Document generated on 07/15/2025 7:53 p.m.

Études françaises

Joyce∞, ou l'infini en fiction

Ginette Michaud

Volume 30, Number 1, Summer 1994

L'infini, l'inachevé

URI: https://id.erudit.org/iderudit/035934ar
DOI: https://doi.org/10.7202/035934ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Michaud, G. (1994). Joyce∞, ou l'infini en fiction. *Études françaises*, *30*(1), 81–117. https://doi.org/10.7202/035934ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Joyce$^{\infty}$, ou l'infini en fiction

GINETTE MICHAUD

S'il avait souri pourquoi eût-il souri ?
De penser que toujours celui qui entre s'imagine entrer le premier alors qu'il n'est jamais que le dernier numéro de la série précédente même s'il est le premier de la suivante, chacun s'imaginant être le premier, le dernier, le seul et unique, alors qu'il n'est ni le premier ni le dernier, ni seul ni unique, dans une série qui procède d'une infinité d'autres et se reproduit à l'infini.
James Joyce, *Ulysse*, p. 655.

The family umbroglia [...] palls pell inhis heventh glike noughty times $^{\infty}$*, find, if you are not literally cooefficient, how minney combinaisies and permutandies can be played on the international surd ! pthwndxrclpz !...*
James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 284, l. 04-14[1].

On trouve dans la préface à un ouvrage récemment traduit en français du mathématicien philosophe Bernard Bolzano, *les Paradoxes de l'infini*[2], une petite phrase qui pourra piquer la curiosité du lecteur qui s'intéresse, depuis le domaine littéraire,

1. Jean-Michel Rabaté propose cette traduction du passage : « L'imbroglio du pépin familial. [...] Le mathématicien Pell mêle en paix au ciel comme zéroastre fois $^{\infty}$, trouvez, si vous n'êtes pas littéralement coefficients, combien de combinaisons et permutations peuvent être jouées sur la racine irrationnelle ! rcwpdtznnhr ! » (« Pour une cryptogénétique de l'idiolecte joycien », dans *Genèse de Babel. Joyce et la création*. Études présentées par Claude Jacquet, Paris, Éditions du CNRS, « Textes et manuscrits », 1985, p. 90, note 8).

2. Bernard Bolzano, *les Paradoxes de l'infini*. Introduction et traduction de Hourya Sinaceur, Paris, Seuil, « Sources du savoir », 1993, 191 p. Cet ouvrage posthume de Bolzano, publié en 1851, demeura lui-même inachevé, réflexions fragmentaires croisant diverses disciplines, de la logique à la philosophie, de la physique à la théologie, sans oublier les différentes branches des mathématiques. Cette texture bigarrée fait des *Paradoxes*, note Hourya Sinaceur dans son Introduction, « un texte parfois déroutant pour un lecteur moderne » : un lecteur littéraire sera pour sa part sensible à ce mode de (dé)composition traduisant au plus près l'idée d'infini.

à cette question de l'infini. Hourya Sinaceur soulève en effet d'entrée de jeu dans sa présentation le problème de la compétence des différentes zones du savoir pour aborder l'idée d'infini : « Le mathématicien peut-il concevoir l'infini? La réponse à cette question fut longtemps négative ou détournée. D'Aristote à Leibniz, l'infini est conçu seulement en puissance et comme fiction[3]. »

« Seulement en puissance et comme fiction » : la formulation restrictive, qui place la philosophie et les mathématiques sur un pied d'égalité (même si c'est pour les opposer comme rivales), ne semble pas faire grand cas de la littérature, tout en lui concédant tout de même par cette formule ambiguë un certain pouvoir imaginaire (« en puissance »). Du point de vue du mathématicien, nous nous trouvons soit d'un côté, celui de l'idée abstraite d'infini, qui exige élucidation et qui féconde l'intelligence; soit de l'autre, celui de la pure potentialité, de l'imagination portée à ses limites, qui « tourmente » la sensibilité, comme l'écrit David Hilbert, tenant de la mathématique abstraite, dans son article « Sur l'infini » en 1926 : « Plus qu'aucune autre question, celle de l'infini a depuis toujours tourmenté la *sensibilité* des hommes; plus qu'aucune autre *idée*, celle de l'infini a sollicité et fécondé leur intelligence; plus qu'aucun autre *concept*, celui de l'infini requiert d'être *élucidé*[4]. » Tout en paraissant reconduire un certain fantasme tenace de la position scientifique quant à la littérature et aux savoirs qui y sont produits et représentés (ce fantasme, faut-il le souligner, trouve son pendant symétrique chez les littéraires qui considèrent encore trop souvent la science, et tout particulièrement les mathématiques, comme leur demeurant impénétrables), les positions de Sinaceur et de Hilbert m'intéressent parce qu'elles exposent les termes de l'équation — négativité, détour, puissance, fiction — qui retiendra l'attention du lecteur lorsque la littérature est littéralement élevée comme coefficient d'infini. Sans vouloir ajouter ici à un contentieux chargé et sans doute déjà caduc — qui doute aujourd'hui qu'il y ait nécessité, pour sonder le réel, de mettre en jeu « l'ensemble de nos facultés (de raisonnement mais aussi de sensibilité artistique ou poétique, voire de mysticisme)[5] »? —, j'aimerais donc prendre ces propositions de mathématiciens pour les retourner vers la littérature,

3. *Ibid.*, p. 11. Ces propos sont aussi reproduits en page quatre de couverture.

4. David Hilbert, « Über das Unendliche », *Mathematishe Annalen*, 95, 1926. Cité par Hourya Sinaceur, *op. cit.*, p. 11. C'est Hilbert qui souligne.

5. Comme l'écrit Andrée Yanacopoulo à propos d'un ouvrage collectif (*l'Homme face à la science*, Paris, Critérion, 1993, 244 p.) réunissant les plus importantes personnalités scientifiques de l'heure (« Des vieilles lunes aux nouvelles », *Spirale*, n° 126, septembre 1993, p. 4).

dans cette exploration d'un infini en acte, celui de l'univers d'*Ulysse*, tout entier traversé par cette question : qu'est-ce que l'expérience littéraire a à dire sur l'infini, et surtout comment, avec quels moyens s'en approche-t-elle ?

À l'égal de Proust ou de Musil, mais différemment d'eux, Joyce fut, on le sait, fasciné par ce thème de l'infini, au point qu'il en tenta même une manière de mathématisation à la fin d'*Ulysse*, figurant ainsi une fin possible de la littérature, ou tout au moins sa limite (est-ce tout à fait un hasard si beaucoup plus tard une autre tentative tout aussi radicale de conversion linguistique, celle des mathèmes et de la théorie des nœuds et des trous élaborée par Lacan, sera étroitement associée une fois encore au nom de Joyce ?). Par un juste retour des choses, l'infini est précisément conçu dans *Ulysse* « en puissance et comme fiction », l'écrivain faisant sauter la clause restrictive du mathématicien : le paradoxe de l'infini revu et corrigé par Joyce consiste, entre autres opérations, à calculer l'indécidable, à multiplier et à diviser de manière infinitésimale des fragments de réel, à faire la preuve que toute partie est infinie et garde toujours la possibilité d'être plus grande que la totalité qui la contient. Comme Bolzano qui se fera le défenseur de l'infini en écrivant que « même dans le domaine du réel, nous rencontrons partout de l'infini[6] », Joyce plaide résolument pour une conception positive de l'infini. L'idée d'infini qui lui servira de trame pour la fin d'*Ulysse* condense bien entendu plusieurs réseaux intertextuels, qui ne se limitent en rien au seul langage mathématique, puisant, entre autres, à plusieurs sources philosophiques — saint Augustin, les philosophes médiévaux, la scholastique des Jésuites, pour ne nommer que les plus connues —, faisant aussi appel à de nombreux textes antiques (Hésiode, Pythagore, mais surtout le *De Natura rerum* de Lucrèce) qui font retour dans cette cosmogonie poétique que dessine « Ithaque[7] ». Toutefois, sans négliger l'incidence de ces divers intertextes

6. Bernard Bolzano, *op. cit.*, p. 14.

7. « Ithaque » a fasciné à plusieurs reprises les critiques joyciens ; citons seulement ici les études les plus connues, celles de Richard Madtes, « James Joyce and the Building of "Ithaca" », *Journal of English Literary History*, XXXI, 1964, pp. 443-459 ; de A. Walton Litz, "Ithaca", dans Clive Hart et David Hayman (edit.), *James Joyce's* Ulysses : *Critical Essays*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 385-405 ; de James H. Maddox, *Joyce's* Ulysses *and the Assault upon Character*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1978, pp. 186-188 ; de John Henry Raleigh, « On the Way Home to Ithaca : the Functions of the "Eumaeus" Section in *Ulysses* », dans *Irish Renaissance Annual II*, Zack Bowen (edit.), London et Toronto, Associated University Presses, 1981, p. 13-25 ; de Harold D. Baker, « Rite of Passage : "Ithaca", Style, and the Structure of *Ulysses* », *James Joyce Quaterly*, XXIII : 3, Spring 1986, pp. 277-297 ; et enfin de Dermot Kelly, « The fractured Realism of "Ithaca" », dans *Narrative Strategies in Joyce's* Ulysses, Ann Arbor, London, UMI Research Press, 1988, pp. 81-91.

réactivés ici, force est de reconnaître la prégnance du langage scientifique, et tout particulièrement de l'idiolecte de la mathématique abstraite qui offrira à l'écrivain un réservoir de métaphores et d'images pour structurer la fin d'*Ulysse*.

Diverses révolutions scientifiques — copernicienne, galiléenne, mais également quantique ou moléculaire — seront ainsi mises en scène dans cette partie consacrée au retour qu'est « Ithaque ». Toutes les branches des mathématiques — l'arithmétique, l'algèbre, et tout particulièrement la géométrie —, tous les instruments de calcul et de mesure seront représentés avec insistance dans cet épisode par excellence de la computation et du bilan où plusieurs figures de la totalisation (inventaire, énumération, liste, catalogue, bibliothèque, etc.) défilent successivement. Mais surtout Joyce transposera dans « Ithaque » quelques grands principes physiques tels la gravitation, l'attraction, la diffusion et l'irradiation (les théories de Newton, de Kepler, de Laplace) sur le plan de l'écriture même de ce chapitre, l'écrivain postulant une identité de fait entre le mouvement de l'univers et la structure du texte littéraire. Car, on s'en doute, il ne s'agira pas seulement pour Joyce de trouver une application littéraire, pire une illustration, de ces grands principes scientifiques, mais bien plutôt de montrer comment le mouvement même de l'univers est rendu intelligible par le langage, uniquement par le langage, même le plus plat, comme c'est le cas, du moins en apparence, dans « Ithaque ». Car davantage encore que les diverses figures de l'infini multipliées à plaisir par Joyce dans cet épisode, d'autres raisons nous engagent à poser cet épisode comme un lieu textuel exemplaire pour penser la fin, à commencer par le fait que Joyce ait justement gardé pour la fin cette question de l'infini, qu'il ait en outre cherché à la traduire dans le langage le plus froid, le plus étranger à la littérature, dans un langage à la limite sans style : c'est cette conjonction énigmatique que nous aimerions suivre dans le parcours du retour, tout en boucles et en détours, d'« Ithaque ».

Mais avant d'aller lire comment Joyce allait dans cette partie systématiquement s'employer, entre autres choses, à subvertir certains des fondements les plus importants de la méthode scientifique — ceux, par exemple, posés par Galilée : la « recherche des causes proches plutôt que lointaines, le rejet des hypothèses non réfutables, l'importance de la prévision[8] » —, il faut rappeler les circonstances extraordinaires qui ont présidé à l'élaboration de la fin d'*Ulysse* et qui lui confè-

8. Selon William Shea, *la Révolution galiléenne*, Paris, Seuil, 1992.

rent un statut tout à fait privilégié, sinon unique, pour penser ces échanges complexes entre clôture et inachèvement. Usant de stratégies qui visent tout autant à épuiser l'œuvre qu'à suggérer l'expansion exponentielle du texte, *Ulysse* est bien à ce titre l'une des plus grandes œuvres modernes consacrées au désœuvrement, mais contrairement à bien d'autres, non à l'inachèvement ou à l'incomplétude, qualités que récusait Joyce.

