

LE DISCOURS INTÉRIEUR ROMANESQUE: VERS LA CONCORDANCE DES  
INSTANCES NARRATIVES. EXEMPLES TIRÉS D'*ULYSSE* DE JAMES JOYCE

JONATHAN CIMON-LAMBERT

A THESIS SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES IN  
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH STUDIES  
YORK UNIVERSITY  
TORONTO, ONTARIO

APRIL 2015

© JONATHAN CIMON-LAMBERT 2015

**Abstract:**

For several decades proponents (as well as detractors) of *stream-of-consciousness* novels have maintained a putative inequality between narrative instances; circumscribing types of inner discourses and thus begetting the insularity-stereotype associate to these types of narrative techniques. The outcome is that typological studies have been at a stalemate since the early 1980s. However, one of the most influential writers of the 20th century, James Joyce, championed the reciprocal relationship between both narrative instances (inner discourse and 3rd person narration). This study attempts to redefine inner discourse in order to prove its affinity with all narrative instances. By analysing parts of Joyce's *Ulysses*, one is particularly struck by the cogency of the text as it shifts from inner discourse to 3rd person narration. Oftentimes one narrative instance serves as catalyst for the next—enriching the novel's esthetic vision, rather than bogging it down. Especially in *Ulysses*, the correlation between narrative instances yields significant results with regard to the novel's portentous symbolism and various leitmotifs.

**Résumé:**

Pendant plusieurs décennies le discours intérieur a été reconnu comme une forme distincte, quasi-insulaire, de narration dans le roman, parce que les études critiques ne cherchaient qu'à dénombrer un nombre définitif de « types ». Cependant, l'un des écrivains les plus influents du XXe siècle, James Joyce, met en valeur le partage entre le discours intérieur et la narration hétérodiégétique (troisième personne). Il existe dans son roman, *Ulysse*, une symbiose entre la voix, la perspective et le mode discursif intérieur des personnages. Ce mémoire postule que la concordance des instances narratives tend vers une représentation inédite de l'expérience humaine immédiate. La concordance des instances narratives occasionne un équilibre clair et intelligible entre le personnage et son environnement (au sens social). C'est ainsi que l'esthétique joycienne accède à une nouvelle représentation de la condition humaine grâce à la récursivité significative et autonome des leitmotive.

**Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour le financement de ma recherche (Bourses d'études supérieures du Canada J-A Bombardier).**

*Je n'ai pas la barbe en ouate de ceux qui prophétisent. J'aime beaucoup rire en société, je parle ici pour les grabataires, je monologue pour les débardeurs, je phonographe pour les splendides idiots des boulevards extérieurs et c'est tout à fait par hasard si je vous rends visite dans votre petit intérieur.*

—Jacques Prévert, *Paroles*

## Table des matières

<b>Résumé/abstract.....</b>	<b>ii</b>
<b>Remerciement.....</b>	<b>iii</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>iv</b>
<b>Chapitre 1: Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 2: État de la question.....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre 3: Point saillant I.....</b>	<b>18</b>
<b>Section A: Qui narre?.....</b>	<b>19</b>
<b>Section B: Focalisation interne.....</b>	<b>21</b>
<b>Section C: Voix narratrice et mode discursif intérieur.....</b>	<b>23</b>
<b>Section D: Concordance des instances narratives.....</b>	<b>25</b>
<b>Chapitre 4: Analyse: La symbiose.....</b>	<b>27</b>
<b>Chapitre 5: Point saillant II.....</b>	<b>40</b>
<b>Section A: Le projet esthétique réaliste.....</b>	<b>40</b>
<b>Section B: Action et Cognition.....</b>	<b>42</b>
<b>Section C: La distance critique du narrateur.....</b>	<b>48</b>
<b>Section D: L'absence de jugement gnomique.....</b>	<b>50</b>
<b>Chapitre 6: Analyse: Leitmotive et l'esthétique joycienne.....</b>	<b>52</b>
<b>Section A: L'assujettissement et le remord de conscience.....</b>	<b>52</b>
<b>Section B: Deux scènes à Sandymount.....</b>	<b>63</b>
<b>Section C: La transposition des scènes.....</b>	<b>66</b>
<b>Chapitre 7: Conclusion.....</b>	<b>72</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>76</b>

