot. Sudden bent. Two kindling faces watched her bend.

Quavering the chords strayed from the air, found it again, lost chord, and lost and found it, faltering.

Go on! Do! Sonnez!

Bending, she nipped a peak of skirt above her knee. Delayed. Taunted them still, bending, suspending, with wilful eyes.

-Sonnez!

Smack. She set free sudden in rebound her hipped elastic garter smackwarm against her smackable a woman's warmhosed thigh. (U. 219)

"Sirens" abonde en lieux communs sur la musique. La musique fait parler, elle révèle l'âme. Très singulière est la faculté de passer de la citation de la *doxa* à l'irruption poignante du *punctum* (la barrière entre les deux n'est pas étanche). La musique est un actant narratif servant à déclencher l'émotion chez un personnage, Gretta Conroy dans "The Dead", Simon Dedalus ici. Ce déclenchement n'est pas l'effet d'un art pur, car la musique garde et fait retrouver la trace de ses itérations

Cornelius Crowley

antérieures, son lieu et occasion de performance. L'occurrence présente s'entend dans sa différence avec les performances passées. Cette dualité d'audition fait de la musique la mesure poignante de l'écart entre deux moments de sa performance; la performance retrouve le passé comme passé perdu, rendu présent comme tel.

Ce rôle de déclenchement dévolu à une musique de 'pacotille' relève d'une esthétique kinétique: faire pleurer, glorifier les mystères de la religion, gonfler de courage guerrier, pénétrer l'âme de la personne aimée. Les personnages de "Sirens" ont une pratique trop sentimentale de la musique – un mélomane absolument moderne épingle leur mauvais goût petit-bourgeois, personnel, trop personnel. Il manque aux compères de l'Ormond Hotel l'effacement et la rigueur des grands mélomanes; mais la tradition musicale dublinoise est esthétiquement arriérée, techniquement naïve. Blazes Boylan, dont Joyce écrit la partition des étapes de son *rake's progress*, est un cavalier à la rose entre les dents. Mais Richard Strauss n'aurait pas pour autant sa place devant le piano d'un hôtel en centre ville de Dublin¹⁵.

Bloom, qui entend mais ne voit pas, a une écoute paradoxale, poignante, du chant. Non pas qu'il énonce la vérité du chant, mais il continue ce travail de désublimation de la musique, déjà commencé en faisant entendre un autre son de cloche, le claquement de jarretelle. Bloom, esprit inventif, capable d'imaginer des pianos muets pour que les jeunes filles puissent faire leurs gammes (trente ans d'avance sur le piano traité de Cage), s'interroge sur le rapport entre puissance vocale et puissance virile. Si la glose musicale de "Sirens" ne s'installe jamais dans le topos convenu -âme chant-résonance, *stimmung* –, c'est qu'elle nous conduit plus bas, dans une méfiance à l'égard de l'élévation. Méfiance encore, le refus par Bloom de la communion complaisante, des envolées et extases qu'autorise le chant:

15 Stravinski un peu plus, indication que l'opposition Schönberg/Stravinski, qui structure la pensée de la musique chez Adorno, à l'avantage du premier, ne permettrait pas de faire de Joyce, également valorisé par Adorno dans sa pensée esthétique, un Schönberg de la littérature. Voir Adorno. *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg. Gallimard, 1962, pp. 134-135.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

Cowley, he stuns himself with it: a kind of drunkenness. Better give way only half way the way of a man with a maid. Instance enthusiasts. All ears. Not lose a demisemiquaver. Eyes shut. Head nodding in time. Dotty. You daren't budge. Thinking strictly prohibited. Always talking shop. Fiddlefaddle about notes. (U. 236)