Nulle part peut-être mieux que dans l'épisode « Ithaque », voué à la clarté implacable d'une construction du réel saisi en toutes ses facettes, à une mise en espace et en temps inéluctablement ordonnée selon des axes parallactiques qui finissent par se recouper, bref, à la systématisation la plus poussée de tout ce qui est dicible, représentable ou même seulement imaginable aussi bien à l'échelle micro que macrocosmique, Joyce s'emploie-t-il à défaire la logique de l'œuvre, à retenir le livre « de se refermer en une belle totalité[9] », à déployer la fonction de l'infini dans les discours eux-mêmes, tous relativisés (le littéraire compris) et pulvérisés, à l'image de « l'infini poudroiement blanduleux nébuleux de la Voie Lactée[10] ». Multipliant les jeux numérologiques de toutes sortes, les problèmes d'arithmétique ou de géométrie (comme le donne par exemple à lire la description de la position des corps de Léopold et de Stephen au moment de leur séparation : « Ils se tenaient perpendiculaires à la même porte et à des côtés différents de sa base, les lignes de leurs bras valédictoires se rencontrant en n'importe quel point et formant n'importe quel angle inférieur à la somme de deux angles droits » *U*, 625), cet épisode met en branle, on le sait, une masse immense de savoirs, de l'astronomie à la thermodynamique en passant par la mécanique, la philosophie ou la physique, anticipant même sur la cybernétique et l'informatique — et l'effet totalisant touche aussi la lecture, puisque le lecteur, prévient Joyce, saura tout[11].

9. Jean-François Lyotard, « Retour » dans *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, « Débats », 1991, p. 13.

10. James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1937, p. 623. Nous renverrons dorénavant directement à cette édition dans le cours du texte ; de même pour les références à *Finnegans Wake* (Faber & Faber and the Viking Press, 1939).

11. On se rappellera à cet égard l'inquiétude manifestée par Joyce concernant l'existence de ce lecteur total : « Il faudrait que l'épisode fût lu par quelqu'un qui soit à la fois physicien, astronome et pas mal d'autres choses. J'espère que je trouverai cela » (« Lettre à Harriet Shaw Weaver », 6 décembre 1921, *Lettres de James Joyce*, réunies et présentées par Stuart Gilbert et traduites de l'anglais par Marie Tadié, Paris, Gallimard, 1961, p. 209).

Or, si la visée manifeste de ce chapitre est bien la création d'une totalité, le résultat, fort sciemment produit, est tout autre, la trame encyclopédique servant à Joyce de structure laissant surtout voir sa fragilité, la précarité des enchaînements, les failles des raisonnements logiques. Ce chapitre apparaît en effet sans cesse « à la croisée de deux réseaux, celui de la descente dans l'infiniment détaillé, et celui de la remontée vers les raisons et les causes, celui de la phénoménologie et celui de l'encyclopédisme[12] ». Mieux encore, on dira que l'écriture de Joyce est ici soutenue par deux postulats esthétiques antithétiques — ces deux tempéraments représentés respectivement par Bloom et Daedalus : « Le scientifique. L'artistique » (*U*, 601) —, traditionnellement censés s'opposer, voire mutuellement s'exclure : forces centripètes de consolidation *vs* forces centrifuges de désintégration ; ordonnancement exhaustif de l'écriture *vs* désordre du réel ; inventaire, classement et compartimentation des données *vs* récits, scènes et embryons de petites histoires sans cesse naissantes. Si « Ithaque » comme Grand Récit modèle de la fin marquait le point ultime d'achèvement de l'odyssée d'Ulysse, la version joycienne va plutôt faire de ce point-limite un nouveau point de départ transformant le repli et la fermeture généralement associés à l'idée de fin en une irradiation où la fin, pas plus qu'aucun autre point d'une droite, n'est dernière, mais seulement prise « dans une série qui procède d'une infinité d'autres et se reproduit à l'infini » (*U*, 655).

Comme l'écrit excellemment Jean-Michel Rabaté à propos de la logique de la composition joycienne,

> le calcul joycien débouche sur l'infini, un infini textuel qui repose sur une matrice logique simple [...]. Par un calcul extrêmement élaboré, il produit un équivalent de l'univers, sans pour autant que ce « modèle » en assume toutes les qualités ; car il sait bien que tout calculer revient à calculer l'indécidable, puisque le maximum de calcul se renverse bientôt en une indétermination absolue[13].

Plus qu'en aucun autre épisode d'*Ulysse*, Joyce va explicitement s'affronter dans « Ithaque » à la tâche de « calculer l'indécidable », à produire cet effet totalisant pour ensuite le disséminer, l'étoiler en réseaux, l'infinitiser en séries. Autrement dit, « Ithaque » est le lieu où Joyce joue à la lettre de

12. André Topia, « "Ithaque" et Robbe-Grillet », *les Cahiers de l'Herne*, « James Joyce », n° 50, 1985, p. 406.

13. Jean-Michel Rabaté, « Pour une cryptogénétique de l'idiolecte joycien », *op. cit.*, p. 54.

l'exposant∞, celui-là même qui se décuple de lui-même et croît sans fin prévisible...

Comme Bloom et Stephen contemplant dans le jardin «l'arbre-ciel d'étoiles lourd d'humides fruits bleunuit» (*U*, 623), le lecteur ne manquera pas d'éprouver un certain vertige devant une telle entreprise de collecte des données les plus infimes, où l'infinitésimal devient justement le chiffre même d'une nouvelle conception du poétique. Oscillant entre stase et extase, le lecteur d'«Ithaque» pourrait ici faire siennes deux formules caractéristiques qui sont d'ailleurs autant de modes de la fin (Joyce les utilise justement pour ponctuer des listes qui pourraient indéfiniment se poursuivre, c'est-à-dire pour marquer la fin tout en l'annulant) : ces deux formules, «*ritirando*, fin» (*U*, 631) et «et ainsi de suite sans jamais en voir la fin» (*U*, 655), sortes de phrases-matrices condensant le programme mis en œuvre dans tout l'épisode, on en suivra les effets textuels plus loin.

*

> Je me débats dans les amertumes d'*Ithaque* — une sublimation mathématico-astronomico-physico-mécanico-géométrico-chimique de Bloom et de Stephen (le diable les emporte tous deux!) pour préparer l'épisode final, amplement curviligne, de *Pénélope*.
> James Joyce, «Lettre à Claud W. Sykes», sans date, printemps 1921.

Deux fins plutôt qu'une : voilà la toute première particularité d'*Ulysse* qui s'impose au lecteur. De fait, tout se passe ici comme si la fin du roman («Ithaque») ne coïncidait pas avec la fin du texte[14] («Pénélope»), qui en a toujours plus long à dire et à penser sur tout, et particulièrement sur la manière de penser la fin. D'«Ithaque» à «Pénélope», le

14. J'emprunte cette formulation à Jean-Michel Rabaté qui note lui aussi que «Le récit se clôt sur une disjonction absolue des héros masculins, et sur une "réconciliation" (*atonement*) symbolique des deux Bloom sans que leur histoire ne soit réglée. [...] C'est que le point final d'*Ulysse*, placé à l'avant-dernier chapitre, ne peut terminer le texte du roman [...]. Pour cela, il faut l'intervention décisive de Molly Bloom, dont le monologue-fleuve, sans ponctuation à part un point à la fin de la quatrième phrase, réinscrit dans une grammaire autre tous les éléments de l'histoire» (*James Joyce*, Paris, Hachette supérieur, «Portraits d'écrivains», 1993, p. 157). D'un côté, donc, point typographique final grossi qui ne conclut pas («Ithaque»), de l'autre la disparition de tout signe visible de ponctuation dans «Pénélope», seule «fin» réelle d'un texte «qui n'a pas de commencement ni de conclusion» (*ibid.*, p. 166).

lecteur passe en effet par un singulier mouvement de signature et contre-signature (le célèbre « contre-seing » de Molly, « *the indispensable countersign to Bloom's passport to eternity*[15] »), où la fin se donne comme dédoublée en une ultime bifurcation — on pourrait aussi parler de bisexualisation[16], puisque cette bifurcation recoupe deux visions sexuées de l'univers, celle, masculine, rationnelle et ordonnée de Bloom, celle, féminine, chaotique et intuitive, de Molly : mais les choses ne sont pas toujours aussi tranchées, le « marmonnement sourd » de Bloom, sa « futilité souffrante[17] » n'étant pas, après tout, si éloignés en nature du soliloque concerté de Molly, de sa jouissance ressassée.

Quoi qu'il en soit, ce dernier carrefour du texte laisse l'interprétation ouverte, au point que la « fin » d'*Ulysse* figure moins de fait sa clôture définitive qu'un entre-deux qui appelle déjà la suite nocturne de *Finnegans Wake* sur le plan de l'écriture. L'utilisation méthodique des sigles, dont certains sont inspirés du modèle mathématique, comme mode de classement de *Finnegans Wake*, véritable système mnémotechnique qui supplée à la composition du livre tout entier, pourrait bien en effet être perçue comme l'extension d'un style inédit de narration, alliant schématisation et mise en séries du matériau[18], que l'on observe déjà dans « Ithaque », alors que la division des énonciateurs, la matière vivante des langues multiples, l'imbrication des rythmes de *Finnegans Wake* extrapolent ce qui était encore articulé et contenu dans un personnage, celui de Molly, au niveau de l'architecture totale de l'œuvre. Les deux fins d'*Ulysse* jouent donc ainsi d'une double

15. James Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, edited by Richard Ellmann, New York, the Viking Press, 1975, p. 278. « C'est l'indispensable visa du passeport de Bloom pour l'éternité » (*Lettres de James Joyce*, p. 184).

16. Jean-Michel Rabaté, « *Finnegans Wake* : la bisexualité, état d'un vestiaire », *les Cahiers de l'Herne*, « James Joyce », nº 50, 1985, pp. 453-482.

17. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 21. Plus loin, Lyotard souligne que « La question de *Ulysse* est tout autre : la différence sexuelle n'est-elle pas la différence ontologique ? N'est-ce pas d'elle que s'engendre la séparation temporalisante de la conscience avec elle-même, et que se forme l'inconscient comme passé hors mémoire ? » (*ibid.*, p. 30). La différence sexuelle, « antérieure à toute méditation, et qui en est la source intarissable », garderait ainsi selon lui une « position originaire ».

18. Jean-Michel Rabaté, « Pour une cryptogénétique de l'idiolecte joycien », *op. cit.*, p. 57. Décrivant les manuscrits de Joyce, Rabaté note que les sigles « signalent une rupture irrémédiable dans la composition romanesque. Car l'articulation des "personnages" en une logique de "sigles" oriente vers un style inédit de narration, facilitant la suppression des identités, un personnage pris au hasard dans les chroniques peut devenir E ou Δ et s'amalgamer à eux, les individus voient leurs traits propres s'estomper et se réduire à des fonctions. [...] Le héros principal, désigné par un E majuscule, en arrive par un renversement, à s'identifier avec le signe d'existence en logique » (p. 56).

économie : d'une part, en tant que parties, « Ithaque » et « Pénélope » tentent une récapitulation des événements qui se sont passés dans la journée, ce sont des épisodes qui sont en « situation de dialogue avec le reste du livre[19] », qui le relisent et le relient, mais d'autre part, ce sont aussi des parties plus grandes que le tout, des points d'intersection au croisement de deux grandes masses textuelles, n'appartenant déjà plus tout à fait à l'univers encore classique d'*Ulysse* et pas encore à celui infiniment feuilleté de *Finnegans Wake*. Dans cette perspective, il ne serait pas abusif de voir les derniers chapitres d'*Ulysse* moins comme des clausules en bonne et due forme que comme des seuils qui laissent entrevoir l'œuvre à venir, ses calculs combinatoires, son infinitisation sérielle, ses « *minney combinaisies and permutandies* ».

Par ailleurs, sur le plan du contenu le plus manifeste cette fois, la disjonction finale d'*Ulysse* se concrétisera, on le sait, par une double rencontre en ellipse (manquée dans les deux cas, cette non-rencontre, loin de boucler l'œuvre, l'articule, pourrait-on dire, sur le vide, en un point qui doit demeurer invisible, en retrait : « sans jamais en voir la fin »). D'une part, en effet, la rencontre entre Bloom et Stephen, même si elle a été sur le point de se réaliser à divers moments tout au cours de la journée, ne se consomme pas, peu s'en faut; en dépit du fait qu'ils urineront ensemble dans le jardin — signe de fécondité symbolique suffisant pour assurer la transmission de la filiation pour certains critiques[20] —, cet acte est loin de représenter le dénouement attendu, puisque Bloom et Stephen se séparent ensuite, celui-ci déclinant l'offre de son hôte et rompant ainsi le triangle[21] œdipien prévisible qui s'esquissait,

19. Hans Walter Gabler, « Nostos, ou le retour aventureux d'Ulysse », *les Cahiers de l'Herne*, « James Joyce », n° 50, 1985, p. 256.