## Chapitre 1: Introduction

Le discours intérieur occupe une place importante dans le roman depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe déjà sous maintes formes—par exemple chez Stendhal et Henry James, en style indirect libre, ou en ce qu'on a appelé depuis le *psycho-récit*. Alain Rabatel note qu'« historiquement, le MI [monologue intérieur] n'est pas la seule expression possible et réalisée de la parole intérieure », mais que « seul le MI bénéficie d'une telle objectivation, comme 'discours intérieur'. [...] Les manifestations littéraires de la parole intérieure sont plus multiformes que ce que 'le MI' laisse entendre. »<sup>1</sup> L'avènement du XX<sup>e</sup> siècle inaugure une série de romans qui exploitent certains traits distinctifs du discours intérieur: par exemple, la grande réminiscence du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Par ailleurs, Faulkner délimite la voix du personnage en la contraignant à un seul chapitre comme un soliloque silencieux (*Tandis que j'agonise*) ou bien modifie la police d'écriture en italiques afin de signaler une analepse et le retour au présent (*Le Bruit et la Fureur* Faulkner).<sup>2</sup> D'autre part, Virginia Woolf se sert occasionnellement de parenthèses et se limite primordialement à un style indirect libre; le personnage n'assumant point sa propre voix est paraphrasé par le narrateur.

C'est ainsi que Gérard Genette distingue entre ce qu'il appelle le *discours indirect libre* et le *discours immédiat*: « [...] dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues*; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface

---

<sup>1</sup> Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure: Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue*. In: *Langue française*. n° 132, 2001. La parole intérieure, p. 92.

<sup>2</sup> Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1959, p. 58.

et le personnage se *substitue* à lui. »<sup>3</sup> Dans son étude *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Robert Humphrey note que Dorothy Richardson et Virginia Woolf diluent l'apparente objectivité de leurs textes en intervenant fréquemment.<sup>4</sup>

En revanche, le style de James Joyce se caractérise par l'effacement des traces de l'auteur. Joyce réussit à faire coexister à parts égales le discours intérieur et la narration hétérodiégétique. La voix narratrice et le mode discursif forment la symbiose du récit. Tous les deux participent au récit en dépit du fait que la parole intérieure s'inscrit en deçà de la narration. La diégèse met en valeur le monde extérieur qui traverse les pensées du personnage. Chez Joyce il existe une perméabilité entre les frontières des instances narratives. De sorte que la minutie détaillée du discours intérieur développe astucieusement le récit et la nature (au sens ontologique) du personnage, alors qu'elle n'en donne pas l'impression au lecteur. Cette complémentarité est assurément un atout. Roland Barthes articule de façon similaire ce point:

[...] ce qu'on appelle le roman psychologique est ordinairement marqué par un mélange des deux systèmes, mobilisant successivement les signes de la non-personne et ceux de la personne; la 'psychologie' ne peut en effet—paradoxalement—s'accommoder d'un pur système de la personne, car en ramenant tout le récit à l'instance seule du discours, ou si l'on préfère à l'acte de locution, c'est le contenu même de la personne qui est menacé: la personne psychologique (d'ordre référentiel) n'a aucun rapport avec la personne linguistique, qui n'est jamais définie par des dispositions, des intentions ou des traits, mais seulement par sa place (codée) dans le discours. C'est cette personne formelle que l'on s'efforce aujourd'hui de parler; il s'agit d'une subversion importante (le public a d'ailleurs l'impression qu'on n'écrit plus de 'romans') car elle vise à faire passer le récit, de l'ordre purement constatif (qu'il occupait jusqu'à présent) à l'ordre performatif, selon lequel le sens d'une parole est l'acte même qui la profère [...].<sup>5</sup>

C'est justement cette coprésence des deux instances narratives qui à la fois inspire la problématique et justifie le choix du corpus. À défaut d'*Ulysse*, il aurait fallu sélectionner

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III: Discours du récit (4. Mode)*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 194.

<sup>4</sup> Humphrey, *op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p. 42. In R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

des scènes de différents romans, ou du moins une pluralité d'instances disparates de deux différents romans. Joyce rétablit les deux instances narratives précisément dans le but d'élucider les bénéfices d'une double perspective. À la différence, bien entendu, des auteurs qui se fient aux points médians (style indirect libre) ou bien contraignent leur récit—comme Édouard Dujardin—à la narration autodiégétique. Cette narration à la première personne, intercalant le discours intérieur, produit un effet de mise en abîme qui gêne (voire rend impossible) la narration du milieu social, des événements extérieurs, bref du monde en dehors du personnage. Voilà pourquoi, en ce qui concerne ce mémoire de recherche, la problématique et le choix de corpus ne font qu'un.

