

J. Joyce, *Finnegans Wake*, p.137

Dans la *République*, Platon fait dire à Socrate que lorsqu'on essaye de comprendre une personne, quelle qu'elle soit, on se penche naturellement vers elle pour essayer de déchiffrer dans les petites lettres de son âme des mots qui s'avèrent trop petits pour être correctement discernés, et qu'il vaut mieux essayer de lire dans les grandes lettres du monde social les phrases qui permettent d'expliquer sa position. D'une certaine manière, c'est un peu à cette attention que nous invite Joyce à partir de la page 137 de *Finnegans Wake* (je donne les références de page dans la traduction de P. Lavergne, proposée pour la *mrj*). Que lit-on en effet à la page 137 : « le cristal heptagone contient l'envrai et l'indroit de notre nature » (« like a heptagon crystal emprisons trues and fauss for us »). « *est à la fois l'air de l'eau et la terre de feu ; possède un quadran Toler pour juger le jeune cadet sur l'heure ; offre ses récits chez Long mais lève le pied d'abord ; trouva du charbon dans sa tourbe et la rose moussue derrière son point de riz ; produit un Pet de sa poterne et grave F.E.R.T. sur la Buckley de sa ceinture ; est passé maître ès fuite de toutes sortes de lieux de logement ; s'il aboie plus fort que les chiens dans la rue, agit avec prudence devant les gens de l'école ; fut évacué sur la simple apparition de trois germhuns emportant deux forteresses émues ; dont la nature est tirée à pile ou face entre la zoomorphologie et l'omniamimalisme ; domine tel Edison sur ceux qui ne possèdent pas sa lampe à incandescence, éclairant de ses rayons les profondeurs de son cygne ; menace de foudre les malfaiteurs et adresse des murmures aux frouffrous des dames.* » (J. Joyce, *FW*, p.137)

Le cristal heptagone nous fait d'abord penser à une figure héroïque de la mythologie celte, comme le roi Arthur, ou ces grandes figures qui, à l'identique des héros grecs, ont été capables d'actes prestigieux, dont il ne reste finalement que la liste, comme les douze travaux d'Hercule par exemple. Lorsqu'on se penche sur cette liste, quelque chose surprend : d'abord les vertus apparaissent comme des talents, et plus encore des attitudes : « il possède un chic à point nommer ce qui est déplacé », des possessions saugrenues : « il possède un quadran Toler pour juger le jeune Cadet », et tire sa gloire de découvertes qui semblent assez insignifiantes, comparées à celles dont a été capables Hercule : « trouva du charbon dans sa tourbe et la rose moussue derrière son point de riz ». Le cristal heptagone est un illusionniste, un maître des artifices, un peu comme le diable de Cazotte, qui est capable de réaliser toutes sortes de sortilèges, comme soulever le toit des maisons et découvrir ce qui s'y trame, se transformer en femme pour séduire un jeune homme, et l'accompagner chez sa mère pour se livrer au projet d'une demande en mariage. Ainsi le regard du promeneur, Alvare, le personnage principal du Diable amoureux de Cazotte, la nuit, grâce à l'enseignement du diable, discerne dans les maisons bourgeoises, à la lumière des lampes, la vie de ceux qui y passent, et s'attache à ce projet qui consiste à dresser la liste des causes et des effets qui donnent à croire ce que l'on voit, et à aimer ce que l'on pense. Ce sortilège, qui consiste à tirer de l'émotion d'un instant une fiction ou un rêve, c'est bien sûr la littérature¹. La figure du diable amoureux de Cazotte n'épuise pourtant pas le cristal heptagone. La fin du texte pose en effet des questions remarquables, et ne peut pas manquer de ne pas surprendre : « *s'il aboie plus fort que les chiens dans la rue, agit avec prudence devant les gens de l'école ; fut évacué sur la simple apparition de trois germhuns emportant deux forteresses émues ; dont la nature est tirée à pile ou face entre la zoomorphologie et l'omniamimalisme ; domine tel Edison sur ceux qui ne possèdent pas sa lampe à incandescence, éclairant de ses rayons les profondeurs de son cygne ; menace de foudre les malfaiteurs et adresse des murmures aux frouffrous des dames.* » Que sont en effet ces forteresses émues, emportées par les « germhuns » (germains : germes de huns), et dont la nature est « tirée à pile ou face entre zoomorphologie et l'omniamimalisme » ? Zoomorphologie désigne, littéralement, la morphologie des animaux, et l'omniamimalisme peut certainement être associé —pour autant qu'*omni* veut dire en latin “tout”, et animalisme, le fait d'être doué d'une âme— à l'hypothèse panthéiste selon laquelle tout ce qui est dans la nature est en quelque sorte vivant, du moindre atome de matière jusqu'au nuages, en passant par les tours, les bœufs, les vaisseaux, les mouchoirs, les forteresses, les portes et les clefs. Est-il alors vrai que ce texte nous donne une leçon un peu curieuse relativement à ce qu'est la Littérature, à la capacité qui est la sienne de se retirer dans la connaissance de ces êtres fabuleux que sont les héros et autres habitants de paysages de papiers (ils donnent à penser que l'écrivain est donc *zoomorphologiste* parce qu'il est capable de construire des formes animales et humaines aptes à prendre vie dans ses fictions) mais aussi *omniamimaliste* parce que ces êtres de fictions repuisent à l'égalité des mots dans lesquels toute chose prend vie et y retourne, tout sentiment rencontre sa cause matérielle, et produit son effet attendu/inattendu. Il y a bien sûr de cela dans le récit de Joyce, mais l'image n'est pas non plus sans nous faire penser à ces miniatures médiévales qui montrent de personnages porter dans leurs mains des forteresses, métaphores étranges du pouvoir et de la puissance. D'où la question de savoir ce qu'est exactement le pouvoir de la Littérature, et quelle signification on peut en tirer.