20. Entre autres, Jean Paris (« Joyce et le regard des langues. Entretien odysséen », *Cahiers de l'Herne*, « James Joyce », n° 50, 1985, p. 221) qui lie les deux épisodes de la fin de la manière suivante : « Que le Fils fasse un enfant au Père et que le Père fasse un enfant au Fils, par l'intermédiaire de l'imaginaire féminin, voilà donc l'invraisemblable propos d'*Ulysse*... Fils et Père ont déjà accompli ce que Molly, dans sa perspective unilatérale, ne peut concevoir : le Symbolique, lui aussi, est porteur de fécondité. » On remarquera au passage que cet acte d'uriner dans le jardin demeure étroitement lié au symbolique, puisque la trajectoire du jet de Bloom « affectant incomplètement la forme fourchue de la pénultième lettre de l'alphabet » (*U*, 627), dessine encore une lettre qui rappelle par sa forme le dessein général (fourchu, bifurcation) de ce pénultième chapitre.

21. Sur cette figure géométrique du triangle, voir *infra*, note 60. Sur ce jeu des figures géométriques, on lira ce passage de Jean-Michel Rabaté sur *Finnegans Wake*, mais qui trouve déjà son théorème de base dans les logarithmes d'« Ithaque » : « *[...] the whole problem will henceforth be to geometrize her, master her, by making her a sex, a triangle, or her pure function, that is, to be THE mother. "Gran Geamatron" (257, 05) ! [...] It is not enough that woman be*

ne serait-ce que dans l'imagination, dans les fantasmes de Molly et les arrière-pensées de Bloom, manière suggestive pour l'œuvre de continuer à rêver sa fin, même le dernier mot énoncé, le dernier trait tiré. De manière significative, on remarquera avec Lyotard que la rencontre entre Bloom et Stephen, loin de se conclure selon l'attente du happy end caractéristique du roman psychologique anglais[22], *commence* au contraire par la séparation[23]. La double courbe de leur trajet respectif ne peut ainsi se toucher qu'en un point, brève parenthèse aussi difficile à visualiser que le point de jonction-disjonction, point-virgule opérateur du chiasme qui permet de changer l'aiguillage de ces phrases-lignes de chemin de fer et de les faire aller et revenir, s'échanger du proche au lointain, du lointain au proche :

> S'éloignant, terminus du Great Northern, Amiens Street, avec une accélération constante et régulière, le long de lignes parallèles qui se rencontreraient à l'infini si elles étaient prolongées ; le long de lignes parallèles prolongées, retour de l'infini, avec un retard constant et régulier, terminus du Great Northern, Amiens Street, revenant (*U*, 654).

S'éloignant, revenant, père et fils ne peuvent se rejoindre que par cette « hypothèse », où le point de rencontre disparaît à l'horizon. L'espace et la perception en passent d'ailleurs

a triangle : *she must double over to form a lozenze or a square if possible [...] On the masculine side it is the subject that is constantly divided and multiplied. One divides into two (contraries) and, to totalize the sum ("summone") two must become three : the "Totumvir" (585, 24) is constituted by a Triumvirate ("How their duel makes their triel" (238, 31). [...] Woman can only choose between the mater, her tamer [...] and matter, flowing, undifferentiated matter. [...] This tension will govern the whole problematic of writing as mastery and loss, bodily flux and work on structural figures* » (« Lapsus ex machina », dans *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*, edited by Derek Attridge and Daniel Ferrer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 95-96). Ce jeu des figures géométriques est déjà à l'œuvre dans « Ithaque » et « Pénélope ».

22. Gilles Deleuze souligne dans *Critique et clinique* à quel point « Le roman anglais, et plus encore le roman français, éprouvent le besoin de rationaliser, même si c'est dans les dernières pages, et la psychologie est sans doute la dernière forme du rationalisme : le lecteur occidental attend le mot de la fin » (Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 104). Joyce, de toute évidence, écrit la fin d'*Ulysse* contre cette attente.

23. On suivra ici l'interprétation de Jean-François Lyotard : « Dans *Ulysses*, la rencontre, on le sait, s'achève par la séparation. Je dirais même : elle commence par cette séparation. [...] La filiation paraît rompue, impossible. Le fils ne recrée pas le père. Mais c'est précisément grâce à cet échec de l'identification que se fait connaître le vrai principe de la génération. L'authentique filiation exige la rupture, l'interruption du lien entre père et fils » (*op. cit.*, p. 24).

ici par une expérience-limite de la représentation où c'est le point invisible, la qualité la plus immatérielle de la rencontre qui est donnée moins à voir qu'à imaginer, « le long de lignes parallèles qui se rencontreraient à l'infini si elles étaient prolongées ». Mais comment savoir jusqu'où projeter le calcul, jusqu'en quel point exactement prolonger ces lignes, puisqu'une distorsion optique affecte et courbe l'espace ? Le problème mathématique reste entier, du moins du point de vue de la géométrie euclidienne qui sert encore ici de modèle, et la linéarité apparente d'« Ithaque » peut donc se révéler à l'examen des plus trompeuses, déjà aussi curviligne que « Pénélope » (« Ithaque » et « Pénélope », ces deux fins d'*Ulysse*, fonctionneraient elles-mêmes comme ces parallèles qui peuvent se rencontrer « à l'infini », mais alors seulement dans la perspective de la géométrie non euclidienne). D'ailleurs, cette distorsion des corps devenus immatériels ne complique pas que le calcul de la distance spatiale, puisque les lignes vectorielles ne sont pas tout à fait équivalentes de l'aller au retour : Joyce ne manque pas de noter qu'un « retard constant et régulier » s'accumule, rendant ainsi la correspondance entre père et fils plus aléatoire encore dans le temps... La filiation joignant les générations ne suit donc le modèle de la droite que pour mettre au jour une autre logique, paradoxale : explorer la fiction de la « paternité légale », posée ici littéralement comme une pure vue de l'esprit, conjecture métaphysique, conduit bien en effet plutôt Joyce à mettre en doute l'axiome géométrique selon lequel la distance la plus courte reliant deux corps éloignés dans l'espace-temps soit bien la droite...

D'autre part, si l'on considère l'autre boucle laissée ouverte par l'ellipse finale d'*Ulysse*, on peut dire que la rencontre entre Bloom et Molly reste elle aussi tout aussi problématique, puisque contrairement aux retrouvailles mises en scène dans le texte-tuteur après la fuite des prétendants, il n'y aura pas fusion, Molly et Bloom demeurant, comme on l'a souvent noté, dans des positions symétriquement inversées dans le lit conjugal, tête-bêche, figure littérale de la non-coïncidence qui relance ainsi la fin du texte. Contrairement à Ulysse, la maison de Bloom « n'est plus son *oikos*[24] » lorsqu'il y retourne, la propriété n'est pas restée intacte, la possession, ou la (ré)appropriation de Molly demeurant douteuse et entraînant que la « belle forme » classique ne conclut pas son cycle. On peut encore ajouter que cette figure des époux dans le lit conjugal dessine aussi à sa manière, en le contrefaisant

24. *Ibid.*, p. 14.

(le contresignant?) le signe de l'infini qui nous intéresse ici, Molly et Léopold Bloom «représent[a]nt ainsi les figures de l'art et de la nature, du masculin et du féminin qui s'entrecroisent et s'entretissent mutuellement[25]». Cependant, loin de pouvoir trouver dans cette image finale une solution complètement heureuse aux pérégrinations de Bloom, le lecteur verra plutôt dans cette position des époux, croisés mais non joints, l'introduction de la différence et de l'altérité au lieu même où l'on cherche habituellement repos et résolution. La fin d'«Ithaque» demeure en ce sens sans conclusion, ouvrant tout au plus par son point final[26] l'infini ruban textuel de «Pénélope»...

*

> J'ai envoyé l'épisode de *Pénélope* à l'impression car Larbaud veut le lire avant de terminer son article pour la *Nouvelle Revue française*. Je mets de l'ordre dans l'épisode précédent, *Ithaque*. C'est, en réalité, la fin, car *Pénélope* n'a ni commencement, ni milieu, ni fin. [...] Je suis très, très lent et j'ai juste assez d'énergie pour écrire les pages sèches et rocailleuses d'*Ithaque*.
> James Joyce, «Lettre à Harriet Shaw Weaver», 7 octobre 1921.

Mais il y a plus. Pour vraiment saisir ce que les fins d'*Ulysse* ont d'unique, il faut encore remonter en amont du texte publié, pour voir comment, dès les manuscrits et la correspondance de Joyce, ce travail d'illimitation et de clôture était d'avance inscrit dans la genèse même de ces deux chapitres où des échanges pour le moins significatifs jouèrent de l'un à l'autre au moment même de la rédaction. Avec Hans Walter Gabler, on peut en effet s'étonner de la situation extraordinaire où s'était placé Joyce au moment où il abandonne, en avril 1921, son manuscrit pour l'impression, alors que les deux épisodes d'«Ithaque» et de «Pénélope» n'étaient pas

25. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, p. 166.

26. Il faut retourner ici aux directives très précises données par Joyce aux imprimeurs de Darentière concernant cet énigmatique point final devant clore «Ithaque», curieux trou noir, «très visible», «plus gros qu'une simple ponctuation», qui, par hasard, disparaîtra complètement du texte publié dans l'édition de Gallimard de 1937. La dernière question d'«Ithaque», «Où?», en concluant sur ce point final, insiste donc sur «l'auto-référence littérale de la page», comme le suggère à juste titre Jean-Michel Rabaté (*James Joyce*, p. 156), mais ce point peut aussi nous mener beaucoup plus loin : finir sur un point typographique ou sur un blanc, ce n'est pas en effet tout à fait la même fin. J'y reviens dans la dernière partie de ce texte.

encore rédigés (ils devaient cependant représenter plus de quinze pour cent du livre total[27]). La rédaction de ces deux chapitres non seulement se poursuivit donc à la faveur de contraintes extérieures extrêmement fortes — pression du temps, révision de chapitres et correction d'épreuves simultanément poursuivies, comme en témoigne ce passage d'une lettre de Joyce à Robert Mc Almon datée d'octobre 1921 : « Ai envoyé la première partie d'*Ithaque* à taper et travaille comme un fou, essayant en même temps de revoir, de perfectionner, d'assembler, de continuer et de créer[28] » —, mais ces parties du texte donnèrent encore lieu à des expérimentations narratives absolument nouvelles. Ainsi, le monologue « extérieur » façon Bloom, consiste en fait en un faux dialogue, à un dialogue monologique sous forme de questions/réponses où n'est pas connue l'identité du narrateur qui mène le jeu, pas davantage que celle de l'interlocuteur à qui ces réponses sont adressées : de Bloom à Bloom ? De Dieu à son sujet ? De l'Auteur au Lecteur ? Le monologue « intérieur » façon Molly, tout aussi mal nommé, est plutôt un soliloque à multiples voix, qui émergent et disparaissent sans être identifiées, à l'image de ces « *agent(s) and reagent(s) at all instants varied, with inverse proportion of increase and decrease, with incessant circular extension and radial reentrance*[29] ». Plus que de simples artifices stylistiques venant s'ajouter à tous ceux qui avaient été utilisés jusque-là dans *Ulysse*, ces deux modes de narration marquaient vraiment des expériences limites dans le traitement de la matière romanesque. Loin d'être seulement une question technique, le « monologue intérieur » tel que redéfini par Joyce tenait en effet plutôt de la trouvaille, d'une véritable invention puisque l'« art poétique nouveau qui se déploie là, art total qui brouille les distinctions usuelles entre poésie et prose [...] se tient fermement entre deux extrêmes[30] », le réalisme psychologique des personnages se désintégrant peu à peu pour laisser place à l'agrégation d'atomes textuels venus de partout, passant outre aux consciences individuelles des personnages. Qu'il s'agisse du « monologue autonome » de Molly ou du « monologue

27. Hans Walter Gabler, art. cité, p. 245.

28. *Lettres de James Joyce*, p. 202. « *Have sent the first part of "Ithaca" to the typist, am working like a lunatic, trying to revise and improve and connect and continue and create all at the one time.* »

29. James Joyce, *Ulysses*. The Corrected Text, edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, and with a new preface by Richard Ellmann, Students Edition, Penguin Books, 1986, p. 602. Nous citons ce passage en anglais parce que la traduction rate cette « *radial reentrance* » « recondensation », *U*, 656), qui nous intéresse justement comme mode caractéristique de la fin chez Joyce.

30. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, p. 123.

cité» de Bloom dans «Ithaque», selon la distinction établie par Dorrit Cohn[31], le projet de Joyce n'est déjà plus ici celui d'explorer les profondeurs du sujet psychologique, mais bien d'enregistrer avec la plus grande minutie le moment de sa disparition, de son évanouissement — dans le sommeil-veille pour Bloom, dans la pensée-rêve endormie de Molly.

