

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 9

"L'Argent"
comme échange symbolique

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

1999

Joyce : transactions, régimes, monnayages

La *transaction* joycienne est au cœur d'un échange qui mêle inextricablement l'économique, le social et le linguistique. Elle implique aussi bien le contrat commercial ou financier entre un acheteur et un vendeur, la stratégie d'échange inhérente aux rapports humains à Dublin et la transaction de l'écrivain avec les mots, à la fois dépense et consommation. Dans ces différentes opérations, la devise échangée peut être de l'argent en vue de l'acquisition d'un bien de consommation, des codes conditionnant une position de plus ou moins grande maîtrise sociale, ou des mots qui entrent alors dans un processus de conversion assimilable à une conversion monétaire.

Par *régime* on entendra une économie de fonctionnement impliquant un certain rythme, ainsi que les variations ou fluctuations de ce rythme en fonction du moteur et du combustible qu'il consomme, en vue d'un certain rendement, un peu comme on parle du régime d'une machine. On verra que les transactions joyciennes mettent en jeu toute une consommation d'argent, de nourriture, de boisson, mais aussi d'images et de mots, et c'est l'économie de transformation de ces matériaux l'un en l'autre qui peut être analysée en termes de régime.

Enfin, le *monnayage* joue sur la relation entre le non-dénombrable et le dénombrable, entre l'immobilisation et la circulation des liquidités. De même qu'une somme globale peut être ou non convertie en un certain nombre d'unités séparées, mobiles,

fonctionnelles, dotées chacune d'une plus ou moins grande valeur sur une échelle définie à l'avance, de même des domaines aussi hétérogènes que l'espace et le temps, le désir amoureux et l'inspiration littéraire, le voyage ou la pénitence, un gâteau, un rognon ou de la bière peuvent entrer dans un circuit de monnayage.

Stephen Hero : l'écriture comme transaction.

Dès *Stephen Hero*, les métaphores financières sont très présentes dans le travail qu'opère le jeune poète sur le langage. Pour définir la différence entre l'usage courant des mots sur la place publique et l'usage privilégié qu'en fait l'artiste écrivain, distinction centrale dans l'esthétique du jeune Joyce, héritée de la tradition romantique européenne et de la littérature ésotérique à laquelle il s'était beaucoup intéressé, Stephen Dedalus utilise des termes qui renvoient au registre monétaire et font du langage une monnaie d'échange dont la valeur est plus ou moins élevée : "Words, he said, had a certain value in the literary tradition and a certain value in the market-place – a debased value" (*SH* 30). La patiente accumulation de mots destinés à composer son œuvre est appelée "his treasure-house" (*SH* 33), véritable banque ou coffre-fort qu'il alimente en puisant aussi bien dans le dictionnaire étymologique Skeat que dans les affiches publicitaires rencontrées dans Dublin. S'il lit les œuvres de Freeman et William Morris, c'est pour en extraire des valeurs qui serviront à ses propres transactions, "as one would read a thesaurus" (*SH* 29). Et ses lectures de poètes aussi hermétiques que Blake ou Rimbaud aboutissent parfois à un véritable monnayage des mots en lettres, faisant d'elles des unités mobiles propres aux transactions les plus éloignées des concaténations courantes : "he put his lines together not word by word but letter by letter. He read Blake and Rimbaud on the values of letters" (*SH* 34). En revanche, la pratique langagière commune est comparée à celle de gens qui utiliseraient une monnaie tout en étant "ignorant of the value" (*SH* 29). Cette ignorance entraîne un rabais insupportable dans ce contrat qu'est le travail de production littéraire :

André Topia

Destiny had scornfully reduced her prices for them. He desired no such reduction for himself and preferred to serve her on her ancient terms.
(SH 30)

Le frère de Joyce, Stanislaus, confirme ces métaphores financières en évoquant la question centrale de la simonie : "My brother believed in words [...] but not *pour s'en payer*. [...] and to traffic in words was a kind of literary simony" (MBK 181). Cette simonie contamine le domaine aussi bien religieux qu'amoureux. Stephen oppose ainsi ce qu'il appelle la "spendthrift religiousness"¹ de ses accès de religiosité adolescente à la "marketable goodness" (SH 141) du catholicisme dublinois. Transaction commerciale et consommation alimentaire se rejoignent dans l'absorption de l'hostie lors du sacrement de la communion : l'indifférence de Stephen s'explique par son refus "to appreciate the digestive value of the sacraments" (SH 141). Poussant jusqu'au bout l'image commerciale, il présente alors logiquement sa perte de la foi comme la rupture d'un contrat entre employeur et salarié, déclarant à sa mère : "I think Jehovah gets too high a salary for judging motives. I want to retire him on the plea of old age" (SH 123).

Le brouillage est tout aussi flagrant dans le domaine de l'amour, et plus précisément dans ce que Stephen appelle "the economic aspect of the affair" (SH 181). Ce dont se rendent coupables les femmes, selon lui, c'est de faire de leur corps l'objet d'un trafic en mélangeant le corps et l'âme, aboutissant à un véritable "simoniacal exchange" (SH 181). C'est ce que pratique Emma Clery dans *Stephen Hero*, mais aussi l'héroïne de "Araby" dans *Dubliners* et Gerty MacDowell dans l'épisode "Nausicaa" de *Ulysses*. C'est là pour Stephen une contradiction insupportable :

These people count it a sin to sell holy things for money. But surely what they call the temple of the Holy Ghost should not be bargained for! (SH 180)

1 L'inflexion financière est attestée par la première version du texte, "fervid religiousness", ensuite remplacée par "spendthrift religiousness" (SH 141).

Joyce : transactions, régimes, monnayages

En revanche, la transaction financière clairement affichée, loin d'être blâmable, devient un antidote salutaire aux déplacements liés à l'idéologie de l'amour courtois : "I believe it might be a test of love to see what exchanges it offers" (SH 157-8). D'où sa défense de la prostituée :

A woman's body is a corporal asset of the State: if she traffic with it she must sell it either as a harlot or as a married woman or as a working celibate or as a mistress. But a woman is (incidentally) a human being and a human being's love and freedom is not a spiritual asset of the State. Can the State buy and sell electricity? It is not possible. Simony is monstrous because it revolts our notion of what is humanly possible. A human being can exert freedom to produce or accept or love to procreate or to satisfy. Love gives and freedom takes. The woman in the black straw hat gave something before she sold her body to the State; Emma will sell herself to the State but give nothing. (SH 181)

Devant la chasteté tentatrice, mais ambiguë d'Emma, Stephen se sert ainsi de pièces de monnaie comme d'une défense contre les ruses de la séduction, faisant de l'argent un butoir contre les dévoiements du sentimentalisme :

The warmth of her body seemed to flow into his and without a moment's hesitation he put his hand into his pocket and began to finger out his coins. (SH 169)