La littérature est en mesure de permettre de lire dans les grands caractères de la vie sociale ce qui est invisible dans les petits caractères de l'âme, cela on le sait depuis Platon. Ce qui est plus intéressant ici, c'est de se demander quelle forme il faut attribuer à un roman, *Finnegans Wake*, dont la vertu n'est pas du tout de nous donner à lire les formes de la vie sociale, les différents rangs des êtres de fiction que sont Frédéric Moreau essayant, dans *L'Éducation sentimentale*, de franchir les marches qui le sépare de l'amour de M^{me} Dambreuse, ou Aurélien, dans *Aurélien* d'Aragon, essayant de

¹ Il n'est pas sans faire penser, aussi, au diable de Flaubert qui montre à Saint-Antoine tous les plaisirs de la vie auxquels il a renoncé. C'est, encore peut-être, et plus simplement, la fonction du héros matérialiste, qui n'a pas renoncé aux vieilles croyances, mais sait qu'elles n'ont pour fonction que d'assurer le maintien de l'ordre social et ne sont pas fondées en raison, et peut ainsi se délecter de cette connaissance, en mesurant plus exactement ce qu'il désire vraiment, et ce qui n'est là que pour diriger son rêve. Il ressemble encore à Vautrin, le héros parisien qui se dévoue aux jeunes qui ont de l'ambition, par amour de la puissance qu'ils pourront libérer au contact de leur volonté.

s'arracher à la mémoire de la guerre pour prêter un sens nouveau à quelque vers de Racine, et vivre une nouvelle vie dans un Paris lumineux où il rencontre Bérénice. La littérature, chez Joyce, ne semble pas être du tout le témoignage d'une expérience sociale. C'est la raison pour laquelle il est plus intéressant de considérer les personnages de Joyce comme des Idées au sens de Platon, mais au sens le plus intéressant du terme, c'est-à-dire des Idées lisibles, inscrites dans l'espace d'une expérience déchiffrable parce que rédigée en gros caractères. De ce point de vue, il est intéressant de rapprocher le "cristal heptagone" du diable de Flaubert qui montre à Saint-Antoine tous les plaisirs de la vie auxquels il a renoncé, en dépliant les décors à transformation de mets délicieux et de vins exquis, de jeunes filles pâles et de nuages pris dans les rayons roses du soleil couchant. Le Diable est en effet une idée, un être de fiction qui incarne à la fois une puissance de la terre, et peut se stabiliser dans une silhouette où il se donne à voir. Cette relation complexe entre la puissance et la silhouette est propre à toute grande Littérature, comme en atteste la théorie des types. Emma Bovary, pour qui lit attentivement le roman de Flaubert, est non pas une idiote qui se laisse aller à une vie rêvée au lieu de vivre la vie réelle, mais un genre de femme un peu plus subtile : rêveuse certes, mais aussi révoltée contre la vie bourgeoise dans laquelle on veut l'enfermer, poète et mélancolique par accident plutôt que par vocation. Le terme de *type* a lui-même fait l'objet de quelques rares réflexions, dont l'une des plus fameuses est consignée dans un texte de Stéphane Mallarmé intitulé *réveries d'un poète français sur un dramaturge allemand*. Il y oppose la rampe de l'escalier de Wagner descendu marche à marche par Brünnhild à un autre escalier, celui du poème abstrait : « Si l'Esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. Voyez-les, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation. A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personnes sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire, un Poème, l'Ode. Quoi ! le siècle ou notre pays, qui s'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non : pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour les mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. » (p.544-545) Ce texte, pour qui sait que Wagner a puisé dans la mythologie allemande les récits dont il a fait des Opéras, n'est pas si obscur qu'il semble de prime abord. Il oppose bien la terre, la forêt dans lesquelles sourdent les mythes, et le Ciel, abstrait, dans lequel ils s'évaporent pour laisser place au dessin des constellations et aux entrechats d'une danseuse de ballet à l'observation desquels c'est moins l'histoire qui vient à l'esprit que son hypothèse. Il n'en reste pas moins que cette distinction entre les mythes allemands de l'Opéra et les types français du Ballet ne fonctionne que pour autant qu'on associe les *mythes* à la Terre et les *types* au ciel éloquent et silencieux. Or les *types* de Joyce sont assez loin de la pureté céleste de l'Idée, mais sont plutôt chthoniens, terriens : la tourbe, le charbon, les forteresses, bref, assez loin de l'esthétique virginale que rencontre S. Mallarmé². La distinction entre la forme abstraite d'un Art qui évite le récit et s'en tient aux hypothèses d'histoire du sentiment, et un art qui s'accorde aux légendes anciennes, comme chez R. Wagner, n'est pourtant pas sans enjeu, et nous demande peut-être de nous interroger sur les liens que J. Joyce tisse avec la question du Ciel. Au début de *Finnegans Wake*, il écrit : « Alors Jarl Van Hootheer lui télégraphia par colombophilie sans fiel "Stop là stop reviens dans mon Eire stop." Mais elle lui rétorque : improbabilité !" Alors il se fit un tonnerre de plainte nuit en ce même sabbath —murs d'angles qui s'écroulent quelque part en l'Eire. Et la prinsexe partit faire un Tourlemonde, pour quarante années, effaçait les bénédictions à l'endroit du géméau avec sa salive de bulles de savon (...) Il se fit alors en cette nuit lanrencite une violente grêle d'étoiles filantes quelque part en l'Eire. » (*FW*, p.29) Chez Joyce, le Ciel exprime une résonnance singulière avec les poteaux d'Eire de la géographie sensible dans laquelle Jarl van Hootheer sent la prinsexe lui échapper sous la forme d'une violente grêle d'étoiles filantes. C'est de ce point de vue qu'à la différence de S. Mallarmé et de R. Wagner, il n'y a pas chez Joyce de choix constitué entre la *Terre* et le *Ciel*, les deux situant un même espace qui est celui des *Eires*, terme norois qui semble conjoindre l'air et l'aire³. C'est dans cette perspective que le récit de J. Joyce semble renouer avec un autre espace que l'espace de la poésie moderne en introduisant ces conjointures de ciel qui ressemblent aux poteaux d'angles de la sensibilité de Jarl von Hootheer ou du cristal heptagone.

² Et qui domine dans les ballets des Orphéons représentés dans les tableaux de Degas.

³ C'est, encore peut-être, et plus simplement, la fonction du héros matérialiste, qui n'a pas renoncé aux vieilles croyances, mais sait qu'elles n'ont pour fonction que d'assurer le maintien de l'ordre social et ne sont pas fondées en raison, et peut ainsi se délecter de cette connaissance, en mesurant plus exactement ce qu'il désire vraiment, et ce qui n'est là que pour diriger son rêve. Il ressemble encore à Vautrin, le héros parisien qui se dévoue aux jeunes qui ont de l'ambition, par amour de la puissance qu'ils pourront libérer au contact de leur volonté. (...) qui a sept sommets et sept côtés, tout simplement parce que le crystal est un crystal, et quoi qu'il se réfère à un personnage, n'en est pas moins un objet. Comment penser le statut d'un personnage qui soit à la fois un objet ? Il y a plusieurs manières de l'entendre. D'abord, Joyce nous rappelle que si nous pensons être des sujets les uns pour les autres, nous n'en sommes peut-être plus essentiellement des objets du monde social, des êtres déterminés par les conditions qui nous entourent et nous traversent comme des puissances d'affect, de tristesse et de joie. Ce n'est pas chez Joyce que l'on trouvera une critique de l'individualisme moderne.