Sans pouvoir nous étendre ici sur la spécificité du monologue joycien, nous ajouterons seulement que, aux antipodes l'une de l'autre, ces deux expérimentations, conduites aussi systématiquement que des expériences scientifiques, pourraient le mieux être décrites par l'opposition du chaud et du froid, expression suggérée par Joyce lui-même lorsqu'il écrit d'une part à Frank Budgen, à propos d'«Ithaca», qu'il souhaite que «le lecteur sache tout, et de la façon la plus nue et la plus froide» (« *the reader [will] know everything and know it in the baldest coldest way*[32] ») et d'autre part, dans une lettre à Alessandro Francini Bruni à propos de «Pénélope» cette fois, qu'il «aimerait se plonger la tête dans une mer de glace» (« *Potessi tuffare la mia testa in un mare di ghiaccio!* [33] »). Cette alternance du froid et du chaud traduit le mouvement qui informe les deux faces de l'œuvre, Stephen et Bloom devenant des «corps célestes» dématérialisés (« *heavenly bodies, wanderers like the stars at which they gaze*[34] »), particules en suspension dans le vide cosmique, alors que Molly, toute sensation et affect, représente l'incarnation de la chair dans son attachement, marqué de mille détails matérialistes, à la gravitation terrestre (sa pensée, saisie à vif, quasi au point d'ébullition, à ce point où les corps changent de nature, est aussi éloignée que possible des énoncés froids, détachés, d'«esprit» scientifique que l'on trouve dans «Ithaque»).

La différence typographique entre les deux chapitres est tout aussi évidente que la différence sexuelle elle-même qui la sous-tend, puisque dans «Ithaque» Joyce utilisera une procédure textuelle, celle du «catéchisme mathématique» selon ses propres termes, qui distingue immédiatement cette partie des autres. Comme le fait remarquer Fritz Senn, «le chapitre «Ithaque» est clairement distinct de tous les autres, rompu en

31. Dorrit Cohn introduit cette distinction entre « *autonomous monologue* » et « *quoted monologue* » dans *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978 (voir chap. 2 et 6).

32. «Letter to Frank Budgen», *Selected Letters of James Joyce*, p. 278; *Lettres de James Joyce*, p. 184.

33. «Letter to Alessandro Francini Bruni», *Selected Letters of James Joyce*, p. 280. Ma traduction.

34. *Selected Letters of James Joyce*, p. 278. «[...] des corps célestes, vagabonds comme les étoiles qu'ils contemplent» (*Lettres de James Joyce*, p. 184).

paragraphes avec plusieurs espacements entre les segments, habituellement formés de couples question et réponse[35] », alors que le soliloque de Molly se présente sous la forme de huit phrases non ponctuées[36], impressionnante masse verbale dont la fluidité ondoyante ne pourrait être plus éloignée du style abrupt, constamment entrecoupé, d'« Ithaque ».

Pourtant, à y regarder de plus près, cette différence typographique entre les deux épisodes n'est pas plus simple à démêler dans ses effets que la différence sexuelle elle-même : alors que le chapitre « Ithaque » est visiblement marqué par l'alternance de la question et de la réponse, de la voix et de la pause, ces espacements sont neutralisés dans la lecture ; dans « Pénélope », au contraire, le « flot ininterrompu par la ponctuation doit être rompu[37] ». L'aspect massif de « Pénélope », indifférencié typographiquement parlant, avec ses huit blocs compacts, joue ainsi paradoxalement d'une fragmentation interne extrême où les plus petits éléments ont tendance à s'affranchir du massif verbal : agrégats autonomes et hétérogènes par rapport à la totalité. On pourrait même dire que l'essentiel de « Pénélope » ne repose pas sur les blocs de discours qui composent en apparence le morceau, mais bien sur les synapses, tours et trous de toutes sortes qui permettent d'interrelier en faisant le vide les fragments de pensée les plus discontinus. À l'opposé de « Pénélope », la séparation extérieure si évidente dans « Ithaque » produira pour sa part très précisément un effet de saturation à la lecture. Les effets de contamination dans la lecture des deux fins peuvent être encore plus pervers lorsque, après avoir traversé « Ithaque », texte par excellence de la différenciation et de la séparation, nous avons encore tendance à « dépénélopiser » « Pénélope » dans notre lecture, c'est-à-dire à interrompre le flux de Molly en cherchant à le ponctuer. Séparer, disséquer, clarifier les identités vocales incertaines, les intonations et les rythmes

35. Fritz Senn, « "There's a Medium in All Things" : Joycean Readings », dans *Essays for Richard Ellmann. Omnium Gatherium*, Susan Dick, Declan Kiberd, Dougald McMillan, Joseph Ronsley editors, Kingston and Montreal, McGill-Queen's University Press, 1989, p. 343. Ma traduction.

36. Cette non-ponctuation n'est pas complète, comme l'a bien vu Philippe Sollers lorsqu'il insiste sur l'importance des noms propres comme « noyaux fantasmatiques guideurs », auxquels il faut ajouter les marqueurs que sont les « Oui » et les « O » (*Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1986, p. 97). Il faut également tenir compte du point après la quatrième phrase, qui intervient au milieu du chapitre, au point de passage du double huit de l'infini de Molly (Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, p. 166).

37. « *[...] the non-stop flow of "Penelope" [...] must break into pieces, the stream of conciousness becomes a succession of gulps* » (Fritz Senn, art. cité, p. 344). Sur cette question, voir aussi André Topia, « Intertextuality in *Ulysses* », dans *Post-Structuralist Joyce*, tout particulièrement pp. 106-110.

sans cesse mouvants de Molly, voilà qui revient bien en effet à «ithaciser» le texte, à lire contre le grain, comme le suggère de manière très pertinente Fritz Senn[38].

Toutefois, si cette différence de points de vue (narratif, sexuel, typographique) qui séparent les deux épisodes de la fin est immédiatement visible dans *Ulysse*, les choses étaient loin d'être aussi nettes au moment de la genèse des deux parties. L'enchevêtrement des deux épisodes est en effet remarquable à l'époque de la rédaction qui les révèle en grande partie concurrentiels. Quel épisode, de «Pénélope» ou d'«Ithaque», eut vraiment ici le «dernier mot»? La priorité en ce qui concerne l'achèvement de ces deux fins est en effet difficile à arrêter en toute certitude, d'autant que Joyce lui-même insistera sur les effets inter et rétroactifs d'un chapitre sur l'autre. Ainsi, dans une lettre à Frank Budgen datée du 6 septembre 1921, il écrit que «Pour bien comprendre *Pénélope*, il faudrait que vous ayez une idée d'*Ithaque*, qui n'est pas encore au point[39].» Si la décision de diviser la fin en deux épisodes[40] et l'ordre des chapitres étaient acquis de longue date dans l'esprit de Joyce, les aléas de la composition dévoilent une proximité beaucoup plus troublante entre les deux épisodes, Joyce travaillant les deux morceaux successivement et en même temps, se consacrant à «Pénélope» puis l'abandonnant encore inachevé mais déjà sous presse, pour écrire «Ithaque».

«Le premier épisode de la fin du livre, beaucoup plus court d'environ 30 pages et très différent, est également presque terminé, et je travaille, en fait, au second *Ithaque*. Il reste à écrire le dernier *Pénélope*», précise-t-il à Claud W. Sykes au début de l'année 1921[41]. Si l'on suit les indications données par l'écrivain dans sa correspondance, on demeure frappé par la complexité des aller et retour qui se produisirent d'un épisode à l'autre durant toute cette année, et tout particulièrement à partir de l'été. Un an plus tôt, en juillet 1920, avec «Circé» encore sur le métier, Joyce commençait seulement à évoquer la possibilité d'écrire «le premier épisode de la fin»,

38. Fritz Senn, art. cité, p. 349. « *Whatever we call reading is conforming to each chapter's or work's programmed modality* and *in essential ways going against it. In more positive terms, we apply medial parallax, turn each text also into what it pointedly is not [...]. We paraphrase and heterophrase and antiphrase*».

39. *Lettres de James Joyce*, p. 200.

40. Voir la lettre de Joyce à Valery Larbaud : «Mademoiselle Monnier m'a parlé de votre impatience de lire le dernier épisode. Mais il y en a deux, *Ithaque* et *Pénélope*. [...] *Ithaque* est très étrange. *Pénélope* le dernier cri» (*Lettres de James Joyce*, pp. 196-197).

41. *Ibid.*, p. 182.

en ajoutant que « le roman comprend (malheureusement) un épisode de plus que vous ne le supposez dans votre dernière lettre » : dans cette même lettre à Harriet Shaw Weaver, il avoue qu'« une grande partie de *Nostos* a été écrite il y a plusieurs années et le style est très simple[42] ».

Ainsi, la première certitude qui s'impose est que la fin a été écrite bien avant son temps : « De celui-ci [*Ithaque*] j'avais dès le commencement esquissé la silhouette et maintenant je l'ai rempli (et comment) au moins les trois quarts[43] », écrit-il encore à Larbaud au cours de l'été 1921. L'épisode ne cessera en effet dans sa seconde élaboration de se remplir de l'intérieur, de multiplier et de croître presque à l'infini, on le verra dans un instant. Mais soulignons ce que nous révèle déjà la rédaction du premier « Ithaque » : selon un paradoxe bien joycien, la fin ne vient pas à la fin, elle ne s'écrit pas en temps et lieu mais en cours d'élaboration, déjà présente dès le commencement (et le commencement ne peut jamais être confondu ici avec un quelconque point d'origine[44]), appartenant au temps le plus ancien de conception de l'œuvre, ouvert d'avance aux réélaborations à venir, ébranlant de fait toutes les limites de l'œuvre.

Car il ne s'agit pas seulement du fait, déjà remarquable en lui-même, que le premier jet de la fin, rédigé dans un style « plat » (« *plain* »), soit déjà gros en puissance de tous les développements de l'œuvre en ses innombrables métamorphoses stylistiques. Tout se passe encore comme si la genèse d'« Ithaque », commencée trop tôt, poursuivie trop tard, ne trouvait pas son temps juste, son tempo, écriture « rocailleuse » paradoxalement à la fois trop lente et trop précipitée. Et même une fois terminée la rédaction du second « Ithaque », du moins en apparence, c'est comme si la « fin » n'était pas encore achevée pour autant, ne parvenait qu'à grand-peine à se stabiliser en une stase définitive et continuait toujours de refluer sur la révision des épisodes antérieurs : « Je devrai revoir les notes de cette scène [*Circé*] et la recréer, ce qui n'est pas si

42. *Ibid.*, pp. 162-163. « *The book contains (unfortunately) one episode more than you suppose in your last letter* » [...] « *A great part of the nostos or close was written several years ago and the style is quite plain* » (*Selected Letters of James Joyce*, pp. 265-266).

43. *Lettres de James Joyce*, p. 196.

44. Comme l'écrit Rabaté à propos du titre *Finnegans Wake* : « *The* Wake, fin negans, *begets only beginnings but invalidates all origins* [...] », tout comme il s'annonce comme la négation de toute fin (« Lapsus ex machina », dans *Post-Structuralist Joyce*, p. 79). Joyce radicalisera cette problématique de l'origine dans la « première »/« dernière » phrase de *Finnegans Wake*, infiniment recommencée, sans début ni fin, comme le temps perdu/retrouvé de Proust : « *In the buginning is the woid* » (*FW*, 378, 29).

facile, car depuis que je l'ai écrite, j'ai rédigé la fin, tout l'épisode d'*Eumée* et une bonne partie d'*Ithaque*[45]. » L'écriture de la fin — des fins — d'*Ulysse* donne donc lieu à une étrange expérience de débordement, où nous trouvons non seulement deux épisodes de clôture, « Ithaque » et « Pénélope », mais aussi deux « Ithaque », l'un au commencement, l'autre à la fin de l'œuvre, affectant par anticipation puis par rétroaction les limites des autres épisodes. Loin de simplement mettre un terme au roman, les fins d'*Ulysse*, en se redoublant et en se multipliant de la sorte, poursuivent bien plutôt le devenir du texte comme processus d'illimitation.

Si l'on retourne un moment encore à la genèse de la fin, on s'aperçoit rapidement que cet ébranlement des limites rend les choses plus complexes encore, puisque « conçu d'abord », « Ithaque », cet avant-dernier épisode dont Joyce appréciait par-dessus tout dans l'ordre du livre la « spectralité apaisante[46] », vient pourtant aussi *après* « Pénélope » dans l'ordre de l'écriture. De manière assez étourdissante, « Ithaque » est cette fin qui, conçue de longue date et même écrite partiellement depuis de nombreuses années, sera de fait tout de même composée en tout dernier lieu : « Je vais laisser le dernier mot à Molly Bloom, l'épisode final étant le reflet de ses pensées [...] ; il reste donc seulement à concevoir *Ithaque* comme je le suggère[47] ». « Concevoir », « *think out* » en anglais : l'expression utilisée par Joyce souligne la difficulté même de porter au dehors, d'extérioriser et d'objectiver dans une forme cette pensée de la fin qui ne cesse, de fait, de germer et de recommencer : l'écriture d'« Ithaque » menace d'échouer et de se rompre définitivement sur chaque nouveau rocher-question, mais elle ne cesse aussi de renaître après chaque nouvel assaut de la vague...