Il existe déjà un océan de littérature critique traitant du *monologue intérieur* (voir l'État de la question ci-dessus). Cependant, Gérard Genette et Alain Rabatel ont développé des théories non conformistes qui dépassent l'antagonisme confus des typologies. Les deux ont fait table rase des polémiques afin de s'inscrire dans un continuum *diégésis-mimésis*. Genette rectifie quelques points élémentaires escamotés par les typologies narratologiques depuis les années 1950:

Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. [...] le «monologue intérieur», et qu'il vaudrait mieux nommer *discours immédiat*: puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (« dès les premières lignes ») émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la « scène ».<sup>6</sup>

Le discours intérieur a reçu sa mauvaise réputation de discours « insulaire » étant donné l'agrégat d'études critiques qui l'ont cantonné pendant quasiment un demi-siècle dans un catalogue de dénominations néologiques (parfois traduites), érudites, parfois économes et

---

<sup>6</sup> Genette, *op. cit.*, p. 193.

souvent redondantes. Ironiquement, en démystifiant son originalité, Rabatel et Genette ont rehaussé la réputation du discours intérieur. Rabatel explorera les tensions langagières en considérant des réalités insoupçonnées comme la *lisibilité* du texte associée à la communication d'une conscience subjective dotée d'une opacité inhérente. Belinda Cannone dans son étude *Narration de la vie intérieure* amorce aussi cet enjeu:

[...] dans le monologue, on emploie des structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication. [...] Ici encore, le monologue intérieur pose la question du lecteur et de la lisibilité, accentuée par le fait que le cadre de référence du personnage qui monologue ne peut être connu: ses allusions et suggestions diverses menacent toujours d'échapper totalement au lecteur dont les rapports avec le texte deviennent ainsi plus problématiques.<sup>7</sup>

Genette procède de l'« intérieur » de l'instrumentation narrative, au lieu de sonder l'obscur *conscience* à laquelle se réfèrent les critiques du *monologue intérieur*, comme si c'était une chose préfigurée de laquelle on pouvait extraire un nombre limité de *types*. Rabatel ira plus loin; il repère la parole intérieure par défaut dans un énoncé d'apparence hétérodiégétique. L'orbite de Rabatel est centripète, *diégèse* et *mimèsis* peuvent se synchroniser dans le but de livrer un produit littéraire attaché à la tradition du réalisme psychologique.

Cette étude se situe dans deux optiques: narratologique et esthétique. Il importe de revendiquer la narratologie vu son parcours historique éprouvé dans le domaine et surtout parce qu'elle est en mesure d'analyser un corpus littéraire tout en examinant ses implications linguistiques. La linguistique s'avérera pertinente lors de l'analyse micrologique des passages dans lesquels l'auteur (Joyce) nuance la voix du narrateur avec celle du personnage. D'autre part, il s'agit d'étudier l'esthétique joycienne sur divers plans

---

<sup>7</sup> Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 95.



(symbolique, structurel, etc.) afin de cerner au juste les grandes artères qui vibrent sous la plateforme narratologique. Ainsi ce mémoire écarte les malentendus associés aux typologies qui prônent d'abord la délimitation des catégories narratives arbitraires pour ensuite tenter de les justifier d'arrache-pied. La dualité des perspectives narratologique et esthétique se fusionne étant donné que leurs desseins sont concomitants. Certes, l'analyse de passages fera coïncider un grand nombre des points clés des deux disciplines, donc homogénéisera deux orbites théoriques conformes. Ce lieu d'étude est suggéré par les travaux de Genette et Rabatel—ce qu'il importe d'appeler dorénavant « la concordance des instances narratives. » À l'instar de ces deux critiques, ce mémoire revendique le continuum *diégèse-mimèsis*, en s'efforçant de valider la correspondance du récit hétérodiégétique avec le discours intérieur dans le roman *Ulysse* de James Joyce.

## Chapitre 2: État de la question

Il faut envisager les techniques de narration intérieure comme catalyseur du déploiement du récit. Il importe surtout d'analyser la réciprocité entre l'extériorité et l'intériorité; le discours intérieur étant souvent réactionnel ou complément de l'environnement. Au fil du récit, un rapport unidirectionnel s'établit entre le personnage et son environnement (p. ex.: objets inanimés, animaux, architectures), occasionnant un discours intérieur qui donne libre cours à ses idées, ses souvenirs, ses velléités et ses rencontres prospectives. Loin d'être réduit au solipsisme stéréotypé, le discours intérieur informe le récit en dépeignant un personnage sensible et dynamique, conscient de son rôle social ou familial, de ses gestes, de ses affectations, et soucieux de l'opinion d'autrui (c'est-à-dire les autres personnages qui sont souvent présentés au lecteur par l'intercession de la conscience du protagoniste).