À ces transactions religieuses ou amoureuses dévoyées Stephen oppose une rigoureuse "artistic economy" (SH 34) de l'écriture. La stricte programmation, qui fait que chaque composition doit avoir subi une maturation potentielle complète dans l'esprit de l'écrivain avant de s'actualiser sur la page, trouve son équivalent naturel dans une transaction financière : "he believed that every moment of inspiration must be paid for in advance" (SH 34). Stephen s'oppose en cela aux pratiques langagières de son père, Simon Dedalus, dont la parole reflète le parasitisme financier et qui use d'une expression révélatrice lorsque, dans le *Portrait*, il raconte à son fils sa conversation avec les pères jésuites : "one word borrowed another" (P 72), emprunt qui bien sûr ne sera jamais remboursé. Ce qui apparaît clairement en tout cas, c'est que l'attitude de Joyce va bien au-delà de l'opposition classique entre

André Topia

artiste et philistin, entre vocation artistique et esprit commerçant. Suivant en cela sa stratégie habituelle, il ne rejette pas l'adversaire, mais s'empare de ses armes, les adopte en les détournant à son profit.

Le Portrait : le monnayage.

Dans le *Portrait*, l'argent, qui est le grand absent dans la famille Dedalus, est stratégiquement déplacé par Stephen d'un monnayage économique vers un monnayage littéraire. La première phase a lieu lors de la scène-clé où l'employé de la Bank of Ireland remet solennellement à Stephen "in notes and in coin respectively" (P 96) trente livres pour sa bourse et trois livres pour son prix de composition littéraire. La cérémonie occupe un paragraphe entier, se déroulant de part et d'autre de la frontière symbolique du "counter", sur laquelle nous reviendrons. Cette transaction représente dans le roman la première transformation de l'œuvre artistique en équivalent-argent et la mise en application des théories énoncées dans *Stephen Hero* :

— I do not want to sell my poetical mind to the public. I expect reward from the public for my verses because I believe my verses are to be numbered among the spiritual assets of the State. That is not a simoniacal exchange. I do not sell what Glynn calls the divine afflatus. (SH 181)

Mais cet argent monnayé par l'État à Stephen est ré-injecté à son tour dans un circuit d'échange économique. Stephen entreprend en effet de convertir ce matériau financier en une nouvelle grille de vie, remodelant entièrement son univers familial et se donnant le rôle d'un véritable demiurge qui fonde un monde nouveau sur un prêt d'argent

He [...] drew up a form of commonwealth for the household by which every member held some office, opened a loan bank for his family and pressed loans on willing borrowers so that he might have the pleasure of making out receipts and reckoning the interests on the sums lent. (P 98)

Le "priest of eternal imagination" est devenu tout naturellement une banque de prêt universelle. Il s'agit de renverser le "paid for in advance" (SH 34) de l'économie d'écriture de *Stephen Hero* en une

Joyce : transactions, régimes, monnayages

position de maîtrise dans laquelle l'œuvre produit des intérêts au lieu d'entraîner une dépense anticipée hasardeuse. L'échec est rapide et cuisant.

Lors de la tentation de la pénitence qui suit l'épreuve cathartique du sermon sur l'enfer, le monnayage est désormais au cœur même des mots. Stephen télescope sans cesse deux registres, celui de l'imagerie religieuse et celui de l'arithmétique financière.

Le premier réseau est celui des modèles iconographiques – tableaux religieux ou images pieuses – qui, conformément à la *compositio loci* de Loyola, jouent le rôle de points de fixation et de modèles d'imitation pour sa gestuelle de dévotion. Le second réseau est celui de l'arithmétique financière par laquelle les pénitences de Stephen deviennent une thésaurisation de jours et d'années qu'il "stored up ungrudgingly" (*P* 147) afin de diminuer d'autant le séjour des âmes au Purgatoire. Mais réseau iconique et réseau arithmétique finissent par se contaminer, comme si Stephen avait poussé trop loin la fonctionnalité des images ignatiennes. Car ces "images" des *Exercices Spirituels* sont elles-mêmes déjà traitées, pré-découpées, comme des "morceaux" prêts à investir un espace quadrillé. Leur fragmentation en unités mobiles, qui a pour but une occupation plus efficace du territoire mental, fait d'elles un véritable réservoir de vignettes fonctionnelles, un capital dans lequel l'exercitant puise selon ses besoins. On a une illustration de ce monnayage avec l'échantillonnage proposé par Loyola en vue d'une méditation sur la Passion :

dans la première contemplation, uniquement la Cène ; dans la seconde le lavement de pieds ; dans la troisième, le don de l'Eucharistie aux disciples ; [...] et ainsi pour les autres contemplations et mystères. (ES 114)

Une fois fragmentées et normalisées, ces images jouent le rôle d'une véritable monnaie d'échange et il n'y a pas loin du jeton iconique au jeton financier. Appliquant à lui-même la subtile comptabilité jésuite déjà notée ironiquement dans *Stephen Hero* ("Kindly remember the minute bylaws they have for estimating the exact amount of salvation in any good work", *SH* 168), Stephen imagine tout naturellement ses pratiques de dévotion entrant dans une caisse enregistreuse qui calcule automatiquement ses gains spirituels :

André Topia

he seemed to feel his soul in devotion pressing like fingers the keyboard of a great cash register and to see the amount of his purchase start forth immediately in heaven, not as a number but as a frail column of incense or as a slender flower. (P 148)

Cette équivalence comptable est bien plus qu'un commentaire ironique sur les illusions de Stephen. Elle figure en fait métaphoriquement le double registre, analogique et digital, de l'écriture de l'épisode : l'addition des éléments discontinus, digitaux, que sont les listes et chiffres introduits dans la machine enregistreuse, aboutit par une mystérieuse transmutation alchimique à une image d'ordre iconique, analogique, et monte au ciel non pas comme un "number", mais comme une fleur dantesque ou une colonne d'encens post-romantique. On retrouve la même transmutation du monnayable en icône lorsque les grains de rosaire, que Stephen transporte dans ses poches "loose", comme de la petite monnaie qu'il pourra plus facilement échanger en autant de prières selon les besoins du moment, "transformed themselves into coronals of flowers" (P 148). La caisse enregistreuse devient parodiquement la matrice même des images poétiques.

"Araby" : le supplément scandaleux.