Le retable du *jugement dernier* de S. Lochner et la nouvelle couleur

Un des enjeux de la pensée de l'espace, chez J. Joyce, trouve certainement son origine dans le dialogue noué avec Ezra Pound autour de la fonction organisatrice de l'espace méditerranéen, de l'illuminisme Renaissance, des médecines amoureuses apparues au XII^{ème} siècle chez certains théologiens de Montepellier, et d'un certain regard sur le Christianisme. Là où E. Pound cherche à tirer le christianisme vers un site oriental (l'idéogramme chinois), Joyce s'attache plutôt à ce que le poète catalan Juan Borell a appelé « la Grèce rêvée depuis l'Irlande ». Ce n'est pas un espace qui abandonne le visible, mais qui tient au contraire à l'espace du tableau et à l'art gothique, notamment tardif⁴.

La condition créaturelle est discernable en un lieu où se révèlent les âmes, sur la frontière d'un conflit entre les anges et les démons. Le conflit est peut-être moins intéressant que le lieu du conflit. Au sujet du conflit israëlo-palestinien, Godard a un jour dit qu'il serait peut-être possible que les israéliens et les palestiniens adoptent des chiens, et aillent sur les zones de conflit avec ces chiens adoptés, et regardent comment ceux-ci se comportent au contact de ceux qu'ils se représentent comme des ennemis, s'en remettant aux chiens. Il s'agirait ainsi de s'associer sympathiquement avec celui dont le chien s'entend bien avec son chien propre, et de conserver ses distances avec celui dont le chien se détache de son chien propre⁵. S'il est important de revenir à la grande peinture de retables pour interroger l'Art et la Poésie, c'est parce qu'il est frappant d'y trouver, traits pour traits, les promesses associées à l'énigme de la nouvelle couleur, surnaturelle, en laquelle les modernes les plus exigeants chercheront à réveiller l'inspiration qui les lie au monde. C'est à cette expérience de la nouvelle couleur que l'on peut certainement associer les mots de Joyce⁶.

⁴ Sur le retable du *Jugement dernier* (124.172), peinture à l'huile et à l'encre réalisée en 1435 par l'enlumineur Stefan Lochner (1410-1451), les différents « niveaux de l'Être » (ou hypostases selon l'acception offerte par la théologie d'inspiration néo-platonicienne) ne se distinguent pas seulement verticalement, mais aussi matériellement : Marie, Le Christ et Jean de Patmos sont des êtres entièrement différenciés alors que la cohorte des damnés et des élus forme une informe qui témoigne du jeu instable des inclinations mondaines.

On peut le dire autrement : les équilibres dynamiques et hiérarchiques sont différents de niveau en niveau, selon que les représentants de chaque niveau soient attachés au jeu des tendances matérielles (équilibres collectifs des situations de groupe) ou aux tendances spirituelles de la *persona* divine... D'après la Tradition chrétienne et sur le retable du Jugement dernier, à l'instant de la résurrection des corps, les âmes se ré-innervent et avancent du fond coloriel de la Mort, passent sous l'arche solaire du Christ et se trouvent séparées. Certaines rejoignent les tours incendiées de la demeure du Diable, les autres pénètrent le sein du Ciel (le demeure du Père ici révélée sous l'apparence glorieuse d'une citadelle ornée d'un médaillon de cuivre). « Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, escorté de tous les anges, alors il prendra place sur son trône de gloire. Devant lui seront rassemblées toutes les nations, et il séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs. »

(Matthieu 25, 31-32)

⁵ En ce point, un éclat fixatif dans les deux directions permet de séparer les damnés des élus.

⁶ : « est à la fois l'air de l'eau et la terre de feu ; possède un quadrat Toler pour juger le jeune cadet sur l'heure ; offre ses récits chez Long mais lève le pied d'abord ; trouva du charbon dans sa tourbe et la rose moussue derrière son point de riz ; produit un Pet de sa poterne et grave F.E.R.T. sur la Buckley de sa ceinture ; est passé maître ès fuite de toutes sortes de lieux de logement ; s'il aboie plus fort que les chiens dans la rue, agit avec prudence devant les gens de l'école ; fut évacué sur la simple apparition de trois gerbuns emportant deux forteresses émuës ; dont la nature est tirée à pile ou face entre la zoomorphologie et l'omnimalisme ; domine tel Edison sur ceux qui ne

Le christianisme est habitué de ces situations ambivalentes pour lesquelles un événement ici bas résonne déjà de la gloire d'en haut. La matière ne provient pas toute de la lumière, la *nouvelle couleur* (les pièces jaunes tombées sur l'herbe verte, boutons d'or éclos sous le « rêve fraichi » du dernier jour sur terre) exhale une profondeur ou une ligne d'extériorité (la Couleur aux lignes séparées de la vie différenciée) qui restitue, sur le retable de Lochner : le bleu nuit de l'aube de la Vierge (le firmament), le rouge de celle du Christ (l'extase de la blessure répondant du temps créaturel d'Adam), le Vert des annonces prophétiques de Jean, et, finalement, l'Or du ciel des temps achevés⁷.

âme et esprit dans la théologie médiévale

L'une des confusions démocratiques est certainement ouverte par ce fait, souligné par P. Beck, selon lequel l'humanité peut être présentée sous la forme d'une « forêt d'êtres parlants ».

Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que, pour P. Beck, cette représentation est essentiellement associée à l'expérience de l'Esprit (inscrire quelqu'un dans le souffle d'une parole qui rencontre la tentation ou la sueur d'un baiser) par opposition à l'Âme (et aux injonctions du cœur) mesure toute distance et toute proximité. De ce point de vue, l'Esprit (associé, théologiquement, au sang et aux fluides continus de la parole pétrie dans le sens qu'elle écroule) est essentiellement le lieu de l'extériorité, des « groupes », des « collectifs » ou des « phalanges » comme le dit Plotin (« les Esprits tombent par phalanges »)⁸, de la communauté des hommes comme de la communauté des amants.