Et la phrase suivante: "*All a kind of attempt to talk*". Mais quel parler? Parole sans écart, d'un efficace immédiat et plein. Bloom n'y croit pas. C'est pourquoi il n'est que modérément mélomane. Lorsque la musique, mettant paroles en musique, "*when love absorbs my ardent soul*", voudrait que la *stimmung*, résonance entre le prétexte – l'âme – et le matériau expressif – le chant – fût sans limites, cet enthousiasme est à mettre sur le compte d'un confusionnisme patriotique. La musique est d'abord pour Bloom un son émis par des mécanismes physiques: les instruments empruntent aux possibilités d'un corps, un corps avec organes spécifiques. Le son est remotivé, ramené à son origine, fût-ce à une origine bassement comique. Si Bloom admet, suivant le topos romantique, la spiritualité de la harpe – la harpe étant l'emblème romantique d'une résolution de l'écart entre *physis* et *nomos* – il duchampise, trouve de la musique partout:

Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. (U. 232)

Instruments. A blade of grass, shell of her hand, then blow; Even comb and tissue paper you can knock a tune out of. Molly in her shift in Lombard Street west, hair down. I suppose each kind of trade made its own, don't you see? Hunter with a horn. (U. 237)

Toute cela renvoie à la note qu'avant tout il appréhende, celle de l'adultère en cours (233). Car la musique de "Sirens" ne parvient pas à se constituer en un champ sonore faisant barrage contre la blessure du réel. C'est là l'ironique modulation joycienne sur le *mythos* homérique des sirènes, et c'est aussi une critique du *mélos*. L'opposition pertinente n'est pas entre l'oreille bouchée et l'oreille inondée de sons purs pour ne pas entendre la douleur du réel. L'oreille de Bloom n'est ni bouchée ni

purement inondée, elle est percée par le réel, qui perfore la musique, pénètre à travers elle.

7

Pourquoi le mode mineur serait-il prédisposé à l'expression de la tristesse? Question sans réponse, donc une éternelle invite à la spéculation. Le mode mineur? On dirait un homme qui danse pour oublier qu'il a mal au pied. Qui parle? Leopold Bloom répondant à sa propre interrogation: *Why minor sad?* (U. 230) Non, c'est Schopenhauer, dans un passage bloomien de sa grande oeuvre.¹⁶

Dernières paroles des *Tenebrae*, chant liturgique du vendredi saint: *Emissit spiritum*. Le chant s'alourdit, ralentit, comme pour différer la fin pourtant inévitable: *e-mi-sit spi-ri-tum*. L'infini Logos en musique. Mort du Dieu devenu homme. *Emission*: "*The expense of spirit*", non pas "*in a waste of shame*" (Shakespeare, Sonnet XIX), mais comme prix d'une rédemption. Le compositeur met en musique l'événement qui porte au paroxysme, pour y mettre un terme, *la (felix) culpa* de l'homme. Cette musique en mineur se termine par un accord en majeur, entendu comme prémisse de la résurrection. Emission enfin bienheureuse. Joyce est de ces artistes qui nous font entendre le corps comme condition du sacré. Il s'agit d'émission: *coming, dying*: ce qui advient au corps dans le moment de souffrance, de mort, ou de jouissance. La profondeur de champ de l'audible – une dimension supplémentaire par rapport à la surface d'un tableau – fait entendre, dans le même chant, vertus sacrées et érotiques. Pour s'orienter dans la profondeur de ce champ, nous devons rester attentifs aux correspondances rythmiques. Non pour arriver à l'indétermination d'un texte – analogue d'une pure musicalité non-significative –, mais à une surdétermination renvoyant à la détermination plurielle des faits et gestes de ce monde, à leur infinie et improbable provenance. Au plus profond du chant du sacré, nous trouvons le profane, et inversement. A bien écouter, le sacré n'arrive

16 Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, Tome 3, trad. A. Burdeau, Félix Alcan, 1890: "L'allégo en mineur est très fréquent dans la musique française et la caractérise: on dirait un homme qui danse, gêné par ses souliers."