Avec *Dubliners*, la question du régime et des mécanismes de transformation économique est au centre même de l'écriture. Dans "Araby", la quête de l'enfant s'alimente d'un double combustible : combustible idéal (l'image idéalisée de la sœur de Mangan) et combustible financier : l'argent. Car derrière toutes les images de croisade et de quête du Graal, la réalité est que la jeune fille l'a envoyé à la kermesse pour qu'il lui rapporte un cadeau et le but du voyage est l'achat d'une marchandise : "I will bring you something". Mais au moment où l'enfant veut partir, l'oncle non seulement le fait attendre interminablement avant de lui donner son argent, mais cherche à remplacer le combustible financier par un combustible idéal, le poème, "The Arab's Farewell to his Steed", qu'il s'appête à lui réciter alors que l'enfant attend impatiemment ses pièces de monnaie. Ce poème, on le

verra, joue un rôle non négligeable dans la transaction qui traverse toute la nouvelle. Le précieux florin finalement obtenu de l'oncle, et que l'enfant serre dans sa main en partant ("I held a florin tightly in my hand"), va s'avérer inopérant. Car tout le voyage de l'enfant est sous le signe d'un décalage de régime aussi bien spatio-temporel que financier. Mais sans une analyse préalable du régime spatio-temporel, le régime financier est incompréhensible.

Lorsque l'enfant descend du train, il voit l'horloge indiquer "ten minutes to ten". C'est le moment où, sur le cadran, l'aiguille des heures et celle des minutes se superposent exactement, accomplissant diagrammatiquement le désir de l'enfant d'abolir l'intervalle entre sa position dans l'espace et celle de l'objet de son désir. Mais cette coïncidence des aiguilles souligne en fait ironiquement l'inachèvement du parcours : il reste encore dix minutes pour que le cycle de dix heures s'accomplisse. L'espace de temps qu'il reste à parcourir pour l'enfant est ainsi divisé en dix segments d'une minute, tout comme la durée globale jusqu'à l'heure fatidique de dix heures, heure de fermeture de la kermesse, est elle aussi divisée en dix segments d'une heure. Il ne manque donc plus que dix segments d'une minute pour que s'achèvent les dix segments d'une heure.

Pour que la série des dix heures de la journée s'accomplisse, il faut que la série des dix minutes qui restent tende vers zéro. On a ainsi un macro-mouvement du cycle de la journée qui se déplace de zéro à dix, et un micro-mouvement des dix dernières minutes restantes qui se déplace de dix vers zéro. Les deux mouvements sont opposés, selon qu'on se place du point de vue du temps déjà écoulé (le cycle des neuf heures et cinquante minutes) ou du temps qui reste (les dix minutes) : pour que l'un arrive à dix, il faut que l'autre arrive à zéro. Mais comme le mouvement de l'enfant ralentit progressivement, il y a toujours une parcelle qui manque dans le premier mouvement et une parcelle qui reste dans le second mouvement. Et tout se passe comme si l'enfant cherchait à combler ou saturer cette parcelle en défaut ou en excès sans jamais y parvenir.

Or, on retrouve dans la dépense d'argent la même non-coïncidence, la même conjonction frustrante de manque et de supplément. L'enfant commence par dépenser plus que prévu, payant

André Topia

un shilling parce qu'il n'a pas trouvé de "sixpenny entrance". Mais inversement, après être enfin arrivé au centre de la kermesse ("I walked into the centre of the bazaar"), point d'aboutissement qui impliquerait que l'intervalle soit enfin comblé, il repart sans avoir dépensé l'argent qu'il avait apporté pour acheter un cadeau à la jeune fille, faisant sonner ses pièces de monnaie dans sa poche comme un supplément inutile : "I allowed the two pennies to fall against the sixpence in my pocket". Au surplus de temps vient ainsi s'ajouter le surplus d'argent. Le supplément est à la fois dans le trop dépensé et dans le non-dépensé, dans le shilling dépensé à l'entrée à la place des six pence et dans les pièces qui restent dans la poche. Qu'il y ait dépense ou reste, on est toujours sous le signe de la non-coïncidence.

Ce reste d'argent est en fait un supplément scandaleux. Tout le voyage avait pour présumé un double processus : une conversion et une transmutation. L'argent devait se convertir en cadeau et cette transaction commerciale elle-même devait se sublimer en une quête spirituelle. Mais aucune de ces deux transformations ne s'est opérée. L'enfant se retrouve avec du produit brut, non transformé, que ce soit l'argent dans sa poche ou le spectacle de la coquette marchandant avec des hommes qui comptent des pièces comme dans une boutique. D'où sa gêne avec ses pièces de monnaie, qui étaient censées être le combustible de l'économie de transmutation et qui demeurent dans sa poche comme un supplément non médiatisé.

Il faut alors revenir au poème de Caroline Norton, "The Arab's Farewell to his Steed", que l'oncle s'appropriait à réciter à l'enfant alors que celui-ci attendait son argent pour partir. Car ce texte, qui est soigneusement éliminé de la nouvelle, raconte lui aussi une transaction commerciale, mais qui se déroule de façon inverse à celle dans laquelle l'enfant est piégé. C'est l'histoire d'un cavalier qui se lamente d'avoir vendu contre de l'or son magnifique coursier auquel il est tendrement attaché : "Thou'rt sold, my steed – thou'rt sold!" Il se ressaisit pourtant à la fin du poème et rompt le marché en rendant l'or : "Who said that thou wert sold? / 'Tis false, – 'tis false, my Arab steed! / I fling them back their gold!". Et il repart avec son cheval chéri. Vendu par son maître, le cheval romantique s'était maléfiquement transmuté en or,

mais le propriétaire originel renverse la transaction et l'or redevient cheval.

Dans la nouvelle, au contraire, l'argent ne parvient pas à se transmuter magiquement : l'enfant se révèle incapable de le dépenser en cadeaux et ne peut que repartir avec les pièces dans sa poche. Et s'il les fait sonner les unes contre les autres, ce n'est pas là la réverbération d'un triomphe : "I allowed the two pennies to fall against the sixpence in my pocket". Le "allowed" est plutôt un abandon après la crispation du poing serré qui "held [...] tightly" le florin lors du départ pour la kermesse. Et le "fall" n'est que la soumission à la chute entamée lorsque l'enfant, peu auparavant, voit deux hommes comptant de l'argent sur un "salver" : "I listened to the fall of the coins." Au lieu de monter vers les hauteurs de la transmutation magique, l'argent redevient un poids mort qui chute vers la lourdeur de la matière. Plus insidieusement, l'entrechoquement des pennies et de la pièce de sixpence met en évidence le monnayage de la somme d'argent, son morcellement en unités séparées après la tentative de regroupement, de fusion alchimique qu'essayait d'opérer le poing serré de l'enfant. Mais tout ce que le monnayage implique traditionnellement de circulation liquide dans le vocabulaire de la finance s'inverse au contraire ici en matérialité inutile. L'entrechoquement des pièces, loin d'être une sonnerie victorieuse, est le retour à la pesanteur du métal démonétisé.

"Eveline" : régimes économiques.