La médecine médiévale interprétait et réfléchissait la physiologie du corps amoureux relativement à la pression du sang (rouge) et du pneuma (incolore) : « *L'origine de la doctrine est, semble-t-il, fort ancienne. Les écrivains du moyen-âge se réfèrent fréquemment à Aristote, De generatione animalium, 736b* : « Il y a toujours dans le sperme ce qui rend fécondes les semences, à savoir ce qu'on appelle la chaleur. Cette chaleur n'est ni du feu ni une substance de ce genre, mais le souffle emmagasiné dans le sperme et dans l'écumeux, et la nature inhérente à ce souffle qui est analogue à l'élément astral. » *Ce passage semble présupposer l'existence d'une théorie largement développée et contient déjà deux éléments caractéristiques de la pneumatologie médiévale : la nature astrale du pneuma et sa présence dans le sperme. Aristote a probablement trouvé cette théorie dans des textes médicaux antérieurs, dont les stoïciens s'inspirèrent sans doute aussi, comme pourraient le confirmer les allusions au pneuma que l'on relève dans le corpus hippocratique. (...) A partir du cœur le pneuma se répand dans le corps, qu'il vivifie ou sensibilise, à travers un système circulatoire particulier qui pénètre de toutes parts l'organisme. Cette circulation a pour canaux les artères, qui ne contiennent pas de sang, comme les veines, mais seulement du pneuma ; artères et veines communiquent entre elles à leurs extrémités, ce qui explique pourquoi le pneuma invisible qui s'échappe d'une artère coupée est immédiatement suivi du sang qui afflue des veines.* » (G. Agamben, *Stanze*, p.152-153) Quand le pneuma (liquide lié à la ventilation, qui renvoie au *Spiritus phantasticus*, c'est-à-dire au cœur, toujours selon l'explication d'Agamben) circule dans le corps, il pousse le sang (et inversement)⁹. Selon que le rapport de la quantité du sang et de l'effusion du *pneuma* de ses vases est tel que cette quantité de sang est trop grande, le corps ressent une fièvre (liée à l'état saturnien, mélancolique), dans le cas inverse, quand le sang revient vers le cœur, poussé par le *pneuma*, alors le corps ressent une douleur sur ses extrémités (contention érotique). Il est intéressant de remarquer que ces différences de pression entre les liqueurs recouvre la différence entre le *poème dehors* et le *poème exprès*.

La p. 69 de *Finnegans Wake*¹⁰ de J. Joyce interroge en direction de l'Esprit (de l'extériorité et du sang) : la « *coïncidence du dérangement* » des êtres parlants. Chaque arbre de la forêt des êtres parlants ne peut pas écouter dans le temps même où il parle, et cette loi est celle de l'Esprit : « *moratoire aujourd'hui, ouverture demain, attention aux éclaboussures.* » (FW, p.38) Par contre, la surface expressive du cœur (du *limen* créaturel) est de l'ordre de ce qui ne peut exister sans l'ex-ception d'une profondeur extra-naturelle d'où diffuse la *nouvelle couleur*. Théologiquement, il apparaît donc que si la nature créée est apte à restituer des opérations surnaturelles (et pas seulement légales ou spirituelles), c'est parce que les hommes sont poussés par le cœur. Le texte de G. Agamben, *Stanze*, traite d'une façon admirable de la « métaphysique du cœur »¹¹. L'importance de la référence au sang, c'est-à-dire à la filiation et à la continuité (troisième jour biblique) s'écarte de la phlèbe, par laquelle passe la contamination amoureuse (pneumatique) qui vient

possèdent pas sa lampe à incandescence, éclairant de ses rayons les profondeurs de son cygne ; menace de foudre les malfaiteurs et adresse des murmures aux frouffrous des dames. » (J. Joyce, FW, p.137)

⁷ La religion de l'événement permet en ce sens toutes les confusions ontologiques, pourvu qu'elles soient transitoires. Notre souhait serait ici de nous enfoncer dans l'espace ouvert par de telles confusions.

⁸ Quand Heidegger pensa, d'ailleurs, l'Esprit en relation avec la sphère acoustique, il ne fera rien d'autre qu'essayer de préserver sa fonction d'extériorité. L'âme, elle, serait plutôt du côté du cœur et du pneuma.

⁹ « *En cas d'altération de cette circulation pneumatique, des maladies se déclarent : la fièvre, si le sang trop abondant envahit les artères et repousse le pneuma vers le cœur ; l'inflammation, si le sang est au contraire repoussé et acculé à l'extrémité des vases pneumatiques.* » (G. Agamben, *Stanze*, p.152-153).

¹⁰ éd. nrf, trad. Française : P. Lavergne

¹¹ Au début du troisième chapitre qui porte précisément sur le *Spiritus Phantastikon*, Agamben cite un extrait de la *Vita Nova* de Dante, qui semble être l'un des plus précieux moments de la métaphysique médiévale du cœur : « *En ce point je dis que l'esprit de la vie qui demeure dans la très secrète chambre du coeur commença à trembler si fort, qu'il se fit sentir dans mes plus petites veines horriblement ; et en tremblant il dit ces paroles : Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi. En ce point l'esprit animal, lequel demeure dans la chambre haute où tous les esprits sensitifs portent leur perceptions, commença de s'émerveiller beaucoup, et parlant spécialement aux esprits de la vue, il dit ces paroles : Apparuit iam beatitudo vestra. En ce point, l'esprit naturel, lequel demeure en cette partie de nous où la nourriture est servie au sang, commença de pleurer, et pleurant dit ces paroles : Heu miser quia frequenter impeditus ero deinceps !* » (...) Agamben engage ensuite son commentaire par cette phrase : « *Ainsi reflète l'il en une triple allégorie, au début de la Vita nova, l'apparition de la dame de ses pensées, au vêtement couleur de sang.* »

ensemencer le sang et provoque (toujours selon la médecine médiévale) le "coup de foudre", à savoir l'échange de micro-gouttes de sang par le regard (à l'intérieur de la serre chaude de la bulle interfaciale¹²) répondant aux trois formes de l'esprit de vie, de l'esprit animal et de l'esprit naturel.