Cette étape du mémoire vise à présenter au lecteur les articulations principales qui ont défriché le terrain théorique du discours intérieur. Celles-ci se sont axées sur des œuvres littéraires européennes et américaines tant francophones qu'anglophones<sup>8</sup> qui ont innové le point de vue dont le narrateur relate son histoire. Ces paramètres ont été choisis en vue d'éclaircir le chevauchement qui s'est effectué dès la première moitié du XXe siècle entre les œuvres littéraires et théoriques traitant du discours intérieur; d'abord en France et en Angleterre et ensuite, dès les années 1950, aux États-Unis. Ce catalogue critique ne prétend pas à l'exhaustivité; il reprend sans discrimination les études qui même si elles s'avèrent désuètes, comportent une valeur historique. Le lecteur assistera à l'évolution d'une nomenclature de plus en plus pointillée et inclusive mobilisant ses

---

<sup>8</sup> Voir même allemand dans l'étude de Dorrit Cohn.

forces théoriques afin d'établir un véritable socle intelligible grâce auquel nous serons en mesure de saisir chaque déploiement narratif dans sa singularité et dans sa signifiante. Faisant le tri parmi plusieurs ouvrages de littérature critique traitant de la narration intérieure, nous nous apercevons que le critique consacre souvent une partie de son livre à la représentation technique/stylistique des différentes formes de discours intérieurs. L'aspect technique se penche davantage sur l'étude d'une œuvre en particulier (voire de quelques-unes). La présente étude se situe dans la deuxième catégorie: la perspective théorique. En revanche nous nous servons néanmoins d'un texte littéraire—*Ulysse* de James Joyce (la première partie du roman)—surtout pour élucider l'effort théorique auquel la recherche aboutira. L'histoire de la technique narrative intérieure ne sera guère évoquée—d'ailleurs la littérature critique qui l'examine est prolifique. Il s'agira plutôt de signaler l'évolution de sa forme au cours des décennies tout en notant les influences joyciennes. Le fil conducteur du chemin théorique mettra l'emphase sur la nécessité des techniques de narration intérieure dans la mesure où elles dépeignent plus authentiquement l'immédiateté de l'expérience humaine dans le roman moderne.

Il est assez aisé de distinguer entre le monologue intérieur (abrégé: MI) du XXe siècle et le monologue traditionnel qui lui est antérieur. Édouard Dujardin<sup>9</sup> en 1931 l'a élucidé et plusieurs depuis, dont Humphrey, Leopold et Steinberg, le citent, bon gré mal gré. Nous citons Dujardin, d'abord pour sa valeur historique, ainsi que pour notre dessein

---

<sup>9</sup> Joyce s'est endetté volontiers au roman *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, mais comme le dit le biographe de Joyce, ce dernier a dû refaçonner la technique. « The technique, later known as the internal monologue, makes for some clumsiness when the hero has to describe outer circumstances, and Joyce had to refine Dujardin a good deal to make him workable. » Richard Ellmann. *The Consciousness of Joyce*, London, Faber & Faber, 1977, p. 63-64.

personnel qui s'est proposé d'éclaircir tant l'évolution que les mésententes associées aux techniques de narration intérieure.

Le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans le vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non prononcé [...]. Mais il se différencie du monologue traditionnel en ce que : quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient; quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant; quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial [...].<sup>10</sup>

L'influence apparemment synchronique de la psychanalyse freudienne et l'écriture automatique des surréalistes des années 1920 a insinué que la technique narrative de Joyce tentait d'explorer les frontières de l'inconscient. Ces accusations d'influence, Joyce lui-même les a reniées.<sup>11</sup> La majorité des critiques littéraires<sup>12</sup> conviennent que la technique ainsi que le contenu du roman *Ulysse* ne sont guère inspirés de ce qui était alors non pas la « tradition freudienne » d'aujourd'hui, mais une école de pensée qui gagnait du terrain. Bien entendu la définition malencontreuse de Dujardin n'a qu'aggravé le stéréotype. Si Joyce se rapproche de Freud, de la psychanalyse ou du « pré-discursif », ce n'est pas parce qu'il puise son inspiration dans l'inconscient ou cherche à dépeindre son affluence impalpable. Plutôt est-ce la méthode d'association libre qui est psychanalytique. L'inconscient, alors, peut resurgir aléatoirement, de façon impromptu, mais seulement de manière fragmentaire ou partielle, dans le discours intérieur. La définition que donne Dujardin en 1931 dans *Le Monologue intérieur* ne convient qu'aux paramètres du MI

<sup>10</sup> Édouard Dujardin. *Le monologue intérieur*, In Keith Leopold « Some problems of Terminology », p.150-151, In Erwin R. Steinberg (ed.), *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*, Port Washington, N. Y., National University Publications, Kennikat Press, 1979.