Cette image des pièces de monnaie rassemblées dans un poing serré, nous la retrouvons dans "Eveline", lorsque la jeune fille part pour le marché, "holding the black leather purse tightly in her hand". Ce regroupement des pièces dans le porte-monnaie, lui-même enfermé dans le poing serré, illustre tout le statut problématique de l'argent dans la nouvelle.

Il nous faut d'abord faire un détour par le prénom "Frank" du marin dont s'est éprise Eveline. On a souvent noté l'ironie d'un pareil prénom pour quelqu'un dont la sincérité paraît pour le moins sujette à caution, mais on s'est moins interrogé sur le sens de "free of charge"

qu'a aussi ce mot : l'exemption d'une taxe et donc une circulation gratuite. "To frank", c'est "to send or cause to be sent free of charge", mais c'est aussi "to facilitate the coming and going of a person" et "to pay the passage of a person" (*O.E.D.*) Frank non seulement circule facilement à travers le monde, du Canada à la Patagonie, en passant par le détroit de Magellan, mais il est payé pour cela : "He had started as a deck boy at a pound a month", salaire appréciable pour un mousse. Et il gagne probablement davantage à l'époque où se déroule l'histoire, le salaire d'un marin expérimenté étant alors entre deux livres et demie et trois livres par mois (Gifford 51). Au contraire, les périples d'Eveline pour faire les courses s'accompagnent de la dépense de son propre argent : "She always gave her entire wages – seven shillings", ce qui suppose à peine une livre et demie par mois. Les voyages de Frank et les courses d'Eveline correspondent ainsi à deux systèmes économiques radicalement différents. Alors que Frank circule librement sur la carte du monde tout en gagnant de l'argent, Eveline est piégée dans des boucles refermées sur elles-mêmes et où toute la quantité d'argent est dépensée, sans aucun reste.

Dans le régime économique d'Eveline, le porte-monnaie qu'elle serre dans son poing lorsqu'elle part au marché se situe au centre d'un réseau dont les deux pôles sont le *mot* "money" et la *réalité* "money". Le mot "money" est en effet terriblement présent dans les lignes qui précèdent le départ d'Eveline au marché, mentionné cinq fois en sept lignes. Mais cette répétition lancinante ne fait que souligner son absence pour cause de rétention par le père. On en parle beaucoup, il est imaginé, évoqué, attendu, programmé, mais il ne passe du virtuel à l'actualisation, de l'état de mot à l'état de réalité, qu'après un long parcours d'obstacles : "the invariable squabble for money"; "but the trouble was to get any money from her father"; "He said she used to squander the money"; "he wasn't going to give her his hard-earned money"; "In the end he would give her the money".

C'est à Eveline que revient la tâche de faire passer le mot dans le réel, et c'est là un *passage* autrement authentique et tangible que celui que lui promet Frank à l'embarcadère, "saying something about the passage over and over again". Lorsque l'argent est finalement là, le geste de la jeune fille "holding the black leather purse tightly in her

hand" figure ce *passage* de la dissémination à l'actualisation : elle a réussi à transformer ce flottement très irlandais et très masculin des mots dans l'air dublinois, dont le père est l'exemple même – parole répétitive, mensongère, rhétorique, imbibée d'alcool, parole dublinoise – en un noyau solide qu'elle a enfermé dans l'espace resserré du porte-monnaie et qu'elle tient bien fermement. Son petit poing fermé est la réponse du *nexus* de son corps, centre de la boucle, à ce flottement rhétorique des mots. Cette boucle s'élargit à nouveau un peu plus tard et passe de la rétention à l'excès lorsqu'on apprend que le père avait donné une somme manifestement très excessive ("sixpence") au joueur d'orgue de barbarie italien dans la rue pour le faire partir, le soir de la mort de la mère, ce qui revient à faire très exactement ce qu'il reprochait à tort à Eveline : "he wasn't going to give her his hard-earned money to throw about in the street". L'argent, qui est retenu jusqu'au dernier moment et accordé chichement lorsqu'il s'agit de l'économie familiale, est prodigué dès lors que la transaction a pour but d'éloigner l'immigrant et de servir la pureté ethnique irlandaise. Qu'il soit objet de rétention ou de dissémination, il reste le symptôme de la mauvaise foi dublinoise.

"Counterparts" : une économie de transformation.

Avec le mot "counterparts", dans la nouvelle du même nom, on aborde pleinement la question du régime économique du texte. Comme souvent chez Joyce, il convient de faire un détour par le dictionnaire. Parmi les cinq sens proposés par le *O.E.D.* pour le mot *counterpart*, le premier est le sens juridique et commercial, tel qu'il est utilisé pour un contrat ou *indenture* : la *counterpart*, c'est "each of the indented parts of a deed of contract in its relation to the other part ; that which is not considered the principal part or original". Tout naturellement, le second sens est celui de copie : "A duplicate, or exact copy". Le troisième sens ne fait que spécifier cette notion : "A person or thing so answering to another as to appear a duplicate or exact copy of it". Enfin, le quatrième sens est le plus courant dans la langue moderne, en anglais comme en

André Topia

français ("contrepartie") : "a person or thing forming a natural complement to another".

Quant à l'*indenture* qui est l'origine même de la *counterpart*, le mot vient du verbe *to indent*, lui-même issu du latin *dentare*, "to furnish with teeth". "To indent", c'est "To sever the two halves of a document, drawn up in duplicate, by a toothed, zigzag, or wavy line, so that the two parts exactly tally with each other" (*O.E.D.*) L' *indenture* est donc à l'origine cette ligne incisée en zigzag séparant les deux exemplaires identiques d'un document, l'original et la copie, qui sont destinés à être signés par les deux parties contractantes et doivent être absolument identiques. Par extension, une *indenture* est donc "A deed between two or more parties with mutual covenants, executed in two or more copies, all having their tops or edges correspondingly indented for identification and security" (*O.E.D.*)

La *counterpart* est ainsi ce qui est situé de l'autre côté de la ligne d' *indentation*. Une fois les deux exemplaires signés, on les détache l'un de l'autre en tirant sur cette incision en zigzag qui les sépare. Chacun des deux signataires en prend un et si l'on veut les réunir à nouveau, on sait, grâce à cette *indentation* qui définit deux espaces complémentaires, tantôt en creux, tantôt en saillie, mais s'emboîtant parfaitement l'un dans l'autre, que seul le second exemplaire, originellement rattaché au premier avant la déchirure, pourra venir s'adapter aux contours de cette ligne irrégulière. Ainsi, seuls ces deux exemplaires précis se complètent, à l'exclusion de toute autre copie sur laquelle on aurait pu faire des modifications qui contrediraient les termes originels du contrat.