Les gouttes de sang infectieuses circuleraient en coulant le long des trois marches de l'esprit pour finalement renverser la contention du corps et le pousser vers une certaine lascivité amoureuse (et le faire passer du temps du témoignage dans celui de l'adresse). La goutte de sang exogène infectieuse coule à travers la "chambre du coeur", et il faut alors admettre la dynamique progressive du sang comme étant propice à la fièvre amoureuse du visage. Pour le tempérament mélancolique, le change des esprits de vie et des esprits animaux provoque les larmes de l'esprit naturel : c'est en tout cas ce que Dante souligne. Le commerce des anges se tient ici relativement à l'écart défini entre l'esprit attaché au sang (le troisième jour de la création, qui est jour de la richesse, de filiation) et l'esprit attaché au pneuma et à la phlèbe¹³.

le cartogramme

Dans l'économie générale des rapports entre l'Âme et l'Esprit, Dieu (qui oriente le mouvement fonctionnel entre le Père, le Fils et l'Esprit) est un point de centration idéal (*spiritus sanctus* ≠ *spiritus fantasticus* : *spiritus vitae* + *spiritus animalis* + *spiritus naturae*, telle est l'invention de la théologie de langue d'oc du XII^{ème} siècle). On s'attache ici au *Lilium Medicinale* de Bernard Gordon, prêtre à Montpellier vers 1285. Dans l'économie du texte joycien, sa consistance liminaire est traitée à partir de *FW*, ch. 3, quand se trouve être indiquée la nécessité d'une étude comparée entre le corps de *Bragi* (Dieu de la poésie et de l'éloquence dans la mythologie norse, et corps même du livre de Joyce) et le corps de 'toi', associé à 'ton corps'. Joyce y retrouve l'espace, typique de l'importance accordée aux *Stances* dans la poésie occitane, relative aux objets d'adoration, qui voient Dieu et le corps de la femme tomber en état de rivalité, et qui révèle la langue, le *trobar* (comme lieu d'un amour intermédiaire). Il est de ce point de vue suggestif de considérer en quels termes Joyce traite du corps de la femme, précisément dans son rapport au Ciel : *"Tout le train d'équipage, plumes de faucon et longues bottes y compris, sont là où tu les jetas cette fois là. Ton coeur est dans le système dansant, la tête est croissant dans le Tropique du Capricorne. Tes pieds dans l'amas cloîtré de la vierge. Ton tralala est dans la région du Sabel. Et c'est sur ce rivage que tu naquis. Ton décarpillage est bien huilé. Et ta lingerie d'extase me Texas."* (*Finnegans wake*). Cette condition d'un Ciel articulé à une carte, c'est donc bien aussi celle d'un ciel articulé à la Terre.

poésie et dialectique : du local et du global sur le cartogramme

L'intérêt propre à l'étude du cartogramme (de la carte) porte sur la manière dont il (elle) essaye d'accorder le local (l'événement) et le global (l'éternité). Si on s'attache, par exemple, à l'histoire de la *prinsexe* et *Jarl van Hootber* dans *FW*, on découvre un autre espace littéraire¹⁴ : *« Alors Jarl von Hootber lui télégraphia par Colombopbie sans fiel : « Stoppe là stop reviens dans mon Eire stop. » Mais elle lui rétorque : « Improbabilité ! » Alors il se fit un tonnerre de plainte nuit en ce même sabbath —murs d'angles qui s'écroulent quelque part en l'Eire. Et la prinsexe partit faire son Tourlemonde, pour quarante années, effaça les bénédictions à l'endroit du gêmeau avec sa salive de bulles de savon, ordonna à ses quatre anciens maîtres de lui renseigner ses tâches, et le convertit au seul dieu sûr pour qu'il devienne un dévoyé. C'est alors qu'elle commença de s'enlir pluir et, par hasard, elle revint chez Jarl van Hootber après un couple d'étés, tenant le gêmeau dans son tablier, tard la nuit, dans une autre époque. Et où alla-t-elle si ce n'est au bar de son hostellerie. Jarl van Hootber avait noyé les talons de son estomac dans sa cave au malte, échangeant de chaudes congratulations avec soi et le gêmeau Hilare et les fédérés en leur première enfance étaient dessous la paillasse, se tordre et tousser, comme frère et sœur. Alors la prinsexe se mit au blanc, s'illumina de nouveau et les girouettes s'enfuirent à tire d'aile des collines. Elle jeta son pluvalu au pieds du malin, disant : « Marc II, pourquoi ma fasce ressemble-t-elle à la champagne de Porte ? » Et : « Merde ! » dit le malin, majestant sa molesté. Aussi sa modestie (préjugé) s'assit sur un gêmeau, prit l'autre, et s'en pluit pluit pluit par chemin de lis vers le Pays de Mollepart. Jarl van Hootbe lui déblera en son fort axon : « stoppe net stop reviens dans mon erre stop. » Mais la prinsexe rétorqua : « Si tel est mon plaisir. ». Il se fit alors en cette nuit laurencite une violente grêle d'étoiles filantes quelque part en l'Eire. Et la prinsexe partit faire son tour du globe pour quarante années, grava des malédictions cromlithiques du bout de l'ongle sur le gêmeau, ordonna à sa monitrice lexicale d'essuyer ses larmes, le provertit au seul dogme assuré certain et il se fit tristien. Puis elle s'empluit, pluit, et l'espace de deux changes sur la terre, elle revient vers JVH son Hilare sous le braromètre. » (*FW*, p.29)*

¹² Pour plus développement sur la notion de « sphère interfaciale » (sphère ouverte par le regard respectif des visages), cf. P. Sloterdijke, *Bulles*, Pauvert, 2002. Un exemple particulièrement important est associé, chez P. Sloterdijke, aux tableaux de baisers chrétiens : quand le recouvrement des visages s'embrassant sur la joue figure révèle l'unique Visage du Christ.

¹³ Je pense aussi à ce qu'il en est de la chambre comme intensificateur présentiel : "ma chambre a trois fenêtre : l'amour, la mer, la mort." (C. Cros)... Je suis donc assez intéressé par l'hypothèse de Beck, qui est d'introduire un concept poétique de chambre. Peut-être la chambre n'est-elle que l'effet d'indicatif défini en terme de réponse à la présence ouverte par la valeur sémantique (subjonctif d'occasion) qu'effectue la rime, on essayera de la montrer plus tard. Il est probable qu'il ait fallu attendre Rilke, Manet, Bonnard et les peintres français pour percevoir la chambre comme répondant à cette quiétude de l'expérience heureuse. La "chambre du coeur" est donc une chambre assez particulière, et il est intéressant de supposer qu'elle répond à l'expérience du secret, elle est le for intérieur en quelque sorte. Cette division entre for extérieur (la justice humaine) et le for intérieur (la justice divine) montre que la chambre présente des propriétés métaphoriques chez Dante, et qu'il s'agit donc en réalité d'un escalier.