pas à être l'éviction sublimante de la jouissance et souffrance profanes. Nous dirons que la capacité de creuser en profondeur la matière de la langue nous approche du mystère de "*dying generations*" (Yeats), rythme et motif d'*Ulysses*, repris, plus amplement développé, dans *Finnegans Wake*: "*It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations.*"¹⁷. Radicalisation du bruit et fureur shakespeariens: "*a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane of (its as semper as oxhousehumper!) generations, more generations and still momre generations*" (F.W.107). Chaque souffle est répétition de l'émission vitale, et anticipation du dernier soupir. Si la broderie de James tisse un texte se voulant une surface resplendissante, Joyce travaille en tournant sans cesse autour du mystère de l'émission, source de vie et de mort, jouissance et remords sans fin: "*Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath*" (U. 32).

On n'en sort pas, c'est pourquoi *Finnegans Wake* se boucle sur lui-même, "*innition wons agame*"¹⁸ (F.W. 614).

8

Ce qu'il vise à créer, c'est une unité de l'objet et du moyen de représentation au sens le plus large, unité qui maintes fois donne sans doute l'impression que l'objet est violenté par le langage et le langage par l'objet jusqu'à leur complète dissolution, mais qui cependant demeure unité et évite tout remplissage superflu, toute épithète superflue, unité dans laquelle le second terme prend tout naturellement naissance dans le premier parce que l'un et l'autre sont soumis dans leur totalité à la loi

17 *Finnegans Wake*, Faber, 1975, p. 18.

18 Phrase placée à quelques pages de la fin et du recommencement de *Finnegans Wake*. Il s'agit d'une réécriture joycienne de "*A Nation Once Again*", titre d'un célèbre chant patriotique de la renaissance nationale. Logique de reprise, du *ricorso*, à la place de l'impossible *initialité*. On y lira aussi la trace du *game* de la création, ainsi que de la scission-relation, l'interminable *gamie* de celle-ci.

Cornelius Crowley

*architecturale. Le titre de sa nouvelle oeuvre: Work in Progress, l'oeuvre en marche, l'oeuvre en devenir, l'oeuvre en train de naître, trahit ce dessein.*¹⁹

Broch a auparavant déclaré que l'oeuvre de Joyce a "absorbé l'esprit de son époque" (187), qu'elle réussit à être une "totalité concrète" (188), alors qu'elle est l'oeuvre d'une époque où la désintégration et émiettement des valeurs a commencé et se poursuit, rendant problématique la réalisation de la totalité. Broch voit en Joyce un artiste héroïque. S'ouvrant à l'esprit de son époque, il fait face à la désintégration: "La mission de la chose littéraire, mission d'une connaissance au-dessus de tout conditionnement empirique ou social qui appréhende la réalité... Mission glorieuse et intemporelle, mais douloureusement impossible, à ce qu'il semble" (207-208).

L'art, pour Broch, est connaissance. Celle-ci ne peut être que de la totalité. La connaissance est, en principe, dévolue à la philosophie idéaliste. Or la philosophie s'avoue défaillante. En philosophie esthétique c'est la musique qui sera souvent présentée comme mode de connaissance pénétrant au-delà de la discursivité, prenant le relais du discours défaillant, ou indiquant à celui-ci le chemin à suivre vers la totalisation concrète, par la relève des écarts entre forme et fond, entre monde externe et subjectivité intérieure. Broch ferait de l'oeuvre de Joyce la réalisation de cette totalisation que (i) la peinture n'a jamais été appelée à réaliser; (ii) la philosophie n'est plus en mesure de faire; (iii) l'esthétique idéaliste aura souvent déléguée à la musique. La musicalité de Joyce peut nommer la place laissée en attente dans la philosophie idéaliste de l'art. Enfin vint Joyce. Il est cohérent que Broch, écrivain nourri de la tradition de l'idéalisme allemand, invite à la réception de l'oeuvre joycienne selon les termes d'une philosophie ayant laissé vacante une place à la mesure de cette oeuvre. Il s'agit là de *musique en philosophie*, moment de l'esthétique post-hégélienne, où un art de l'intériorité expressive et non-représentationnelle supplée à la philosophie défaillante. "*Art makes interest which makes life*", nous dit James, dont l'art recompose le monde. Mais l'oeuvre joycienne se fait en se défaisant. Cette oeuvre ne saurait remplir la fonction que Broch veut

19 Hermann Broch, "James Joyce et le temps présent" (1936), *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Gallimard, 1966, pp. 201-202.