Tous les ennuis de Farrington dans la première partie de la nouvelle viennent de ce qu'il lui faut recopier une *counterpart* d'un contrat et d'une correspondance entre deux signataires, "Bodley and Kirwan". En effet, les contrats tapés à la machine n'étaient pas juridiquement contraignants à l'époque où se déroule la nouvelle et il fallait une copie manuscrite. Or, le rapport qu'entretient Farrington, l'employé, avec Mr Alleyne, le chef de bureau, ne fait que répéter la relation complexe qui unit l'original à la *counterpart*. L'*indentation* apparaît en effet à la fois comme une garantie et une frontière : elle sépare deux choses tout en les unissant. Elle fait coexister deux pages

qui sont à la fois les deux moitiés d'un tout et deux entités identiques, puisque l'une est la copie de l'autre. Leur rapport est à la fois d'identité (pour que la copie soit valable, il faut qu'elle soit parfaite) et de hiérarchie (puisque'il y a un original et une copie), à la fois d'autonomie (les deux feuilles sont destinées à être séparées et réparties entre les deux signataires) et d'indissociabilité (il n'existe qu'un seul et unique second exemplaire qui pourra jamais venir compléter l'autre).

Cette solidarité indissociable de chaque côté de la ligne d'*indentation* représente assez bien l'interdépendance infernale qui relie Farrington et Mr Alleyne, l'employé et le patron, le copiste et le détenteur de l'original. Le "counter" qui sépare les deux hommes dans le bureau, à la fois frontière et point d'attache, est très exactement l'équivalent de la ligne d'*indentation* séparant les deux exemplaires du contrat. On pourrait alors voir dans les conduites des deux protagonistes des *counter parts*, c'est-à-dire des rôles, *parts*, qui se jouent de chaque côté de la séparation symbolique qu'est ce "counter".

Mais il nous faut passer encore une fois par le dictionnaire. Car le mot *counter* est à l'origine lié à l'argent et au calcul d'argent. Le premier sens donné par le *O.E.D.* correspond au français "jeton" : "Anything used in counting or in keeping count, as a piece of metal, ivory or the like. A round piece of metal, ivory, or other material, formerly used in performing arithmetical operations". C'est le sens le plus proche de l'étymologie, qui renvoie au latin *computatorium* et *computare*, "compter", avec les sens dérivés de "monnaie de substitution" et de "pion" ("a counter in the struggle for power"), sens qui ne sont d'ailleurs pas absents de la nouvelle. Les deux sens suivants sont celui de comptoir sur lequel s'opère l'échange d'argent ("A table or desk for counting money. A banker's or money-changer's table") et de "comptoir de café" ("to have a glass at the counter"). Ce glissement du registre financier à celui de la consommation d'alcool est déterminant dans la nouvelle.

Dans la première partie, au bureau, le "counter" apparaît à quatre reprises comme désignant à la fois la surface sur laquelle s'opèrent les transactions entre employés et clients (ces derniers sont montrés "standing at the counter" ou "standing outside the counter"), et la frontière entre l'espace de Farrington à l'intérieur du bureau et tout

ce qui lui est extérieur. Pour se rendre à la convocation de Mr Alleyne, Farrington "lifted up the counter" afin de sortir du bureau, puis on le voit à nouveau "lifting the counter" pour aller au pub.

Le déplacement symbolique de cette frontière commence lors de la visite-éclair de Farrington au pub de O'Neill. Le "counter", conformément à son sens de "table in a shop on which the money paid by purchasers is counted out, and across which goods are delivered" (*O.E.D.*), est le lieu à la fois où le patron du pub pose le "glass of porter" et où Farrington "put his penny on the counter". Il y a d'ailleurs, entre le magasin et la salle, une ouverture, "the little window", qui ressemble fort à un guichet : guichet de banque, mais aussi guichet de prison.

Dans la seconde partie de la nouvelle, la tournée des pubs, le déplacement sémantique est achevé et le mot "counter" désigne le comptoir du Scotch House où sont regroupés les buveurs "at the corner of the counter". Le pub apparaît ainsi comme un univers symétrique de celui du bureau : au lieu de compter les feuilles de papier qui restent à recopier, on y compte l'argent qui reste pour boire ; au lieu de copier des textes, on répète du déjà-dit et on imite du déjà-fait ; au lieu de s'affronter sur des contrats, on s'y affronte à des jeux de force musculaire ; et il y a aussi des femmes séduisantes et inaccessibles. On peut lire ainsi toutes les scènes de pub comme une *counterpart* des scènes du bureau.

On saisit mieux alors à quel point tout le déroulement de la soirée dans les pubs est gouverné par une économie de dépense et de consommation. Cette économie est alimentée par deux combustibles : l'argent est le combustible dépensé, dont la provision diminue d'ailleurs à mesure que la soirée avance ; et l'alcool est le combustible absorbé par les corps des buveurs. Si l'argent est précieux au point qu'on en vérifie constamment la quantité restante ("Funds were running low but they had enough to keep them going"), l'alcool l'est tout autant et il importe qu'aucune parcelle n'en soit perdue dans le mécanisme de transformation d'énergie. D'où le geste de Farrington quand il boit, "drawing forth stray drops of liquor from his moustache with the aid of his lower lip", faisant en sorte que le liquide qui s'est détourné ("stray") du canal de transformation y soit réinjecté.

Cette jonction de l'économie financière et de la transformation organique transparait dans la curieuse phrase qui compare Farrington à un baromètre, faisant de son corps un organisme obéissant à un métabolisme complexe et sujet à de brusques variations : "The barometer of his emotional nature was set for a spell of riot". De même que le baromètre transpose sur une échelle graduée les intempéries les plus violentes, de même toute la nouvelle est sous le signe de la conversion laborieuse et incomplète des pulsions organiques obscures de Farrington en unités mesurables. Dans la première partie, cette énergie s'épuise à recopier un nombre donné de feuilles en une quantité de temps limitée. Dans la seconde partie, le problème posé est de payer un nombre x de tournées à partir d'une quantité y d'argent. Farrington apparaît ainsi à nouveau piégé dans la mesure et le calcul, et le texte nous donne à intervalles réguliers des indications sur les variations de ce rapport entre le mesurable financier et le non-mesurable organique. De même qu'au bureau Farrington passe son temps à se demander combien il lui reste de temps et de feuilles à recopier, de même dans les pubs la grande question est de savoir combien de boissons le groupe pourra se permettre de payer avec une somme d'argent qui va diminuant.

Dans toute la première partie, la question du temps se pose de manière obsédante, avec des implications à la fois négatives et positives. Négatives parce que le rapport entre le temps disponible et la quantité de feuilles à copier apparaît de plus en plus déséquilibré à mesure que la journée avance. Positives, parce que cette diminution du temps qui reste, si elle empêche Farrington de terminer son recopiage, le rapproche du moment où il va pouvoir commencer son nouveau cycle et où une nouvelle provision de temps va lui être allouée.