<sup>11</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959 (revised edition 1982), p. 126.

<sup>12</sup> « L'écriture de la conscience », 27 avril 2007 . Université de Lausanne, Faculté des Lettres (Français, littérature moderne: XIXe - XXIe siècles): D. Kunz Westerhoff. (Consulté le 6 mai 2014). - Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*; Rabatel *Les représentations de la parole intérieure: Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue*, p 76. Et bien sûr Dorrit Cohn citée ci-après.

direct. Depuis, les théoriciens ont mieux cerné les enjeux, les divergences et les nuances, que Dujardin mettait en marge au profit de l'éclaircissement intégral de la vie psychique dans le roman. Toutefois sa définition comporte une valeur historique indéniable, et plusieurs de ses propositions concernant l'intervention minimale de l'auteur, le dépouillement syntaxique et la « pensée intérieure en formation »<sup>13</sup>, seront repris par les théoriciens ultérieurs.

Selon Humphrey, le flux de conscience est essentiellement préverbal (*prespeech*), excluant toute base communicationnelle: « [...] les niveaux préverbaux de la conscience ne sont pas censurés, ni contrôlés rationnellement, ni ordonnés logiquement. »<sup>14</sup> Naturellement, le niveau préverbal a de fortes connotations inconscientes. Humphrey rapporte la similitude entre l'association libre et la rumination préverbale du sujet puisqu'elle suggère le subvertissement d'une censure rationnelle chez le personnage:

The flow of consciousness, it might be admitted, is found on levels nearing the state of unconsciousness, *but as the prespeech levels nearer the surface are the subject of most stream-of-consciousness fiction, the checks and interferences to the flow from the outer world become an important consideration.*<sup>15</sup>

Humphrey énumère quatre techniques qui mettent en œuvre le flux de conscience: le monologue intérieur direct, le monologue intérieur indirect, la description omnisciente et le soliloque.

I) Le MID exprime le contenu et le processus de la conscience du personnage alors que l'auteur intervient et explique le moins possible. Le MID à la différence du soliloque théâtral ne se présente pas pour une audience ni forcément pour le lecteur. Le MID n'est jamais prononcé, puisqu'il représente la conscience informée du locuteur avant l'énonciation verbale.<sup>16</sup> Par conséquent la parataxe est quasiment omniprésente et la ponctuation est négligée afin d'assurer la vraisemblance de la parole intérieure du personnage.

II) Le MII présente la conscience inexprimée du personnage par l'intercession d'un auteur omniscient. L'auteur, à la troisième personne, attribue à la conscience de son personnage le caractère de sa voix narrative.

<sup>13</sup> Rabatel, *op. cit.*, p. 74 (cite *Le Monologue intérieur* de Dujardin (1931), p. 41.).

<sup>14</sup> Humphrey, *op. cit.*, p. 3 (Je traduis).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 42 (Je souligne).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 25.

III) Description de l'auteur omniscient: en dépit du fait que le lecteur reçoive le déroulement de la vie mentale d'un personnage, l'intervention de l'auteur fait en sorte que la narration est descriptive-impersonnelle.

IV) Soliloque : il transmet l'émotion du personnage, ses idées à l'égard du dénouement. Le soliloque est une contribution individuelle à la trame narrative. Il assume la participation passive d'une audience, chose qui garantit la cohérence du discours soliloqué. Ainsi le soliloque ne représente pas « l'identité psychologique » du personnage.