¹⁴ L'espace créé y correspond au récit effectif d'événements (la prinsexe part en voyage et laisse Jarl van Hootber dans sa taverne) et l'élément surnaturel relatif au jeu des affects qui circulent à cette occasion

L'histoire répond aux formes et aux exigences d'une géographie intentionnelle : l'*Eire* subit les déformations relatives aux modifications sensibles du couple et des ces espèces de rétentions (queues de comètes renversées) qu'instruisent de petites guirlandes de mots qui procèdent, par recouvrement, à cette cohérence cartographique d'ensemble qui se donne pour être à la fois une prolongement émotionnel de situation (plainte, larmes, envoûtements). Par exemple : les « *chaudes congratulations avec soi et le gémeau bilare et les fédérés en leur première enfance* » qui traînent derrière Jarl von Hoother, ou les « *bénédictions* » (...) « *avec sa salive de bulles de savon* » par lesquelles la prinsexe essaye de prémunir ce qui, du fait de son départ, pourrait briser l'équilibre affectif des lieux. Ce sont aussi les « *murs d'angle* » du patromanche ou de l'Homme-maison qui s'écroulent (toitures, pannes faitières, ongles, chervons), ou encore l'illumination de la prinsexe entourée des « girouettes » domestiques qui s'enfuient à « *tire d'aile des collines* » et réenchangent le paysage plastique-sonore. A la seconde rupture entre la prinsexe et Jarl von Hoother : « *une grêle d'étoile* » qui s'abat.

La seconde chose remarquable, à lire cette histoire, c'est, outre l'attention qu'elle porte aux vécus intimes, le fait qu'elle recommence. Recommencer, pour une telle histoire, construit un espace-temps flottant, qui relate des événements distribués, supposés ayant eu lieu, mais d'une façon qui en accentue le comique ou l'absurdité.

L'interprétation la plus simple serait de croire reconnaître dans cette géométrie à répétition un effet stylistique mythique (il s'agirait d'une histoire édifiante, comme dans l'épopée de Gilgamesh), mais l'humour et l'ironie démentent toute prétention morale. La seule façon de répondre à cette « géométrie à répétition », qui combine des personnages, leurs lignes rétentionnelles conjuguées (ouvrant sur des espaces naturels) est de reconnaître que nous sommes effectivement dans l'élément sémantique du subjonctif. L'avantage ouvert par cette perspective est qu'elle nous permet ainsi de rendre compte d'une autre curiosité, qui touche à l'instabilité positionnelle des temps (« *Tourlemonde de quarante années* », « *un couple d'étés* ») qui ressemble aussi au tournoiement du regard sur une carte.

Admettre ce fait selon lequel ce texte de Joyce, et les histoires, chez Joyce, en général... —mais aussi chez Apollinaire, les anecdotes inscrites...— construisent une appréhension non comparative du subjonctif, c'est aussi reconnaître —conformément à ce qui a été dit plus haut— que le subjonctif est bien le temps de lecture d'une carte. Au début du troisième chapitre qui porte précisément sur le *Spiritus Phantastikon*, Agamben cite un extrait de la *Vita Nova* de Dante, qui semble être l'un des plus précieux moment de la métaphysique médiévale du cœur, et la source des textes de Bernard Gordon, qui explicite les différences entre *spiritus vitae*, *spiritus animalis* et *spiritus naturae* : "En ce point je dis que l'esprit de la vie qui demeure dans la très secrète chambre du coeur commença à trembler si fort, qu'il se fit sentir dans mes plus petites veines horriblement ; et en tremblant il dit ces paroles : Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi (Dieu me rend plus fort qui vient me dominer). En ce point l'esprit animal, lequel demeure dans la chambre haute où tous les esprits sensitifs portent leurs perceptions, commença de s'émerveiller beaucoup, et parlant spécialement aux esprits de la vue, il dit ces paroles : Apparuit iam beatitudo vestra (apparaît déjà votre béatitude). En ce point, l'esprit naturel, lequel demeure en cette partie de nous où la nourriture est servie au sang, commença de pleurer, et pleurant dit ces paroles : Heu miser quia frequenter impeditus ero deinceps !" (Je l'ai ainsi souvent empêchée de se manifester) (...) Agamben engage ensuite son commentaire par cette phrase : "Ainsi reflète-t'il en une triple allégorie, au début de la Vita nova, l'apparition de la dame de ses pensées, au vêtement couleur de sang."

Autrement-dit faut-il considérer une situation aussi étrange que celle selon laquelle, en le poème, le subjonctif (l'esprit animal) n'existerait plus comme mode séparé des modes extrêmes (l'indicatif : l'esprit naturel, et l'infinifit : l'esprit de vie), mais comme mode propre à la structure du poème relativement au type d'espace qu'il construit.

Ce qu'il est ainsi possible d'attester, c'est quelque poème, qu'il soit dehors ou exprès, répond par ses rimes en général ou par ses mot-valises — « *significations latérales, potentielles* » au sens Tynianov— au type de prolongement et de répétitivité qui en restitue l'expérience plastique comme une expérience verbale d'un subjonctif (l'esprit animal) associé à une carte. C'est bien le sens de cette enquête que Joyce engage à la relecture des théoriciens médiévaux du sentiment amoureux : la rime est un mot-valise qui se sépare en deux lignes d'écriture. Que le poème soit *toujours* écrit au subjonctif, en ce subjonctif pour ainsi dire pur, utopique ou inconditionnel, est bien le fait de cette division des lignes d'écriture qui suspend le sens : un point essentiel que seule son association à la lecture de cet objet synthétique qu'est une carte où, idéalement, chaque point, en sa position, doit préserver *symboliquement* la distance qui le sépare *en réalité* de tous les autres, devient discernable.

L'Eire (air, Aire) : le poème dehors

La promesse de clarté qui tient à l'œuvre conjoint en effet le souhait d'une vie plus exacte (plus différenciée) et d'une parole plus inscrite dans la matérialité du monde. Cette situation tout à fait remarquable rencontre pourtant, selon P. Beck, l'énigme que le poème souligne, à la croisée de ces deux formes inscrites, que sont celle de l'adresse (poème exprès, qui réfute l'esprit naturel) et du témoignage (poème dehors, qui ne le réfute pas, c'est-à-dire l'épreuve qui touche au doute et à la mélancolie déposée sur la troisième marche de l'esprit) :

« Des mains du siècle, horizontales, le suscitent d'abord (l'intellect rythmique) : il manie des idées théoriques en vue d'une pratique : elles

ont perfectionné la force rythmique du discours, ses balancements, créé des poèmes dehors, des poèmes exprès d'après des idées pratiques originaires, glissantes, intéressantes, étoiles d'une reconstitution intimée. » (P. Beck, *Contre un Boileau*)

Le mouvement de l'« aller vers » ou amour ascendant (conversion, adresse) et du « venir vers » ou amour oblatif (de la procession, du témoignage) sont bien évidemment opposés¹⁵, il n'en reste pas moins que chez les peintres gothiques comme Stefan Lochner des instabilités particulières liées à des interactions couleur/matière : entre la bourse aux pièces d'or égarées, la blancheur du sein d'une pêcheuse et les chairs roses et grises du démon mineur à tête de loutre ou de poisson... construisent les fonctions de la *nouvelle nature*, confuses¹⁶. Selon cette perspective l'opposition néoplatonicienne entre amour ascendant (érotique) et amour descendant (oblatif) rencontre quelques difficultés. Il est en effet là question de la perspective sotériologique propre au christianisme, et qui tient sur ce fait que dans les conditions de la nouvelle alliance : des signes de la résurrection sont déjà discernables dans le monde (malgré son caractère en un certain sens encore inachevé). Dans un récit certainement apocryphe de l'évangile de Jean, il est en effet question d'une nouvelle apparition de Jésus à Tibériade et une nouvelle pêche miraculeuse, dans une étrange tonalité de pittoresque populaire : Pierre plonge dans le lac pour rejoindre le Sauveur apparu sur le rivage, les apôtres trouvent sur le rivage un petit braséro qui est à la fois un grill à poissons et la Lumière qui est descendue dans le monde.