Mais le temps apparaît tout aussi ambivalent lorsqu'il s'agit d'une avance ou d'un prêt d'argent, c'est-à-dire du combustible nécessaire à ce nouveau cycle. Dans un premier temps, Farrington calcule que "the middle of the month was passed" et qu'il va donc pouvoir demander une avance : plus est faible le nombre d'unités de temps qui restent, plus sont grandes ses chances d'obtenir l'avance. Mais un peu plus tard, lorsqu'il sort du bureau, le mouvement s'est inversé : le temps est toujours l'unité de mesure cruciale dont dépend

André Topia

l'argent, mais cette fois il s'écoule trop vite : "soon it would be too late for getting money anywhere". Dans ce second mouvement, plus est faible le nombre d'unités de temps qui restent, plus diminuent ses chances d'un nouveau cycle. Farrington est donc à l'intersection de deux cycles contradictoires, celui du mois et celui de la journée, qui chronologiquement vont dans le même sens, mais qui financièrement obéissent à des régimes inverses.

Mais surtout, entre la première et la seconde partie, on passe d'une économie fondée sur le temps à une économie fondée sur l'argent. Dans le cycle du bureau, la matière première, qui va diminuant, est le temps, qu'il s'agit de transformer en équivalent-papier, les copies. Au contraire, une fois la tournée des pubs commencée, la nouvelle matière première, qui va aller aussi en diminuant, est l'argent : le grand problème est alors la relation entre la quantité d'argent disponible et le nombre de boissons qu'elle permet de payer. Le point du récit où l'on passe de la première structure à la seconde, où la boucle se rétrécit jusqu'à n'être plus qu'un point avant de repartir dans l'autre sens, est le moment où Farrington met sa montre en gage. Il transforme ainsi l'instrument à mesurer le temps, qu'il caresse entre ses doigts ("fingering his watch-chain"), en instrument permettant de mesurer la quantité d'argent qu'il va obtenir en échange, c'est-à-dire le petit cylindre de pièces qu'il caressera aussi entre ses doigts ("making a little cylinder of the coins between his thumb and fingers"), cylindre dont on peut imaginer qu'il va ensuite aller en diminuant tout au long de la soirée. D'une représentation iconique, analogique, du déroulement du temps par le cadran de la montre on est passé à une représentation monétaire par le cylindre de pièces. Ce cylindre est d'ailleurs la réponse symétrique de Farrington à un autre empilement ordonné, celui de la "pile of documents" et de la "pile of papers" posés sur le bureau de Mr Alleyne dans la première partie : l'empilement de pièces est, dans la seconde partie, la nouvelle échelle graduée qui va se substituer à la montée de la pile des documents à mesure qu'ils sont recopiés dans la première partie. La différence est que la seconde pile va diminuer alors que l'autre montait.

Mais dans chacun de ces deux empilements, correspondant aux deux cycles, il y aura une différence de deux unités. À la fin du cycle

Joyce : transactions, régimes, monnayages

diurne, ce sera un manque, deux unités en moins : les deux pages non recopiées ("two letters were missing"). À la fin du cycle nocturne, ce sera au contraire un supplément, deux unités en plus : les "twopence" que Farrington n'a pas dépensés et qui sont encore dans sa poche lorsqu'il prend le tram pour rentrer chez lui, tout comme l'enfant, à la fin de "Araby", repart en faisant sonner tristement ses pièces inutilisées dans sa poche. Dans le premier cycle, deux unités de la quantité initiale de lettres n'ont pas été recopiées ; dans le second cycle, deux unités de la quantité initiale d'argent n'ont pas été dépensées.

Cette polarité entre copie et dépense, mais aussi entre manque et reste, marque toute la différence d'économie de fonctionnement entre la première et la seconde partie. Pendant toute la première partie, rien n'est transformé, mais tout est redoublé, et c'est ce qui rend fou Farrington, lui donnant une "inflamed face" et un corps dont la masse ("bulk") déborde parce qu'elle ne trouve pas à se brûler en autre chose. C'est pourquoi il en veut à Weathers, qui au pub s'est conduit comme un pique-assiette et s'est contenté de recevoir sans entrer dans un processus de dépense : "If there was one thing he hated it was a sponge". L'éponge, qui s'imbibe de liquide, représente un processus exactement inverse de la quasi combustion spontanée qui semble menacer sans cesse le corps "inflamed" et "flushed" de Farrington et le pousse à brûler sans cesse énergie physique et combustible financier.

Dans la seconde partie, au contraire, on est dans une économie de transformation. D'où le souci de Farrington, avant toute chose, d'avoir devant lui suffisamment de matière première. Avant d'aller chez le prêteur sur gages, il calcule la quantité d'argent qu'il lui faut pour parvenir à un nombre de boissons suffisant dans la soirée et constate qu'un shilling n'est pas assez. Et à intervalles réguliers, le texte fait des espèces de bilans comptables sur le rapport entre le nombre de verres bus et payés et la quantité d'argent qui reste. Enfin, lorsque Farrington rentre chez lui, le bilan est négatif sur toute la ligne : "he did not even feel drunk ; and he had only twopence in his pocket". Les deux pence qui restent, tout comme les pennies et les sixpence dans la poche de l'enfant à la fin de "Araby", sont la preuve que la machine à brûler l'énergie en transformant l'argent en ivresse n'a pas fonctionné.

André Topia

Mais les deux économies débordent l'une sur l'autre et se contaminent l'une l'autre. Cette porosité de la frontière marque le point de passage entre les deux régimes, le moment où Farrington échange sa montre contre de l'argent. La remise de l'argent à Farrington par le prêteur sur gages est contaminée par le style du contrat que Farrington vient de recopier. La boutique du prêteur sur gages est appelée à deux reprises "pawn-office", terme plus rare que "pawnshop", et qui fait de ce lieu une espèce d'annexe prolongeant le bureau où travaille Farrington dans la première partie. De plus, lors de la discussion entre les deux hommes, Farrington est appelé "the consignor". "To consign", qui vient de *consignare* ("revêtir d'un sceau"), signifie "to submit to the same terms with another ; to seal the same contract with" (*O.E.D.*), ce qui nous renvoie à la duplication du contrat. En entrant dans ce contrat rudimentaire qu'est la mise en gage de sa montre, Farrington retrouve le geste de la double signature sur les deux *counterparts* des documents, ne faisant que répéter cela même à quoi il cherchait à échapper.