À un tout autre niveau, l'un des problèmes d'« Ithaque » consistera bien en effet à donner forme à ce pénultième chapitre fantôme (« *spectral penultimate "Ithaca"* ») qui hante la fin d'*Ulysse*, Joyce faisant encore ici résonner la question de la fin qui s'y dissimule (« *penultimate* »). L'avant-dernier épisode jouerait-il, en dernière instance, mieux la fin, que le tout

45. *Lettres de James Joyce*, p. 187.

46. *Ibid.*, p. 206. Joyce écrit à Robert Mc Almon le 29 octobre 1921 : « Je vous enverrai demain quelques extraits d'*Ithaque*. Ils ne sont pas complets, revus ni suivis ; c'est-à-dire qu'ils sont séparés par des coupures. Il vous sera difficile de suivre le récit tel qu'il se présente. J'aime cet épisode, que je trouve d'une spectralité apaisante. »

47. *Ibid.*, p. 175. « *I am going to leave the last word with Molly Bloom the final episode* Penelope *being written through her thoughts and body [...] so there remains only to think out* Ithaca *in the way I suggest* » (*Selected Letters of James Joyce*, p. 274).

dernier? Autrement dit, la pénultième joycienne figurerait-elle, contre l'évidence et la physique du Livre, l'ultime, la seule expérience de la fin? Joyce se souvient-il ici du texte fameux de Mallarmé, «Le démon de l'analogie», où le sujet «s'enfui[t], bizarre, personne condamnée à porter le deuil de l'inexplicable Pénultième[48]»? Ce qui est sûr, c'est que l'avant-dernière syllabe du mot «Pénultième» pour Mallarmé, comme ce «penultimate» chapitre pour Joyce, «contient en lui-même le principe de sa disparition, de son annulation[49]», «Ithaque» marquant bien la disparition de Bloom en tant que sujet psychologique. La conscience de Bloom, si apte à distinguer et à séparer, ne régit bientôt plus la narration, Bloom s'évanouissant peu à peu comme sujet personnel, répondant de moins en moins aux questions en son nom propre, son moi dissous par l'autonomie grandissante des discours issus de toutes les zones du savoir qui envahissent graduellement sa pensée faiblissante; la forme du catéchisme invalide en outre toute expression d'intimité du sujet en l'universalisant sous la forme de données objectives. Mais plutôt que d'en rester à cette auto-annulation du sujet et au deuil de la «Pénultième» mallarméenne, aspects qui font bien partie des ruminations de Bloom au sujet de son fils et de son propre père, Joyce ne s'abîme pas comme Mallarmé dans une méditation sur le son «nul», mais s'engage dans une spéculation différente en explorant dans «Ithaque» l'avant-dernier mot de la proposition mallarméenne : «inexplicable», puisqu'il multipliera précisément dans «Ithaque» les explications en tous sens. Rappelons d'ailleurs à ce propos que le point tournant du chapitre, l'offre d'un asile par Bloom fut «promptement, inexplicablement, aimablement, avec gratitude, [...] déclinée» (*U*, 620) par Stephen, le pli du chapitre, situé au point de bifurcation des trajectoires, mais aussi le point culminant du roman tout entier, restant ainsi sans explication... Le fantasme de l'explication finale et totale débouche ainsi, à toutes fins pratiques, sur un manque de finalité essentiel, qui subvertit la rationalité et l'objectivité scientifique du catéchisme impersonnel, pour souligner plutôt la fragilité du langage et l'accumulation indéfinie des réponses retournées en nouvelles questions, selon le mode de la liste inépuisable, d'un etc. impossible à saturer : «et ainsi de suite sans jamais en voir la fin».

48. Stéphane Mallarmé, «Le démon de l'analogie», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, pp. 272-273.

49. Jean-Michel Rabaté, *La Pénultième est morte. Spectographies de la modernité*, Seyssel, Champ Vallon, «L'Or d'Atalante», 1993, p. 15.

Mais revenons encore un instant à la dynamique particulière des deux fins d'*Ulysse*, telle que les manuscrits la dévoilent. Les observations patientes de Hans Walter Gabler sur les manuscrits de cette période confirment que « Pénélope » s'écrit pour l'essentiel avant « Ithaque », qui permet en retour de relier l'ensemble du livre à « Pénélope ». Par ailleurs, si Joyce avait trouvé la forme du « catéchisme mathématique » qu'il voulait donner à « Ithaque » dès la fin février 1921, « Pénélope » resta au contraire pour lui une « conception sans contour » jusqu'au début août, alors qu'il écrivit la première phrase de « 2 500 mots environ ». Joyce rédigea donc sept des huit phrases de « Pénélope » — et seulement ensuite « Ithaque ». La huitième et dernière phrase de « Pénélope » n'était pas encore composée que Joyce faisait déjà passer à la dactylographie l'ensemble inachevé et commençait à repenser à « Ithaque » : « *I shall give another 2 000 words spin, correct a few more episodes... and then begin to put the spectral penultimate "Ithaca" into shape*[50] ». Il mettait encore au propre les phrases six et sept de « Pénélope » dans le cahier bleu, qu'il le retournait par l'autre bout — image matérielle assez extraordinaire de la réversibilité s'installant entre les deux fins, en position tête-bêche elles aussi dans le cahier, comme plus tard Léopold et Molly dans le lit du livre — pour y consigner « les huit premières pages et sept lignes de l'avant-dernier épisode[51] ».

Ces informations sont sans doute inestimables du point de vue génétique, mais elles m'intéressent surtout parce qu'elles lient étroitement, dès cette étape des manuscrits, l'idée de la fin à l'inachèvement et montrent à quel point la fin donna du fil à retordre à Joyce[52]. Les conclusions que tire Gabler des circonstances entourant l'écriture de la fin d'*Ulysse* sont cependant loin d'être négligeables : si, pour les seize épisodes antérieurs, le travail préparatoire — notes, esquisses, brouillons — se stabilisait avec la mise au propre qui constituait un point d'articulation dans le développement, pour « Pénélope » et « Ithaque », un changement important survint dans la façon même de composer de Joyce. Parce que le livre était déjà sous presse,

> ces épisodes n'atteignirent pas un état intermédiaire de stabilité. Le passage du manuscrit au dactylogramme ne constitue

50. Lettre de Joyce citée par Hans Walter Gabler, art. cité, p. 249.

51. *Ibid.*

52. Voir le ton exaspéré de la lettre à Frank Budgen du 21 juin 1921 : « Ithaca *is giving me fearful trouble. [...] In the words of the Cyclops narrator the curse of my deaf and dumb arse light sideways on Bloom and all his blooms and blossoms. I'll break the back of* Ithaca *tomorrow so 'elp me fucking Chroist* » (*Selected Letters of James Joyce*, p. 281).

> pas un point de division significatif dans le développement du texte [...] tandis qu'en retouchant « Éole », la révision n'apportait qu'une modification de surface à un corps de texte qui — malgré l'augmentation simultanée des détails — demeurait inchangé, c'était la structure même d'« Ithaque » qui se transformait avec l'addition de chacun des quatre-vingt-trois [...] segments de réponses dont l'épisode s'accrut entre la mise au propre et la publication[53].

Dans le cas d'« Ithaque » comme de « Pénélope », c'est donc l'idée même d'achèvement, c'est le sens même de la fin qui est mis en cause dès les étapes du manuscrit, brouillant le passage habituel du brouillon vers le dactylogramme et sa mise au propre. Construit par accumulation de fragments, « Ithaque » remonte ainsi d'une certaine façon à rebours du livre en direction des étapes antérieures à la mise en « forme », vers ce processus de thésaurisation si caractéristique des carnets de Joyce, dans lesquels l'écrivain stockait toutes sortes de listes dont il se servait ultérieurement (le récit de liste reste, on le sait, l'une des formes privilégiées d'« Ithaque »). Ainsi, la généalogie assez particulière de ce chapitre garderait trace, grâce à ce processus cumulatif d'engrangement des éléments, de ce « premier stade de [l']entassement, [de] l'accumulation primitive en quelque sorte », jouant comme les carnets « le rôle intermédiaire entre le monde et l'œuvre, de sas entre le livre et le hors-livre[54] ».

Par ailleurs, il est fascinant de voir que le dactylogramme d'« Ithaque », chapitre qui porte tout entier sur la question de la séparation (du sujet et des objets, des mots et des choses, du réel et de ses représentations), porte lui aussi la trace constitutive de cette opération, sa genèse se présentant elle-même divisée autour de la partie du chapitre qui concerne précisément la séparation de Bloom et de Stephen dans le jardin : on trouve ainsi dans « Ithaque » deux parties, l'une ayant des racines assez anciennes (le cahier bleu, qui coupe abruptement après la scène du jardin), l'autre comportant des éléments conçus beaucoup plus tardivement (le cahier vert, où Bloom passe du jardin à la maison, puis au lit). Ainsi, la bifurcation de la fin d'*Ulysse* n'est-elle pas qu'extérieure (« Pénélope » *vs* « Ithaque »), elle est déjà intérieure à « Ithaque », à son mode de composition pour le moins entrecoupé. La question des intervalles dans les temps d'écriture donne bien à ce chapitre final un statut à part qui l'écarte des autres épisodes.

53. Hans Walter Gabler, art. cité, p. 255.

54. Daniel Ferrer, « La scène primitive de l'écriture », dans *Genèse de Babel. Joyce et la création*, p. 19.

Il est encore un dernier élément de la genèse d'«Ithaque» qui est au plus haut point révélateur : il s'agit de la manière même dont Joyce trouva le mode d'organisation qui devait structurer le chapitre dans son ensemble. À la fin du mois d'octobre 1921, Joyce n'en était encore qu'à la mise au propre de la première section du chapitre, quand la date fixée pour la séance de lecture d'*Ulysse* par Valery Larbaud se rapprochant,

> il lui vint l'idée d'un stratagème : choisir une série de questions et de réponses constituant une version abrégée du chapitre. Prenant les pages déjà dactylographiées, Joyce y marqua d'astérisques au crayon vert un choix de questions. Les dactylographes reçurent la consigne de copier tout ce qui était marqué d'un astérisque, consacrant une feuille séparée à chaque fragment formé d'une question et de sa réponse[55].

C'est donc paradoxalement en cherchant à faire court («version abrégée»), en fragmentant un continuum d'écriture que Joyce en vint à l'idée d'infini. Bien plus, on pourrait dire que c'est en se donnant la contrainte la plus forte, en optant pour la forme, fermée entre toutes, du catéchisme — qui est bien soit l'explication, par demandes et réponses, d'une croyance religieuse, soit le résumé dogmatique d'une doctrine, soit l'exposition abrégée des principes d'une science : Joyce jouera pleinement des trois connotations — que l'écrivain trouva, contre toute attente, la structure la plus ouverte pour infinitiser la fin, pour la rendre infiniment itérable («Ithaque» dit déjà par cet «ita», cet «ainsi de suite», la pensée de la fin sans clôture qui est à l'œuvre ici). La structure du chapitre fut ainsi conçue à la toute dernière extrémité, dans une manière d'après-coup, par un expédient qui permit ensuite à Joyce de précipiter, en l'espace de quelques jours, la fin de la composition d'*Ulysse*.

L'épisode d'«Ithaque» travaille ainsi, dès cette étape des manuscrits, au plus près du double mouvement — systole/diastole, décomposition/recombinaison, corps infiniment divisible ou en croissance virtuellement illimitée — qui ne cessera de s'y mettre en acte à travers nombres de formules et de discours (pseudo)scientifiques. Produire à la fois une version abrégée de tous les savoirs, et tout autant leur accumulation sans terme, voilà bien le pari de Joyce dans l'écriture de cet épisode. *Ulysse* était déjà imprimé aux deux tiers que Joyce continuait, à la fin de janvier 1922, à intégrer dans «Ithaque» de nouveaux matériaux. On ne s'étonnera guère que cet

55. Hans Walter Gabler, art. cité, p. 252.

épisode fût le préféré de l'écrivain : « une des raisons de la plénitude d'« Ithaque » est que Joyce en voulait toujours plus[56] ». En expansion infinie, « Ithaque » était bien, génétiquement parlant, à l'image de ce « noyau de la nébuleuse de chacun des chiffres simples de chaque série contenant *sous un petit volume* la potentialité d'être élevé à l'extrême résultante cinétique de toute puissance de n'importe laquelle de ses puissances » (*U*, 624. Je souligne). Seul « Ithaque » pouvait encore à la fin accueillir cet etc., ce reste qui cherchait toujours à s'écrire dans la totalité de l'œuvre accomplie tout en l'excédant.

*

> Si vous ou Sargent pouvez trouver chez un revendeur un manuel à *bon marché* sur la franc-maçonnerie, ou n'importe quel livre de mathématiques, algèbre, trigonométrie ou géométrie déchiré, sale, taché, barbouillé, arraché, souillé, effacé, corné, sans couverture, sans date, anonyme, mal imprimé, pour 1 penny ou 2 pence 1/4 *tant mieux*.
> James Joyce, « Lettre à Frank Budgen », 28 février 1921[57].