Appelons « point colorial » l'existence d'un point naturel appartenant à l'espace transitionnel du monde des créatures, mais rivalisant, par sa beauté, avec les natures célestes, ce type de point pose question¹⁷.

La distinction établie par Dante entre les trois esprits devient de ce fait beaucoup plus claire : *spiritus vitae* (récit, sous la valeur proverbiale de l'infinif), *spiritus animalis* (rime-récit ou subjonctif pur) et *spiritus naturae* (incidence indicative de l'objet ou présent de l'indicatif relatif à la « présence au bord de la plage d'un braséro qui est aussi un grill à poissons »). Ajoutons maintenant un élément, pour fixer ce dernier terme au sujet duquel nous n'avons encore rien dit : c'est à partir du moment où le *spiritus naturae* s'éveille que l'on peut en effet parler d'*espace dehors* (poème dehors) au sens poétique du terme, à savoir d'un espace (qu'il soit poétique ou plastique) dans lequel se trouvent identifiables un ou plusieurs objets.

Cas du poème dehors

Nous prendrons comme point de départ, pour revenir vers cette question de la rime, un *poème dehors* (c'est-à-dire qui repousse la rime en bout de vers jusqu'à l'éclat d'une incidence indicative d'objet), le poème I.6. des *Sonnets à Orphée* de R.M. Rilke :

« Ist er ein Hiesiger ? Nein, aus beiden
(Est-il quelqu'un d'ici ? Non, l'ampleur de son être /
Reichen erwuchs seine weite Natur.
(provient de l'un et l'autre règne /
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
(Celui qui sait les racines du saule /
wer die Wurzeln der weiden erfubr./
(en tresse les rameaux bien plus expertement //

Gebt ihr zu Bette, so lasst auf dem Tische
(Vous, en allant au lit, ne laissez sur la table /
Brot nicht und Mich nicht ; die Toten ziebst
(ni le pain, ni le lait, —ils attirent les morts /
Aber er, der Beschwödende, mische
(Mais lui, qu'il vienne, le conjurateur, mêler /
und der Milde des Augenlids
(bénignement sous le doux des paupières //

¹⁵ comme le sont la vitesse du *poème ex-près* (contentif, érotique) et la lenteur du *poème dehors* en son flot ralenti.

¹⁶ En réalité, il semble être question d'un paradis exact retrouvé malgré ce fait que l'espace en lequel il se joue n'est pas l'espace électif des hauteurs mais l'espace transitionnel du monde des créatures en train de se dissoudre. Une phrase de Joyce en situe l'énigme, losange de verdure inquiète sous la joie du soleil créé : « La complicité ouverte des bouches apsaras dans la licence de leurs feuilles se lovent sur les survivantes torrifrites par le puissant verrou de l'Indraduction. » (FW, p.69)

¹⁷ Apollinaire écrit aussi à la limite d'une telle ambiguïté idéale : « C'est le beau lys que tous nous cultivons / C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent / C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère / C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières / C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité / C'est l'étoile à six branches / C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche / C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur » (Zone).

ihre Erscheinung in alles Geschaute ;
(au spectacle entier, leur apparition /
und der Zauber von Erdrauch und Raute
(que lui soit aussi vrai que le plus clair rapport /
sie ihm so wahr wie der klarste Bezug.
(le charme de la rue et de la fumeterre //

Nichts kann das gütliche Bild ihm verschlimmern
(Rien ne peut lui gâter la légitime image /
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
(que ce soient des tombeaux ou que ce soient des chambres /
rühme er Fingerring, Spange und Krug.
(qu'il célèbre l'anneau, l'agrafe ou bien la jarre. »

Procédons maintenant à l'analyse du texte selon la méthode proposée, qui associe la distinction établie par Dante entre les trois esprits : *spiritus vitae* (récit), *spiritus phantasticus* (rime-récit ou subjonctif pur) et *spiritus naturae* (incidence indicative de l'objet). Il est d'abord question du *spiritus vitae*, qui touche à la dimension du récit, à ce que le poème raconte. On touche au récit, à la dimension proverbiale du poème quand on cherche à traduire en prose ce que le poème dit pour le rendre lisible. Dans le cas du poème I.6. des *Sonnets à Orphée*, le récit (infinitif proverbial) est porté à l'attention de « celui qui conjure », le « conjurateur » (*der Beschwörende*), homme qui n'est pas d'ici mais d'ici et de là-bas, et sait goûter chaque chose d'une attention égale. L'enjeu tient encore à une demande qui lui est faite : qu'il célèbre « l'anneau, l'agrafe ou bien la jarre ».

Ensuite, il faut prendre la mesure du *spiritus animalis*. Il est question du récit qui est construit par le jeu des rimes, une sorte de second récit enchassé dans le premier. Le subjonctif d'occasion des rimes explore, lui, un autre trajet du sens : il situe la lenteur propre au mouvement des saules sous le vent (*Weiden* est répété au quatrième vers <écho>) (*beiden/weiden* (les deux/ les saules)) tenant au rapport arborescent entre la nature et l'Apprentissage qui en revient (*Natur/erfuhr*). La table disparaît en son enlacement (*Tische/Mische*), où l'attirance tient au mouvement des paupières. Le spectacle entier est dans la rue (au losange)) (*Geschante/Raute*). En ce spectacle circonscrit, plus restreint : le rapport, l'adéquation (la taie) du regard vers la cruche (*Besug/Krug*). On perçoit ainsi un jeu d'opposition entre des visions confuses, éclairantes, et des lignes de détachement qui tiennent aux trois objets finalement situés sous le regard (*ihre Erscheinung in alles Geschaute*) : « l'anneau, l'agrafe ou bien la jarre »¹⁸.