De même, lorsque l'argent est finalement accordé à Farrington par le prêteur sur gages, le texte précise : "the six shillings was allowed him literally". Cette "littéralité" du paiement vient nouer les deux fils de la nouvelle, qui sont aussi les deux obsessions successives de Farrington : l'écriture comme recopiage dans la première partie, l'argent comme dépense dans la seconde. En donnant les six shillings "literally", le prêteur semble les négocier comme des mots. Dans la première partie, chaque mot recopié représentait pour Farrington de l'argent et de la dépense en puissance en vue d'une consommation d'alcool. Le prêteur sur gages ne fait qu'inverser symétriquement le processus en lui donnant en fait des mots et c'est cette assimilation entre mots et argent qui va infecter toute la tournée des pubs dans la seconde partie. Farrington va vivre la dépense de sa provision d'argent sur le même mode que la succession des mots recopiés, à laquelle il ne peut décidément pas échapper. La seule différence sera que la répétition orale se substituera au recopiage écrit.

Ainsi, la fameuse répartie par laquelle Farrington a triomphé brièvement de Mr Alleyne va devenir tout au long de la soirée dans les pubs un équivalent-argent, un *counter*, au sens de jeton et de monnaie

de substitution. Elle va avoir chaque fois la valeur d'une certaine quantité de boissons et va être négociée et monnayée contre tant de bières, de punches ou de whiskies. Ce monnayage est souligné au Scotch House avec le "exchange" qui gouverne le dialogue ("They began to exchange stories") et il était encore plus explicite dans la version manuscrite, où le pub était décrit comme "loud with the traffic of tongues and glasses" (*JJA* 4, 81). Peu à peu, on s'aperçoit que l'apparente spontanéité du récit de la tournée des pubs est régie par une structure très contraignante, fondée sur les deux codes respectifs de la "story" et de la "round", chacune des deux se monnayant en l'autre selon des règles de conversion précises. Ainsi, lorsque, dans le troisième pub, Farrington a son soudain accès de colère contre Weathers : "he lost count of the conversation". Avec ce brouillage du *count*, c'est toute l'arithmétique des échanges qui est pour lui perturbée.

On est alors tenté de faire le bilan comptable de ces tournées. Car tout comme plus tard le texte beckettien – voir en particulier *Murphy* et *Watt* – le texte joycien se prête éminemment à ces bilans réguliers. Dans "Counterparts", si l'on fait le solde des pertes et profits de la soirée, on s'aperçoit que Farrington paie plus de boissons qu'on ne lui en paie. Il paie en effet cinq tournées, O'Halloran en paie quatre, Nosey Flynn paie "a half-one" à Farrington et Weathers paie une tournée, mais seulement "one little tincture", c'est-à-dire pas grand chose. Derrière l'apparente spontanéité du *treating* de pub, l'arithmétique remet les choses en place sans pitié.

Enfin, on a beaucoup commenté le fait que l'enfant supplie à la fin son père de ne pas le battre, lui promettant de réciter pour lui un "Hail Mary". On y a vu une opposition entre la brutalité masculine et une compassion associée à la maternité, mais aussi une collusion, bien irlandaise, entre le monde des femmes et la religion catholique. Ce qui est peut-être plus révélateur est la formulation même des dernières phrases de l'enfant à son père, qui sont aussi les derniers mots de la nouvelle : "I'll say a *Hail Mary* for you, pa, if you don't beat me. . . . I'll say a *Hail Mary*. . . ." Ce que propose l'enfant est en fait un marché, une transaction : une prière contre la dispense de punition. On rejoint là encore tout le système d'échanges qui jalonnait la soirée de Farrington :

André Topia

un verre de porter en compensation pour les avanies subies au bureau ou tant de whiskies contre une histoire racontée. On n'échappe décidément pas au langage du contrat.

"Clay" : circuits et régimes.

Par certains aspects, "Clay" rappelle le double régime de "Counterparts". L'anticipation par Maria du plaisir de la soirée qu'elle s'apprête à passer chez les Donnelly n'arrive qu'après un paragraphe entier consacré à l'itinéraire qu'elle va suivre dans Dublin et à ce qui en est le combustible nécessaire : l'argent que contient son porte-monnaie. Selon le même principe de pré-découpage en tranches qui gouvernait la division du gâteau parmi les femmes, toute une frénésie de programmation – temporelle, spatiale et financière – précède le départ de Maria et lui fait découper à l'avance, avec un soin maniaque, la provision de temps, d'espace et d'argent dont elle dispose entre le moment de son départ et celui de son arrivée chez les Donnelly. Tout comme dans "Counterparts", l'équation est double : il s'agit d'une certaine quantité d'espace à parcourir à partir d'une provision de temps donnée et d'un certain nombre de cadeaux à acheter à partir d'une quantité d'argent donnée. Gestion du temps et gestion de l'argent, saturation de l'espace et saturation de la liste des items à acheter vont de pair :

From Ballsbridge to the Pillar, twenty minutes; from the Pillar to Drumcondra, twenty minutes; and twenty minutes to buy the things. She would be there before eight. [...] In the purse were two half-crowns and some coppers. She would have five shillings clear after paying tram fare.

Mais on sait que les choses ne tournent pas comme l'avait prévu Maria. Tant qu'elle reste dans l'univers de la laverie, tout dans le texte tend à la faire apparaître comme une médiatrice de concorde et de paix. Mais dès qu'elle sort de cet empyrée pour passer dans le bruit et la fureur du temps événementiel, ses pouvoirs s'éteignent et elle subit une perte radicale de puissance. Tant qu'elle est à la laverie, Maria est dans l'univers paradigmatique des virtualités programmées, mais une fois

Joyce : transactions, régimes, monnayages

qu'on passe du potentiel à l'actualisation, son parcours dans le monde est semé d'erreurs, pertes, actes manqués ou avortés, qui montrent crûment le décalage entre le programme et l'événement.

Parmi ces ratés, on s'intéressera ici à l'aspect financier et plus précisément à la transaction, remarquablement détaillée, aboutissant à l'achat du "plumcake" à la pâtisserie. Cet achat est un moment crucial pour Maria, car il est censé préparer la grande surprise qu'elle va faire aux Donnelly, le clou de sa soirée. Mais c'est aussi la charnière de la nouvelle, le commencement de la chute qui se produit entre les deux parties du récit : le monde de la laverie et la sortie dans Dublin. La procédure compliquée qui conduit finalement à l'achat du gâteau montre que cette transaction, quand elle se produit, n'est que l'aboutissement d'une véritable trajectoire ontologique du gâteau, son surgissement à l'être après une lente élaboration potentielle dans l'esprit de Maria. Tout comme, dans l'épisode "Calypso" de *Ulysses*, on suit le trajet du rognon depuis sa gestation potentielle dans l'esprit de Bloom jusqu'à sa manducation, de même on peut suivre ici les divers avatars du gâteau depuis le premier instant de sa genèse dans les pensées de Maria jusqu'à sa disparition finale. La différence est que cette disparition ne s'opèrera pas sous la forme d'une consommation, comme c'est le cas avec Bloom, mais d'un mystérieux évanouissement quelque part dans le tramway.