Un vieux manuel scolaire, sale, non relié, mal imprimé et à moitié effacé, sans couverture, ni date, ni auteur : cette demande pour le moins spéciale de Joyce à Budgen au moment où il travaillait à « Ithaque » est révélatrice du fantasme qu'il projetait dans les mathématiques (remarquons au passage que sa description — « *smudged* », « *dirty* » — énumère certaines qualités sexuelles privilégiées par Joyce et ne sont pas aussi négatives qu'elles paraissent à première vue). Cette demande où le livre de mathématiques est imaginé sous la forme la plus dégradée possible est en tout cas précieuse pour comprendre la méthode de Joyce dans « Ithaque » (« L'épisode d'*Ithaca* maintenant est toute géométrie, algèbre et mathématiques[58] »). Comme le souligne à juste titre Daniel Ferrer à propos de la théorie des correspondances mythiques dans

56. *Ibid.*, p. 255.

57. *Lettres de James Joyce*, p. 185. « *P.S. If you or Sargent can pick up any handbook cheap on Freemasonry or any ragged, dirty, smudged, torn, defiled, effaced, dogeared, coverless, undated, anonymous misprinted book on mathematics or algebra or trig. or Eucl. from a cart for 1d or at most 2 1/2 d* tant mieux » (*Selected Letters of James Joyce*, p. 279).

58. « *L'episodio* d'Itaca *adesso tutto geometria, algebra e matematica [...]* » (*Selected Letters of James Joyce*, p. 280).

Ulysse à laquelle on a souvent tendance à accorder une importance exagérée, « la contrainte structurelle est, chez Joyce, à la fois très forte et très souple », beaucoup moins déterminante que prévu, traitée avec beaucoup moins de sérieux qu'on le croit généralement, tantôt comme « élément important de l'arrière-plan symbolique », tantôt comme « simple prétexte ludique[59] ». C'est manifestement cette seconde possibilité qui l'emporte dans ce catéchisme mathématique, et le fait de fantasmer le texte-tuteur, le modèle d'« Ithaque » comme l'anti-Livre par excellence — livre usé, sans valeur (« *cheap* »), réduit à redevenir feuilles volantes — dit assez à quel point ce livre doit être l'envers du Grand Œuvre qui va l'incorporer. Et pourtant, paradoxalement, la forme défaite de ce livre — « *ragged* », « *defiled* », « *dogeared* » — de même que la rapidité des notes, souvent abrégées (« *trig. or Eucl.* ») pour le décrire, présentent aussi en même temps une image assez saisissante du processus de condensation et d'abréaction actif dans l'écriture même de cet épisode. Le fantasme du livre déchiré, aux pages arrachées, traduit bien en effet le désir des savoirs qui seront tout au long de l'épisode à la fois niés et sublimés dans ces fragments qui remettent en question la notion de totalité, d'un « tout-savoir », tout en en mimant les effets.

N'importe quel livre « de mathématiques, algèbre, trigonométrie ou géométrie » euclidienne fera donc l'affaire : la note de Joyce est on ne peut plus claire, le livre dont il rêve aura nécessairement beaucoup circulé avant d'être soldé sur le chariot d'un revendeur, et ce manuel relèvera donc des lieux communs de la culture scolaire. Il ne s'agit pas pour lui d'aller chercher une théorie moderne des mathématiques, de la géométrie ou de la physique[60] (même si on a souvent posé *Ulysse* comme l'équivalent littéraire de la théorie de la relativité einsteinienne ou du principe d'incertitude de Heisenberg), mais au contraire de retourner aux fondements les plus anciens d'un discours qui, à l'égal de *l'Esthétique* d'Aristote ou de

59. Daniel Ferrer, art. cité, p. 18.

60. Joyce fantasme « Ithaque » à partir du modèle mathématique le plus ancien, celui de la géométrie euclidienne, mais c'est pour créer un équivalent littéraire qui anticipe la géométrie non euclidienne, moderne et révolutionnaire, où des parallèles *peuvent* se rencontrer. S'appuyant sur les notes, elles aussi rédigées dans un style très abrégé, qui accompagnaient l'épisode d'« Ithaque », Harold D. Baker a montré que Joyce avait bien à l'esprit les noms de Lobatschewsky et de Riemann, les fondateurs de la géométrie moderne, lors de la rédaction de l'épisode (« Rite of Passage : "Ithaca", Style, and the Structure of *Ulysses* », *James Joyce Quaterly*, XXIII:3, Spring 1986, p. 294).

la religion elle-même[61], n'a cessé de structurer notre pensée du tout et particulièrement notre conception de l'infini, en la réduisant à la pratique existante, « *qui consiste à n'attraper de l'infini que ce qui s'exprime dans le fini* [62] » : en termes bloomiens, à le percevoir comme « une Utopie, parce qu'il n'y avait pas de méthode connue du connu à l'inconnu; que c'était un infini qui pouvait également s'interpréter comme fini grâce à l'apposition vraisemblable autant que supposée d'un ou plusieurs corps également de la même et de différentes grandeurs » (*U*, 626). Cette réduction de l'infini au fini que semble entériner un moment Bloom — mais son adhésion à tout principe est bien instable dans ce catéchisme, « également susceptible de preuve ou de réfutation » (*U*, 626), pour un oui ou pour un non — repose essentiellement sur un axiome de base, à savoir qu'on tient généralement que « le tout est plus grand que la partie », axiome que Joyce, en mettant en circulation dans « Ithaque » des myriades de récits *in nucleo*, aussi peu déterminables que possible, va précisément questionner. Le paradoxe joycien de l'infini consiste à prendre le contrepied de cet axiome millénaire selon lequel une « pluralité est [...] toujours « plus grande » que n'importe laquelle de ses parties[63] ». Pour Joyce, au contraire, toute partie reste potentiellement infinie, objet fractal pouvant croître (telle « la propagation de la rumeur publique par fractions de véridicité *ad infinitum* », *U*, 617) ou décroître infiniment, comme l'indiquent par exemple le désir de Molly d'acquérir « une portion de sa science, la moitié, le quart, la millième partie » (*U*, 620), ou encore les « considérations régressives » de Bloom rêvant sur « les incalculables trillions de billions de millions d'imperceptibles molécules maintenus par la cohésion de l'affinité moléculaire dans une seule tête d'épingle » (*U*, 623).

Combinant deux réseaux parallèles, celui de l'énoncé dogmatique, en apparence le plus rigide, le plus programmé

61. Dans l'un de ses tout premiers textes « The Sisters », d'abord publié en revue puis dans *Dubliners*, Joyce s'était déjà intéressé à ce réseau d'associations reliant les mots « gnomon », « simonie » et « catéchisme ». Le terme « gnomon » conjoint des connotations mathématique (c'est la partie d'un parallélogramme qui reste lorsqu'un autre parallélogramme ou triangle a été retiré de la première figure) et ecclésiastique (le gnomon interprète les oracles). Sur ce sujet, voir Hélène Cixous, « Joyce, la ruse de l'écriture », *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 419-432. Cette conjonction entre religion et mathématiques est soulignée par Joyce dans les « Notesheets » d'« Ithaque » où l'on trouve des équations comme celle-ci : $JC = 3\sqrt{God}$ (cité par A. Walton Litz, « Ithaca », *op. cit.*, p. 392).

62. Hourya Sinaceur, dans Bernard Bolzano, *op. cit.*, p. 33. C'est l'auteur qui souligne.

63. Bernard Bolzano, *op. cit.*, p. 85.

du discours catholique[64], et celui du compendium scientifique compilant des bribes de savoirs encyclopédiques empruntés à diverses disciplines éclectiques, «Ithaque» se présente donc essentiellement comme un texte bifide, séparé dans sa *dispositio* par le jeu des questions et des réponses. Mais c'est surtout un texte où la dissociation entre ces différents niveaux de discours atteint un point maximal, les corpus sur lesquels les parcelles de savoir sont prélevées étant infiniment subdivisibles, susceptibles d'être mises à tout instant «en bijection avec l'une de ses parties propres et du cardinal correspondant à cet ensemble», selon la définition de l'infini mathématique la plus courante (Larousse). Les parcelles de savoir fonctionnent de fait dans «Ithaque» comme ces «corps divisibles dont chacun est encore divisible par la division de corps composants redivisibles, dividendes et diviseurs diminuant toujours sans division réelle, si bien que si la progression pouvait se continuer assez loin, jamais on ne se trouverait devant rien» (*U*, 624) ou, à l'opposé, comme ces éléments «croissant en sagesse» (*U*, 639), «mais en brûlant de plus en plus les étapes» (*U*, 656), selon une telle amplitude qu'«un nombre calculé à un degré d'exactitude approximative» requérerait «33 volumes imprimés en petits caractères de mille pages chacun [...] pour contenir la liste complète de ses nombres entiers, unités, dizaines, centaines, mille, dizaines de mille, centaines de mille, millions, dizaines de millions, centaines de millions, billions», et encore ne serait-ce là que le «noyau de la nébuleuse» gardant toujours «la potentialité d'être élevé à l'extrême résultante cinétique de toute puissance de n'importe laquelle de ses puissances» (*U*, 624). Comment dire plus précisément — c'est-à-dire en plongeant résolument et définitivement dans l'approximation incalculable — le «récit en puissance» (*U*, 610), la puissance du récit en matière d'infini? Ces fictions de calculs mathématiques marquent en tout cas une certaine limite du langage et de la représentation dans le récit qui s'abolit alors dans des sortes de trous noirs textuels. Au-delà de ces calculs délirants progressant à toute vitesse vers une «nébuleuse» échappant à toute saisie conceptuelle, quelque chose bascule de fait dans ces passages, où la maîtrise et la spéculation autour des discours scientifiques deviennent

64. Selon A. Walton Litz, le catéchisme d'*Ithaque* prend moins modèle sur le catéchisme catholique que sur le style catéchistique des manuels scolaires du XIXe siècle, tout particulièrement le manuel de Richmal Mangnall, *Historical and Miscellaneous Questions*, ouvrage dans lequel «*Questions any child might ask are phrased in simple form, while a voice of hectoring authority responds with a surfeit of information and misinformation*» («Ithaca», *op. cit.*, pp. 393-395).

plutôt des sources d'émerveillement, débouchant pour finir sur une contemplation éblouie de l'infinitude en mouvement de l'univers astro-physique, même décrit dans les termes les plus plats. Ce sera d'ailleurs la force de Joyce de faire sentir cette défaillance du langage simultanément à plusieurs niveaux dans «Ithaque».

Détournement de la scolastique, perversion des postulats scientifiques, rupture des conventions littéraires : voilà en effet les trois principaux plans superposés dans ce catéchisme mathématique que j'aimerais pour finir rapidement commenter. Le premier détournement majeur opéré par Joyce dans cet épisode consistera de fait à traiter le rapport au savoir comme une question technique, fonctionnant selon une mécanique discursive, dont l'alternance question/réponse, méthode de connaissance éprouvée des Jésuites, constitue le principal ressort rhétorique. Retournant la visée de la scolastique qui, par ce mouvement inexorable de spécification toujours plus englobant, doit inévitablement déboucher sur une *clarificatio* des problèmes qui se présentent à l'esprit du sujet, à la condition que celui-ci procède avec ordre et mesure dans son examen, Joyce parvient au contraire avec ces «catéchistiques interrogations» de plus en plus menées dans une «narration entrecoupée et de plus en plus laconique» (*U*, 659) à un obscurcissement plutôt qu'à un éclaircissement, à une multiplication des énigmes plutôt qu'à leur résolution, à une intensité poétique plutôt qu'à la simple transcription des faits bruts. Les efforts de raisonnement et les calculs mentaux de Bloom se dissolvent peu à peu dans une confusion logique, qui correspond d'ailleurs à la somnolence qui le gagne vers la fin de l'épisode, au moment où, de plus en plus «las», il glisse dans les «limbes» et cède au jeu sans fin des permutations, comme dans la réponse à l'antépénultième question «Avec [qui repose-t-il] ?» : «Sinbad le Marin et Tinbad le Tarin et Jinbad le Jarin et Whinbad le Wharin et Ninbad le Narin et Finbad le Farin et Binhad le Barin et Pinbad le Parin et Minbad le Malin et Hinbad le Harin et Rinbad le Rabbin et Dinbad le Karin et Vinbad le Quarin et Linbad le Yarin et Xinbad le Phtarin[65]» (*U*, 661). Cette perte des points de repère est encore soulignée par l'ultime question, «Où ?», par laquelle Bloom s'engouffre littéralement dans une sorte de trou noir,

65. Si Joyce suit encore au début de cette énumération un programme alphabétique qui permet de prévoir certaines occurrences (Tinbad le Tarin, Jinbad le Jarin), il interrompt aussi par des effets de sens surprenants (Parin, Malin, Rabbin) et par des effets de non-sens irréductibles (Dinbad le Karin, Vinbad le Quarin, Linbad le Yarin) qui ouvrent le jeu en catapultant les lettres en tous sens.

manière de clore bien plus proche de la fin de «Pénélope», avec son «Oui» ouvert à toutes les promesses, que d'une rigoureuse «géo-maîtrise[66]» du réel. Car au-delà des préoccupations rationnelles de Bloom, de sa foi de pouvoir expliquer le monde en termes scientifiques et technologiques — en ce sens Bloom représente bien les courants de pensée positivistes dominant encore la fin du XIXe siècle —, la forme de son discours, même tenue au minimum, révèle tout autre chose : son attirance pour la symétrie et les parallaxes, son goût pour les fausses perspectives, les raisonnements fallacieux par analogie, son «imagination» et sa fantaisie qui le déportent constamment du côté du détail, des coïncidences, du multiple. La raison cède inexorablement devant les énigmes et les illusions qui surgissent à son esprit.