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

lui confier: remembrer les fragments épars du monde, réaccorder l'interne et l'externe. Peut-être cette oeuvre, dans son inachèvement, est-elle d'une teneur plus comiquement humaine, "*Phall if you but will, rise you must*" (F.W. 4) étant la devise d'une oeuvre du recommencement ne maîtrisant pas la suite. Oeuvre ni souverainement totalisante, ni légère et ludique. Certainement pas intemporel.

9

Nicholas Spice, dans un article du *London Review of Books*, 24 Juin 1993, saisit admirablement la picturalité de Henry James:

The opening sentence of The Wings of the Dove shows how much work a first sentence can do and what it means to talk of fictional prose as poetry, as dichtung: She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him'.

La phrase permettrait d'être:

both inside and outside a self-contained scene, a dramatic vignette with extension in time ('and there were moments') and space (the reflection in the mirror above the mantelpiece). Like a painting by Renoir or Manet, this scene invites limitless speculation about the novel that might lie behind it.

C'est à l'aune de l'exemplarité jamesienne de la chose représentée que Spice évalue les incipit dans une récente anthologie de nouvelles: "*Andy runs across the ice*". "*I had no time for vices*". "*Lisa was meeting her father for supper*". Il cite la première phrase du roman de Colm Toibin, *Heather Blazing*: "*Eamon Redmond stood at the window looking down at the river which was deep brown after days of rain*". Colm Toibin place son personnage à une fenêtre, élément structurant dans la peinture du 19^e siècle, pour James, une structure emblématique: le roman jamesien n'est-il pas *the house of fiction*, à la fois structuration du monde et ouverture sur celui-ci? La fenêtre est l'indice que le roman va se jouer dans la communication entre le dehors du monde et le

Cornelius Crowley

dedans de la conscience, son écran enregistrant. Le paradigme est la picturalité, la prose oeuvrant à susciter chez le lecteur cette faculté de voir en imagination. Joyce, lui, n'est pas paradigmatiquement exemplaire. Il est sans descendance: Faulkner, pour la métaphysique de la faute, le travail à faire surgir des voix, est un cousin. *Musicalité* peut désigner tout ce qui chez Joyce éloigne du paradigme de la picturalité. Le romancier pictural préserve la faculté de jouer à être Dieu, un Dieu qui ne se compromet pas par une rupture de ton, ne s'expose ni au moment diabolique de Babel, ni à son pendant pentecostal, lorsque la descente de l'Esprit se traduit par la prolifération des voix, la particularisation de l'onde lumineuse. Rares sont ceux qui réussissent une réécriture profane ou diabolisante du mystère théologique, seule manière humaine, démocratique, de rompre avec l'instance théologique sans prendre sa place: en laissant entendre les voix.

10

"That mon that hath no moses in his sole nor is not awed by conquists of word's law" (F.W. 167). Shakespeare, Bloom nous l'assure, a des citations pour chaque jour de la semaine. Celle-ci, en sa déformation joycienne, est intéressante, indice d'une ambivalence à l'égard de la musique. Musique n'est pas texte. Celui-ci voudrait être musique, mais la musique, selon Bloom, voudrait, parler; et en parlant, elle ne serait plus musique. *Finnegans Wake*, expérimentation des possibilités babeliennes, définit ainsi le parler des humains: *"imeffible tries at speech unasyllabled"* (F.W. 183). *"Speech unasyllabled"*, c'est la divine monotonie. Les réalisateurs de science fiction le comprennent, lorsque, mettant en scène une divinité de l'univers, ils font entendre sur la bande-son des OHM-OHM-OHMMM, bourdonnement non-modulé, ni parole ni musique, bruit de fond d'avant le *Big Bang*. L'espacement-temporalisation du texte est la loi de celui-ci, sa conséquence l'impossibilité pour le lecteur de parfaire sa compréhension globale, à partir de l'accumulation des indices textuels locaux. On aimerait que l'obsession garantît la relation pleine et exclusive à l'objet obsessionnel. L'obsédé aurait au moins pleinement droit à cela. Mais lisons ceci: *"Yare absexed, so y'are, with mackerglosia and mickroocyphyllicks"*