Dans le parcours qui mène à l'achat du *plumcake* à la pâtisserie, les hésitations et tâtonnements de Maria mêlent en fait deux procédures hautement codées : la topique rhétorique et la transaction commerciale. On trouve là en un paragraphe une version rudimentaire et tâtonnante des différentes étapes de l'*inventio* rhétorique, la topique, qui consiste pour l'orateur à trouver des arguments en promenant son sujet, sa *quaestio*, le long d'une grille de formes vides. On peut en suivre les étapes successives. Cadrage du champ : "Then she thought what else she would buy". Définition générale de l'objet : "she wanted to buy something really nice". Différenciation par rapport aux autres objets dans la même catégorie : "They would be sure to have plenty of apples and nuts". Impasse: "It was hard to know what to buy". Restriction du champ par élimination et limitation à une catégorie : "and all she could think of was cake". Choix d'une sous-catégorie

André Topia

spécifique : "She decided to buy some plumcake". Nouvelle spécification et choix retardé par inadéquation de l'objet : "Downes's plumcake had not enough almond icing on top of it". Déplacement du lieu d'investigation : "she went over to a shop in Henry Street". Hésitation entre plusieurs spécimens possibles : "Here she was a long time in suiting herself". Fausse piste : la vendeuse lui demande "was it a wedding-cake she wanted to buy". Passage à l'acte et matérialisation de l'objet : "a thick slice of plumcake". Cadrage définitif : "parcelled it up". Enfin, une fois l'objet cadré et construit mentalement, c'est par la transaction financière, l'échange d'argent, que se fait le passage dans le réel : "Two-and-four, please".

Ce "Two-and-four, please" est le *nexus* de la nouvelle, très exactement le centre d'une boucle qui rappelle la main de l'enfant refermée sur son florin dans "Araby" ou le petit poing fermé d'Eveline sur ses pièces de monnaie lorsqu'elle va faire ses courses au marché. Un large faisceau potentiel s'est peu à peu rétréci jusqu'à se concentrer sur un point précis, l'objet acheté dans le sac, puis le faisceau s'élargit à nouveau au contact avec le réel. Les mots "Two-and-four" sont le point central d'où la boucle repart dans l'autre sens. C'est à la fois le triomphe de Maria, qui semble avoir enfin réussi à s'insérer dans cette société marchande dont elle était exclue, et le commencement de la fin, puisque le transfert d'argent aboutira, comme par un coup de baguette maléfique, à faire disparaître l'objet acheté. L'achat final introduit ainsi un changement de régime sur lequel se brise la programmation de Maria.

La vaste enveloppe du "bag" va être le second mouvement de la boucle qui s'élargit, mais sur du vide. Le vide de la première partie de la boucle était un vide paradoxalement plein, car rempli d'innombrables potentialités qui étaient en train d'être planifiées. Au contraire, la seconde partie de la boucle, figurée par le sac, est du plein ("big bag") qui cache en fait du vide, puisque l'objet de la transaction a disparu. Alors que dans la première partie tout est programmé pour qu'il y ait un reste d'argent ("She would have five shillings clear after paying tram fare"), dans la seconde partie ce supplément fait place à un manque, un vide, les deux shillings et quatre pence qui ont été dépensés en pure perte et pour lesquels aucun équivalent ne s'est matérialisé. Il faut

Joyce : transactions, régimes, monnayages

alors entendre au sens fort d'une véritable néantisation le "nothing" auquel ont abouti les pièces de monnaie de Maria : "the two and four pence she had thrown away for nothing".

Dans la première partie, Maria avait cherché à s'intégrer dans le monde dublinois par l'achat du gâteau, une transaction qui, tout en lui coûtant une somme exorbitante par rapport à ce qu'elle gagne à la laverie, la rendait égale aux bourgeois que sont les Donnelly. Mais la transaction a échoué et le système l'a rejetée comme par un mécanisme d'auto-défense. Ce rejet trouve son accomplissement à la fin de la nouvelle, où elle est victime d'un régime qui est l'inverse de l'achat manqué du gâteau : un régime fondé sur le don, la charité, en fait l'aliénation. La "soft wet substance" qu'est la terre dans la soucoupe est en effet l'inverse même du produit fini, élaboré, cher, à haute valeur ajoutée, avec beaucoup de "almond icing on top of it", qu'était le gâteau. Indépendamment des connotations symboliques de mort souvent évoquées, cette argile relève d'une autre économie que celle de l'achat d'une marchandise par de l'argent. Elle est un produit brut qui n'entre pas dans le circuit de l'échange commercial, l'inverse même de l'artefact qu'est le gâteau. Le fait que cette "soft wet substance" n'a pas de nom et que le mot "clay" n'apparaît pas dans le texte situe cette matière hors de toute transaction commerciale. Au contraire, le gâteau à la pâtisserie se monnayait linguistiquement en catégories et sous-catégories du mot "cake" avant d'être l'objet d'un monnayage financier : "cake-shop", "penny cakes", "plumcake", "Downes's plumcake", "wedding-cake", "slice of plumcake". Le catalogue de vente était déjà là en filigrane, conditionnant tout choix possible. Au contraire, il n'y a pas de terme, et encore moins de catalogue, pour définir et présenter la substance que touche Maria. Elle est ainsi victime successivement d'une dépense et d'un don : la dépense d'argent aboutit à l'évanouissement de l'objet acheté, mais le don est bien pire, car il fait resurgir le cadeau de Maria sous une forme qui la tue.

André Topia
Université de Paris III
Sorbonne Nouvelle

André Topia

BIBLIOGRAPHIE

- Beckett, Samuel. *Murphy*. 1938. London : Pan Books, 1973.
- Beckett, Samuel. *Watt*. 1953. New York : Grove Press, 1959.
- Gifford, Don, *Joyce Annotated : Notes for "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, 2nd edition, Berkeley : University of California Press, 1982.
- Joyce, James. *Dubliners (D)*. 1914. Text, Criticism, and Notes. Ed. Robert Scholes and A. Walton Litz. New York : Viking Press, 1969.
- . *Stephen Hero (SH)*. 1944. Ed. Theodore Spencer. Revised edition by John J. Slocum and Herbert Cahoon. St Albans : Triad/Panther, 1977.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man (P)*. 1916. Text, Criticism, and Notes. Ed. Chester G. Anderson. New York : Viking Press, 1968.
- . *Ulysses*. 1922. The Corrected Text. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Harmondsworth : Penguin, 1986.
- The James Joyce Archive*. Ed. Michael Groden et al. Vol. IV : *Dubliners : Drafts and Manuscripts (JJA 4)*. New York : Garland, 1978-80.
- Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper : James Joyce's Early Years (MBK)*. 1958. Ed. Richard Ellmann. New York : The Viking Press, 1969.
- Loyola, Ignace de. *Exercices Spirituels (ES)*. Traduits et annotés par François Courel. Paris : Desclée de Brouwer, 1963.