De manière générale, le questionnement dans «Ithaque» progresse à rebours de son sens habituel. Comme l'a bien vu André Topia, il n'est plus processus de l'inconnu vers le connu, «quête d'une certitude, mouvement vers un dévoilement» :

> Les réponses n'apporteront jamais rien de nouveau qui n'ait déjà été présent dans les questions. [...] La question ne peut [...] que s'accompagner d'une réponse, elle est indissociable de la réponse, et j'irai jusqu'à dire qu'il n'y a de question que parce qu'il y a une réponse, que la question n'est que l'ombre de la réponse sur l'ensemble du corpus[67].

Ainsi, chez Joyce, c'est la réponse qui précède la question, c'est elle qui la commande et l'interroge en retour :

> Chaque question, chaque tête de chapitre a alors pour fonction de limiter plus ou moins arbitrairement le champ du texte en y dessinant une case précise, une *quaestio* au sens scholastique du terme. La fonction des réponses [...] est alors de couvrir autant que possible le compartiment délimité tout en restant strictement à l'intérieur. D'où l'impression curieuse de remplissage, de fourre-tout que peut produire le texte. Une fois le point de départ fourni, tout se passe comme si le matériau était prêt à surgir tout constitué. [...] Ainsi, le texte bloomien peut être lu comme une vaste tautologie. [...] À la lecture d'*Ulysse*, on a l'impression que tout le matériau du livre est déjà contenu potentiellement dans les grands dictionnaires et manuels du langage, des sciences, de la sagesse des nations[68].

66. Jean-Michel Rabaté, «Lapsus ex machina», p. 95.
67. André Topia, art. cité, p. 408.
68. André Topia, «Contrepoints joyciens», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 357.

Ce renversement des rôles, cette perfusion progressive qui s'insinue entre la demande et la réponse au point que la question se fait pur écho, psittacisme (il y a du Bouvard et Pécuchet[69] dans l'encyclopédie tout-penser de Bloom), finit par subvertir la relation d'autorité découlant habituellement de la maîtrise des savoirs scientifiques : cette autorité se renverse ici en une soumission toujours plus hypnotisée de Bloom, leçon qu'en sujet bien catéchisé, supposé connaître d'avance la réponse à tout, il doit pouvoir réciter sans faillir. On glisse plutôt dans « Ithaque » d'une pensée logique, fermement gouvernée par la raison, à une pensée sérielle, beaucoup plus aléatoire, qui s'intéresse moins à la découverte de faits nouveaux (en progressant comme Stephen « par syllogisme du connu à l'inconnu ») qu'à la production de plus en plus fascinée de nombres imaginaires, de séries virtuelles, bref, de *fictions*, en puissance et en acte (en procédant comme Bloom, « de l'inconnu vers le connu à travers l'incertitude du vide »). Qu'il s'agisse de décrire le plus banal événement ponctuel de la vie quotidienne — regarder les étoiles, ouvrir le robinet, chauffer l'eau — en termes d'astronomie, de mécanique ou de physique des liquides, les réponses d'« Ithaque » ont cette particularité de ne jamais vraiment rien expliquer, de souligner au contraire « l'incertitude du vide soutenant toute chose », et de découvrir ce faisant un pli supplémentaire à toute explication (pour Joyce, contrairement à Mallarmé, il y a toujours quelque chose plutôt que rien, surabondance plutôt que manque). Croisant les références, l'opération maîtresse de Joyce dans ce chapitre consiste bien en une « *cross multiplication* » (« multiplication croisée ») qui débouche toujours après l'« élimination de toutes les valeurs positives », sur cette « quantité irréelle, irrationnelle, négative et négligeable » (*U*, 649) qui l'intéresse tant ici, à cette racine irrationelle qui permet toutes les combinaisons et les calculs, mais reste elle-même incalculable, s'égrenant en une négligeable quantité, poussière infinitésimale qui n'est jamais rien. Le « coefficient » littéral de ce chapitre se chiffre bien ici en termes de « noughty times ∞ », « zéroastre fois ∞ »...

Ainsi, dans « Ithaque », qui forme bien à sa manière un « polyhèdre d'écriture » (*FW*, 107, 08), c'est-à-dire une figure géométrique irrégulière à multiples lignes de fuite et perspectives, qui se prête admirablement, contrairement au faux-col

69. On se rappellera le jugement de Pound : « *He has done what Flaubert set out to do in* Bouvard et Pécuchet, *done it better, more succinct. [...] in such a way that the reader does not know, yes or no, whether he is being made a fool of* » (*Pound/Joyce*, p. 248, 139, cité par Stephen Heath, « Ambiviolences », dans *Post-Structuralist Joyce*, p. 37).

de Bloom, «aux modifications du volume par l'expansion» (*U*, 634), la réponse ne s'ajuste pas parfaitement à la question[70], elle ne la clôt pas, mais au contraire ouvre des zones incertaines de spéculation, suscite des connexions et des croisements imprévisibles, fait rayonner en tous sens les fictions possibles. Chaque énumération, chaque liste, chaque inventaire risque ainsi de s'ouvrir sur un élément, un détail, un item de plus qui débouche à son tour sur un ensemble aux ramifications insoupçonnées, aussi vaste et insondable que le précédent, qu'on pourra à l'infini «remettre en bijection avec une de ses parties propres». Contrairement à tout catéchisme qui impose par sa forme même une marche à suivre, toute tentative de trouver, et même seulement de prévoir, une relation de cause à effet dans «Ithaque» est vaine. Une réponse tranchée, un oui ou un non par exemple, n'est précisément plus possible (on obtiendra par contre souvent des questions en réponse à d'autres questions). L'effet produit par cet épisode sur le lecteur altère donc aussi en retour le mécanisme même de la lecture en mettant déjà en acte l'un des motifs de *Finnegans Wake*: «*Read next answer [...] See previous reply*» (*FW*, 167, 26-28). Comme Molly sur laquelle l'instruction directe de Bloom a peu de prises, le lecteur dans «Ithaque» «ne suivait pas tout, mais une partie du tout, faisait attention avec intérêt, comprenait avec surprise, avec soin répétait, avec plus grande difficulté se souvenait, oubliait avec facilité, avec hésitation se ressouvenait, rerépétait avec erreur» (*U*, 612)...

Ce détournement de la méthode scolastique comme mode de connaissance trouve aussi son équivalent dans l'usage qui sera fait ici des principes scientifiques, pervertis eux aussi par le dispositif rhétorique employé par Joyce. Tout comme la partie ne cessait de se diviser pour englober le tout, tout comme la réponse débordait la question et ne pouvait s'empêcher de raconter, plusieurs principes scientifiques seront ici retournés en leurs fondements, car il est clair, pour citer seulement les postulats galiléens évoqués plus haut, que Joyce déroge rapidement à la démarche cognitive du manuel scientifique pour la parodier : d'abord, en recherchant non les causes proches pour expliquer les phénomènes mais bien les plus lointaines; ensuite, en multipliant les hypothèses réfutables ou non, vraisemblables ou non : aux solutions logiques

70. La situation est analogue à celle de Bloom qui s'adresse aux œuvres de Shakespeare pour «y trouver la solution de quelque difficile problème de sa vie imaginative ou réelle» : «Avait-il trouvé la solution? En dépit de la lecture soigneuse et réitérée de certains passages classiques, avec l'aide d'un glossaire, il n'avait retiré du texte qu'une imparfaite conviction, *les réponses ne portant pas sur tous les points*» (*U*, 602-603. Je souligne).

Joyce préfère toujours les «solutions hypothétiques extraordinaires» (*U*, 611), le «résultat en puissance plutôt qu'effectif» (*U*, 601); enfin, en insistant de plus en plus non sur l'importance de la prévision mais sur l'imprévisibilité irréductible du réel à toute analyse.

De (fausses) questions en réponses engendrant de nouvelles bifurcations, Bloom ne raisonne donc pas le réel, mais défait plutôt insensiblement la pente coutumière de la raison scientifique qui procède tout naturellement des possibilités supposées aux vraisemblances, des probabilités aux évidences, des hypothèses aux preuves avérées. De fil en aiguille, Bloom ne sépare plus si aisément d'ailleurs les niveaux des différents savoirs inventoriés, les déductions se transforment à leur tour en nouvelles inductions, l'inventaire des objets du monde débouche sur le domaine invérifiable de la mémoire qui appartient à cette zone incertaine des «sentiments compliqués», «contradictoires» et «antagonistes» (*U*, 658). À mesure qu'on progresse dans «Ithaque», l'impersonnalité et l'abstraction, fortement marquées dans la première partie, cèdent du terrain, à proportion de l'intérêt de Bloom qui se déplace vers des sujets très peu scientifiques, dont l'intensité croissante, puis décroissante, échappe à toute mesure exacte. Dans la seconde partie d'«Ithaque», remords, idiosyncrasies, énigmes «appréhendées» volontairement ou «involontairement» s'accumulent, Bloom se moquant dans un sourire indéfinissable des excès de la méthode scientifique dans sa tentative de rendre une traduction épurée du réel.

Mais surtout plutôt que s'en tenir à l'examen méthodique des causes et des effets, Bloom est progressivement amené à tout confondre, les effets faisant retour sur les causes, les causes à leur tour rétroversées en effets, à cause précisément de l'interposition des affects, qui altèrent sans cesse le cours de sa pensée... Ici aussi «Ithaque» met en œuvre le mouvement sans fin qui sera exemplairement amplifié dans *Finnegans Wake*: «*We have occasionning cause causing effects and affects occasionnaly recausing altereffects*» (*FW*, 482-483. 31.01). Parmi ces «*altereffects*» qui intervertissent les catégories logiques et réintroduisent dans le discours scientifique ce qui en constitue habituellement la face cachée, il faut mettre au premier plan la conduite du récit elle-même, ses tours et détours, les arabesques sinueuses et insinuantes que dessinent certaines questions, alors qu'elles sont supposées être la forme du langage le plus clair, le plus direct. Nous n'en citerons ici qu'un seul exemple qui parodie magistralement cette rhétorique de la *quaestio*, en tordant littéralement le fil ducteur jusqu'à le rendre incompréhensible: «Quel exemple allégua-t-il aux yeux de Stephen pour l'induire à déduire que l'originalité,

quoique capable de produire sa propre récompense, ne conduit pas nécessairement au succès?» (*U*, 609) Ici encore, on est bien loin de la droite reliant en toute économie le point A au point B. La description objective dans «Ithaque» est ainsi court-circuitée par les inépuisables ressources rhétoriques qui mettent à mal ses principes pseudo-scientifiques (transparence de l'énoncé, objectivité, concision, abstraction, etc.), principes constamment transgressés et «altéré[s] par les procédés formels et stylistiques», ce qui constitue précisément, selon A. Walton Litz, la duplicité unique d'«Ithaque»[71].