De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité

(F.W. 525). Ecartèlement sans remède. *Absexion*: loi de la sévrance. Le passage entre microlecture et macroglose n'est pas assuré. Comment lire un texte, et en particulier, *Finnegans Wake*? Toujours hésitant entre le *macro* et la modestie du localement *ad hoc*. Le cumul des significations partielles laisse toujours "a big hole somewhere"²⁰. L'intégration du sens toujours à recommencer. *Tale full of sound and fury signifying: tale full of sound and fury signifying*. C'est la signification du serpent *ouroboros*. Mais signification quand même: "Innition": mise en route d'*autokinaton* (F.W. 614), l'automobile ou *primum mobile* joycien. Mise en (dé)route d'Akenaton, dieu pour toujours déstabilisé. Car si au jeune Stephen Dedalus on prête la croyance à une certaine rationalité et compossibilité du *macro* et du *micro*:

He affirmed his significance as a conscious rational animal proceeding syllogistically from the known to the unknown and a conscious rational reagent between a micro and a macrocosm ineluctably constructed upon the incertitude of the void. (U.572)

Bloom, pour sa part, énonce avec un demi-siècle d'avance l'axiome derridien de l'entame toujours déjà faite. *No absolute beginner*:

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last only and alone whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity. (U. 601)

La relation, parlée ou sexuelle, s'effectue sur fond d'écart et de malentendu: "*miscegenations upon miscegenations*". Les paroles émises en rajoutent à l'embrouille. Qu'une dure loi de non-euphonie soit chez Joyce associée au nom de Moïse est conforme à la stricte rigueur psychanalytique. Comme la psychanalyse, l'oeuvre de Joyce procède à

20 Henry James, "The Real Thing", *The Complete Tales*, vol. X, London, Rupert Hart-Davis, 1962-1964, p. 252.

Cornelius Crowley

la désublimation de la jouissance musicale, par l'oreille²¹. Loi de scission et d'écartement: notre lecture ne sera jamais la maîtrise de ce texte, texte régi par aucun protocole de la représentation qui permettrait le détachement du lecteur, assigné à la bonne distance de la compréhension. Le lecteur, se trempant dans le texte (on avoue parfois en anglais *I have dipped into* Finnegans Wake) n'en maîtrise pas la totalité. Il a pu y avoir, d'après Tillyard, un *Elizabethan World-Picture*. Il a pu y avoir un ordonnancement classique. James en fut l'héritier. Nous ne nous représentons plus le monde, il nous manque le recul et la *maestria*. Un peu par la *felix culpa* de Joyce. Joyce a déniaisé la littérature.

Cornelius Crowley
Université Paris X - Nanterre

21 Daniel Sibony, "Musique à l'un", pp. 219-232, dans *La Haine du désir*, Christian Bourgois, 1978, et notamment ceci, p. 219, très bloomien, dans la veine de la remarque '*thinking strictly forbidden*': 'L'analyste est rétif à la musique, quand il s'absorbe au résidu qu'elle contourne, aux aguets des signifiants qu'elle ne lâchera pas, qu'elle harcèle de séductions, étourdit, altère, submerge encore. Bref, l'analyste agrippé à son *métier*, de la musique il n'a qu'en faire; il se méfie quand, à l'endroit où allait être parlé, la signifiante s'est dérobée: il ne reste plus que le son'.