Les ralentisseurs attentionnels qui s'y attachent fixent alors les mots selon une attention différente¹⁹. Il apparaît que sur la nappe tracée par l'onde d'une table en son enlacement (l'espace-poulpe des rimes) : trois objets paraissent, qui ne sont pas des énigmes lexicales. L'expérience théorique au contact de ce poème est donc riche d'enseignements : c'est parce que le jeu des rimes fixe finalement quelques mots terminaux *comme* objets (incidence indicative d'objet) que l'ensemble constitue retrospectivement un lieu qui en vient à se stabiliser²⁰.

On ne peut pas dire les choses autrement : pour accéder au *poème dehors* (à l'Eire séparée du personnage), il faut ralentir les signes évocateurs ambigus du *poème exprès*²¹. C'est pourtant le choix inverse que fait Joyce, en exhaltant le

¹⁸ Le milieu défini par le spatio-temporalité modale des rimes, qui joue entre le frémissement mortuaire tenant au contact des racines, l'écarquille d'un regard ouvert sur le rue (le losange) et la fleur de fumeterre. Cette spatio-temporalité de référence est faite de balancement, de telle manière que son milieu propre est une frontière d'indication.

¹⁹ Il est, par ailleurs, un autre milieu, milieu de révélation des indications d'objets, qui se détachent sur le fond du poème.

²⁰ La chambre est donc effectivement ouverte par le *poème dehors*, dans la tentation qu'il provoque vers une fin à laquelle il s'assigne. Tel n'est pas le cas en l'occurrence du *poème exprès* et son accélération qui heurte l'incidence indicative à une énigme lexicale, qui refuse en fait toute incidence d'objet afin de maintenir l'équilibre entre le personnage et son Eire.

²¹ Portons notre attention à la chambre en tant que modèle d'Eire (typique de la poésie dehors) en reportant encore une fois notre attention vers un autre poème de Rilke, le poème II.6 des *Sonnets à Orphée* :

« Rose, du thronende, denen im Altertume
Rose, ô toi, la majestueuse, tu n'étais,
 « warst du ein Kelch mit einfachem Rand. »
Aux anciens, qu'un calice avec un simple bord
 « Und aber bist du die volle zähllose Blume »
Par contre, à nous, tu es l'absolu de la fleur
 « der unerschöpfliche Gegenstand. »
son infini, l'objet inépuisable
 « In deinem Reichstum scheinst die wie Kleidung um Kleidung
Si riche, tu parrais porter robe sur robe
 « Um einen Leib aus nichts als Glanz ; »
d'apparat sur un corps qui n'est rien que splendeur
 « Aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
mais à lui seul, ton pétale, aussi bien,
 « und dei Verleugnung jedes Gewands. »
est l'éviction, le démenti de tout costume

poème exprès. C'est de ce point de vue que l'œuvre de Joyce tient au mouvement de pensée de la littérature, dans la manière dont elle situe le Peuple dans cette ambivalence complexe entre personnage et lieu. Chez Joyce, le personnage cesse définitivement de se détacher du lieu, mais du fait de la généralisation de cette attention pour les moments quelconques (que l'on a mal nommé sa relation à la littérature dite du *stream of consciousness*) découvre tout simplement un nouvel espace d'écriture : celui pour lequel le personnage et le lieu se confondent. Telle est sa fidélité à la pensée grecque du mythe, et son refus de l'idéogramme et de l'énigme du secret (Pound) qui s'achève dans un signe-objet qui n'envisage plus le personnage que comme une expression du lieu, sans lui offrir cette autonomie de laquelle il peut s'extraire. En un certain sens, il faut donc comprendre Joyce comme étant plus proche de Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris* que de Madame de Staël quand elle identifie la littérature au génie des peuples. Joyce n'en revient pas au wagnerisme de Pound ou de madame de Staël, et tient à distance l'incidence indicative d'objet dans le mot-valise, libérant en quelque sorte la rime de sa division en lignes d'écritures. La rime revient depuis une vingtaine d'années avec le hip hop et le slam, mais ce retour passe par Joyce, par la co-incidence du personnage et de l'Eire, à une certaine mythologie matérielle (Hugo) dans laquelle le personnage et l'Eire d'existence se confondent. Par exemple dans le hip hop : la mythologie urbaine permet de percevoir le personnage comme une expression de la ville, qui congédie certainement les incidences indicatives dans ces drôles de petites énigmes implexes que sont les tags et les signes d'écriture apparues sur les murs de New York en 1978, et qui continuent leur promenade à travers le monde. Si on comprend la rime comme un jeu de mot, une homonymie, l'œuvre de Joyce nous pousse dans une sorte d'au-delà au regard de ce qui s'est jouée en 1848 avec l'abandon de la rime. Un au-delà qui n'oublie pourtant pas quelque chose de ce refus. Ce qui se passe avec Joyce, c'est que la distinction entre la tentation qui vise à rechercher dans les grands caractères de la nature ce qui échappe à la lecture refermée dans les petits caractères de l'âme, cette sagesse matérialiste de la pensée marxiste, se met à poser problème. Non pas sur le fait qui touche à la question de l'identification du Peuple, mais sur celui qui se confronte aussi au fait que dans les grands caractères de la société, il y ait une rime interne ou un jeu de mots, qu'il faudra alors séparer en vers ou intensifier dans une fuite qui en accélère le caractère éclipse.

Frédéric déotte

« Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft »
Depuis des siècles nous appelle ton parfum
 « seine süssesten Namen herüber ; »
de loin, de tous ses noms les plus suaves
 « plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft. »
soudain comme une gloire il est couché dans l'air.
 « Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten... »
mais le nommer, non nous le savons pas, nous cherchons à...
 « Und Erinnerung geht zu im über, »
Et voilà que vers lui s'en va le souvenir
 « die wir von rubaren Stunden erbat. »
que nous quêtions des heures de mémoire.

Selon la forme de son récit (infini proverbial), la tentation humaine de nommer le parfum d'une rose se dissout, du fait de l'impossibilité d'en témoigner avec des mots, en un instant trompeur de mémoire. Le subjectif d'occasion des rimes de l'antique rose (*Altertume/Blume*) se découpe en la figure de l'objet (*Rand/Gegenstand*). Le vêtement ou la découpe s'y reconnaît comme un évitement (*Kleidung/Vermeidung*) et un démenti (*Verleugnung*). Le parfum de l'air (*Duft/Luft*) lance l'appel au dessus (*herüber/über*), nous devinons, nous demandons (*raten/erbat*). L'indicatif d'objet situe la Rose relativement à son existence propre sur l'onde d'un instant de mémoire.