Car l'une des grandes questions qui subsistent au terme de la lecture d'«Ithaque», c'est bien de savoir si Joyce conserve en ce lieu de la fin de tous les discours quelque privilège que ce soit au littéraire, lui qui a la possibilité de réfracter tous les savoirs. Or, cette ultime question nous incite à réfléchir sur l'équation, esthétique cette fois, déployée par Joyce tout au long de ce chapitre au moment où il choisit délibérément pour la fin d'*Ulysse* le style le plus nu et le plus froid, un style à la limite sans style, qu'il qualifiera lui-même de «*plain style*», qui se rapproche assez de l'esthétique des épiphanies[72], où se produit une sorte d'arrêt sur image ou, si l'on préfère, cette suspension qui est un autre mode de la fin exploré par Joyce: «*Ritirando*, fin». Joyce abandonne donc dans «Ithaque» les artifices esthétiques qu'il a déployés avec tant de virtuosité dans les épisodes précédents. C'est là, en tout cas, ce qu'il voudrait nous faire croire lorsqu'il commente l'écriture utilisée dans «Ithaque» dans sa correspondance. Mais, on s'en doute, les apparences là encore sont trompeuses et la question de l'esthétique n'est certes pas plus simple dans ce pénultième épisode que dans les autres. On n'en donnera pour preuve que ces deux indices qui disent assez, à leur manière détournée, l'intérêt d'«Ithaque» pour la question esthétique. Il est en effet révélateur que Stephen se serve à un moment donné de la «pénultième page blanche d'un livre de style médiocrement littéraire» (*U*, 613) pour y tracer des caractères irlandais, alors que Bloom au contraire réfléchit ailleurs «à l'agrément que procure la littérature instructive mieux que la récréative» (*U*, 602). Et l'on n'oubliera

71. A. Walton Litz, art. cité, p. 282: «*[...] these distortions [...] are directed not precisely against the status of the narrative (as with the stylistic distortion of earlier episodes which tend to overwhelm such subtleties as these) but against the designated technic of catechistic objectivity* [...]».

72. Joyce dira des épiphanies qu'elles relèvent d'un «*style of scrupulous meanness*» («Lettre à Grant Richards», 5 mai 1906, *Letters*, II, p. 134). Ce style bas, ou médiocre, est bien celui de Bloom dressant le bilan, actif et passif, de sa journée, inventoriant le contenu de ses tiroirs, vidant ses poches.

pas la fascination qu'exerce sur Molly, tout ignorante soit-elle, certaine lettre de l'alphabet : « Avec constance et à plusieurs reprises elle l'avait interrogé sur la façon correcte de calligraphier la première lettre majuscule d'une ville du Canada, Québec » (*U*, 611). Même si le souci proprement littéraire se fait jour discrètement, de façon presque incidente, accidentelle même, en comparaison du discours scientifique dominant l'écriture de cet épisode, « Ithaque » est aussi, à n'en point douter, l'épisode du retour de la lettre. Ces lettres dessinées, gribouillées, tracées, remontent telles des alluvions des profondeurs des langues les plus anciennes : « Pendant ses moments d'inaction, elle avait plus d'une fois couvert une feuille de papier de signes et d'hiéroglyphes qui, déclarait-elle, étaient des caractères grecs, irlandais, hébraïques » (*U*, 611). De là à penser que ces langues viennent aussi fracasser leurs lettres sur les rochers d'« Ithaque », il n'y a qu'un pas, fantasme des littératures retournées à leurs origines, disséminées dans leurs lettres balbutiantes, babéliennes... En dépit des apparences, « Ithaque » se révèle donc l'épisode par excellence où se joue la fin d'une certaine littérature, le lieu où Joyce entend bien casser le dos (« *I'll break the back of* Ithaca... ») à certain canon littéraire de la fin comme telle.

Car ce qui est tout à fait frappant dans « Ithaque », c'est bien la manière exemplaire de Joyce de rompre avec les conventions littéraires, et particulièrement celles de la fin du roman souvent posée comme un temps fort de l'œuvre. L'opération, dans « Ithaque », est double. D'une part, joue ici avec force la mise à distance de la littérature comme système de classification : malgré « la nécessité de l'ordre, une place pour chaque chose et chaque chose à sa place » (*U*, 634) — telle est la première réflexion qui absorbe Bloom alors qu'il procède au « redressement des volumes invertis » dans sa bibliothèque —, Joyce ne manque pas de souligner, par une autre association quasi simultanée de Bloom, « l'imprudence de cacher un document secret quelconque derrière un livre, sous un livre ou entre les pages d'un livre » (*U*, 634), manière discrète de suggérer que le livre est toujours moins un gardien de l'ordre et de la loi qu'un facteur de trouble, un objet inducteur d'insécurité et de désordre. Et cette indication ironique s'applique bien entendu à *Ulysse* même, et à « Ithaque » tout particulièrement, donné à lire comme sa part la plus ordonnée. D'autre part, « Ithaque », contre toute attente, marque aussi et surtout le retour ulysséen à la poésie, le retour du poème en toute prose, une fois traversés tous les territoires du roman. On comprend mieux alors que Joyce opte pour un appauvrissement volontaire de l'écriture, ou tout au moins pour sa neutralisation formelle, le retrait des traits stylistiques

les plus marqués (lyriques tout particulièrement) ; c'est qu'il s'affronte ici à un tout autre enjeu, tenant le pari de réserver la fin comme « récit en puissance » (*U*, 610), non développé, à travers toutes sortes de fragments, de scènes « non point narrées mais implicitement existantes » (*U*, 610). Autrement dit, Joyce choisit la fin pour en faire le lieu même de génération de petites histoires, embryons de fictions laissés sans suite, mais qui pourraient potentiellement en avoir. Cet etc., cet « ainsi de suite », cette manière d'infinitiser en suggérant l'infinité des mondes en présence dans le plus petit fragment constitue bien le tour de force stylistique d'« Ithaque ».

Au fait, qu'advient-il des mathématiques dans cette réflexion sur la fin ? Ce n'est certes pas un hasard si ressurgit à la toute fin de ce chapitre, sous une formule à peine reconnaissable, le plus célèbre et complexe problème mathématique entre tous. Rien de moins positiviste pourtant que la démarche de Bloom à ce moment, lui qui jadis s'était intéressé à ce problème fameux de la quadrature du cercle[73] (*U*, 624), spéculation à laquelle il avait dû renoncer « Parce que c'était l'œuvre d'une intelligence supérieure de substituer d'autres phénomènes plus acceptables aux phénomènes moins acceptables qu'il aurait fallu supprimer » (*U*, 622). Or, la quadrature du cercle est en effet magnifiquement résolue dans une magistrale équation, qui ne conserve plus rien, ou presque, du froid langage des mathématiques d'où elle était venue, mais qui a la puissance énigmatique de la poésie « claire-sombre » vers laquelle se dirige Bloom ensommeillé, et avec lui Joyce le veillant : « Allant vers le sombre lit il y avait un carré rond Sinbad le Marin œuf de roc d'alque dans la nuit du lit de tous les alques des rocs de Sombrembad le Jourclairdairin » (*U*, 661). Ce « carré rond », ce nouvel « œuf de roc » d'un Colomb littéraire, c'est bien cette création d'un genre inédit d'alliance, entre prose et poésie, qui la révèle à la toute fin du chapitre comme poésie accomplie de la matière, épiphanie quotidienne et sublime, transparente et inépuisable. On ne s'étonnera guère que cette ultime solution à un problème qui, à l'égal des énigmes du Sphinx, a toujours médusé l'humanité questionnante, trouve enfin dans ce « pénultième » chapitre sa juste place : avant-dernière réponse du questionnaire, ces mots murmurés de Bloom anticipent déjà en le condensant

73. On pensera ici au fameux passage de la lettre de Joyce à Miss Weaver : « *I am glad you liked my punctuality as an engine driver. I have taken this up because I am really one of the greatest engineers, if not the greatest, in the world beside being a musicmaker, philosophist and heap of other things. All the engines I know are wrong. Simplicity. I am making an engine with only one wheel. No spokes of course. The wheel is a perfect square* » (*Letters*, I, 251).

d'extraordinaire manière tout le discours de Molly, mais aussi toute la syntaxe en incessante translation de la langue nocturne de *Finnegans Wake*. En ce sens, cette pénultième phrase est bien aussi, paradoxalement la dernière, la première.

*

> « *Pénélope* est le *clou* du livre [...] »
> James Joyce, « Lettre à Frank Budgen », 16 avril 1921.

Dernière question en guise de conclusion : un clou est-il vraiment un point final? Pour certains critiques joyciens parmi les plus estimés, il semble que le point final de Joyce dans *Ulysse* ne fasse aucun doute :

> On a dit que les pensées de Molly Bloom pourraient ne pas finir, écrivait Richard Ellmann. Mais Joyce leur a bien apposé un point final. [...] D'autres critiques ont suggéré que Joyce n'avait jamais terminé *Ulysse*, qu'il l'avait seulement abandonné, en se basant sur le fait qu'il le révisait jusqu'au dernier moment. Mais plusieurs écrivains arrêtent d'écrire lorsqu'échoit le *deadline*, et nous ne disons pas pour autant que leurs livres sont inachevés. Joyce a achevé son livre dans le sens qu'il considérait son œuvre comme achevée, et aussi dans un autre sens. Parce que Molly Bloom contresigne avec le rythme de la finalité ce que Stephen et Bloom ont dit à propos du mot connu de tous les hommes [le mot amour], *Ulysse* est bien l'une des œuvres les plus conclues qui aient jamais été écrites[74].

Il est difficile de ne pas donner raison à Richard Ellmann lorsqu'il affirme que Joyce a bien écrit avec *Ulysse* l'une des œuvres les plus, les mieux achevées qui soient. Pourtant, il est tout aussi évident que la fin ici, tout aussi bien celle d'« Ithaque » que celle de « Pénélope », est destinée à ne pas finir, la machine textuelle n'arrivant pas à un point terminal, mais décélérant seulement suffisamment pour en donner

74. "*It has been said that Molly Bloom's thoughts*, écrivait Richard Ellmann, *may not end. But Joyce has put a fullstop to them. [...] Another critical suggestion has been that Joyce never finished* Ulysses, *only abandonned it, on the grounds that he was revising it up to the last moment. But many writers stop writing at deadlines, and we do not say that their books are unfinished. Joyce finished his book in the sense of regarding his work as done and in another sense as well. Because Molly Bloom countersigns with the rythm of finality what Stephen and Bloom have said about the word know to all men,* Ulysses *is one of the most concluded books ever written*" (Richard Ellmann, « Preface », *op. cit.*, p. XIV. Ma traduction).

l'impression. Dans les deux fins d'*Ulysse*, nous nous trouvons en effet devant «la suppression hésitante d'une phrase inachevée par lassitude[75]». Or, il faut revenir ici à la ponctuation très particulière réservée à «Ithaque», que Joyce de manière très explicite ne concevait pas du tout comme un signe de ponctuation ordinaire, puisqu'il devait être plus gros qu'un point typographique et donc immédiatement attirer l'attention du lecteur sur les enjeux de la fin. Ce point, ce trou noir, qui clôt «Ithaque», on peut aussi le voir comme le point de passage, le point de rétroversion des deux fins d'*Ulysse*. Si comme le suggère Jean-Michel Rabaté, le point typographique terminant la quatrième phrase du monologue de Molly est important parce qu'il intervient au lieu de passage du double huit infini qui constitue son discours, véritable ruban de Mœbius, on pourrait aller plus loin encore en observant que la partie était déjà jouée dans «Ithaque» qui permettait par ce point-trou de faire communiquer les deux fins d'*Ulysse*, réputées si différentes, si étanches l'une à l'autre, tant par les propos que par la forme. Le point final d'*Ulysse* n'interviendrait ainsi pas à la fin du monologue de Molly, avec le clou de son Oui avec majuscule qui accueille les interprétations les plus diverses, mais bien avec ce signe d'un caractère nouveau qui clôt l'avant-dernier chapitre. Le «clou» n'était donc pas simplement là où Joyce l'avait prévu dans ses notes de régie, puisque le point final d'«Ithaque» figurait déjà la tête du clou, auquel suspendre la fin. Dans ce sens, «Ithaque» et «Pénélope» se répondent, se traduisent l'un l'autre au plus près : du «*ritirando*, fin» de Bloom qui croise en son milieu le «*pianissimo*» de Molly, il s'agit bien après tout dans les deux cas de se retirer le plus doucement possible, de suspendre la fin. Ce motif musical — et l'on sait à quel point l'oreille joycienne y était sensible — permet peut-être de saisir, ultimement, ce qui fait d'*Ulysse* une œuvre aussi parfaitement infinie. Au-delà de la fin trop souvent posée comme point d'orgue, et tout en inventoriant toutes les fins possibles, Joyce installe ici un dispositif subtil, un leitmotif d'infini[76] si l'on peut dire, où de «Pénélope» à «Ithaque», de Bloom à Molly, les deux mots de la fin font contrepoint et résonnent en écho, chacun disant «lamêmechoseautrechose», selon cette nouvelle syntaxe regénérant les limites du langage, même le plus ordinaire. Car comme «chacun contemplant dans le miroir charnel de son

75. James Joyce, cité par Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, p. 124. Il s'agit d'un élément extrait d'une liste de matériaux hétéroclites ramassés par Joyce au moment où il composait *Ulysse*...

76. J'emprunte cette belle expression à Lucie Bourassa dans un récent article sur Michel Deguy (*Études françaises*, XXIX : 3, hiver 1993, p. 86).

lesienpaslesien visage semblable» (*U*, 627), toute la question reste bien, en définitive, de savoir reconnaître dans ce mouvement de liaison-suspension le battement essentiel de la poésie dans toute prose, toute la question reste de savoir battre la fin, en mesure.