Déjà il y a possibilité de malentendu; Humphrey n'ayant pas suffisamment clarifié sa prise de position lexicale par rapport à Dujardin. Nous devons nous rapporter à l'article de Keith Leopold « Some problems of Terminology » pour élucider l'embarras terminologique. Leopold affirme :

Even in French, in which language the term 'interior monologue' first appeared, some confusion exists. For example, the famous study by Dujardin distinguishes between 'le monologue intérieur' and 'le monologue intérieur indirect' but does not take account of 'le style indirect libre,' which term had already been coined to describe the device that Dujardin calls 'le monologue intérieur indirect.'<sup>17</sup>

Il suffit de dire que tout lexique possède une charge connotative qui même si bien-intentionnée occasionne quantité de malentendus étant donné la sphère circonscrite et spécialisée qui l'incorpore. Si Dujardin emploie librement (c'est-à-dire sans rigueur théorique) les termes, Humphrey postule des types de discours arbitraires qui ne sont pas nécessairement représentés ainsi dans les œuvres littéraires. De plus, Leopold commente l'ensemble mais n'adjoint à la nomenclature aucune distinction critique significative.

Il importe donc de survoler les malentendus issus de la nomenclature des typologies. L'écrivaine Dorothy Richardson (concluent Leopold et Humphrey) équivoquait *stream-of-consciousness* au terme français MI (c'est-à-dire ne les distinguait guère l'un l'autre), et choisissait comme appellation le terme étranger traduit, soit *interior monologue*. Humphrey et Leopold, deux auteurs de la théorie littéraire, à vingt ans

---

<sup>17</sup> Keith Leopold, « Some problems of Terminology », p. 145, In Erwin R. Steinbger (ed.). *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*.

d'intervalle, sont d'accord pour dire que le MI est une des techniques spécifiques du flux de conscience. Cependant Humphrey dénombre quatre méthodes spécifiques, et Leopold en décèle six.<sup>18</sup> Leopold invente un nouveau terme (*Unspoken direct speech*) et le compare immédiatement à ce que Humphrey appelle, plus traditionnellement, le soliloque. Prolongeant le parallèle, *Authorial report* se rapproche de la « description omnisciente ». Entre le discours direct et indirect, Leopold découvre un entre-deux qu'il est possible d'explicitier: *Erlebte Rede*. Le point de vue serait celui du personnage mais l'usage impersonnel de la troisième personne suppose un auteur omniscient.<sup>19</sup> Ce terme allemand étant à la fois (confusément) l'équivalent du terme français mis de côté ou subsumé par le choc du MI et du flux de conscience—le style indirect libre.<sup>20</sup>

Selon Steinberg, qui se rallie à Leon Edel, le MI et le soliloque silencieux—techniques concurrentielles et non forcément subjuguées aux flux de conscience—sont plus adaptés à l'abstraction que le flux de conscience.<sup>21</sup> Les soliloques reproduisent l'aboutissement des ruminations du flux de conscience,—non pas le flux comme tel.

In the traditional monologue—in its original Greek sense it was a 'speaking alone'—the character gives the audience logical and reasoned thoughts. These are 'structured' even while they represent inner reflection or reverie, and *are rendered without relation to external stimuli*.<sup>22</sup>

Paradoxalement, le soliloque esthétiquement parfait ne dépeindra pas justement l'incohérence et l'aberrance irrationnelle, de l'émotion supposément ressentie par le

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>20</sup> Remarquez: la notion de « parlécrit » de Maxime Decout dans l'œuvre d'Albert Cohen postule un soliloque à haute voix doté d'un destinataire putatif: « La jeune femme ne 'pense' jamais vraiment mais conte, narre sans cesse, tient compte pour ses paroles d'un but externe au texte que nous lisons, un but qui l'informe et le détermine, une présence autre qui veille scrupuleusement sur sa parole. » (*Le « parlécrit » chez Albert Cohen: D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur, Poétique*, 2009/3 n° 159, p. 321.)

<sup>21</sup> Leon Edel. *The psychological novel*, pages 83 et 23, In Steinberg, *Stream-of-consciousness defined*, p.157, In Erwin R. Steinberg (ed.). *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*.

<sup>22</sup> *Ibid.* (Je souligne)

personnage. Ainsi le discours intérieur romanesque, par opposition au soliloque théâtral, représente la sensation et l'émotion telles qu'elles se manifestent dans le sujet en question. Afin de traduire l'immatérielle conscience dynamique, Joyce conçoit une langue propice à révéler le niveau préverbal de ses personnages. Liisa Dahl<sup>23</sup> et tous les auteurs mentionnés ci-dessus sont d'accord: « In his [Joyce] interior monologue he often explored consciousness at its pre-speech level, sometimes using the technique of sensory impression. The language used at this level is fresh and 'raw' as if it had not yet undergone any exact formulation. »<sup>24</sup> Ce passage est d'une singulière pertinence puisqu'il fait le lien entre l'expérience sensorielle et le langage cru qui articule ironiquement de manière plus efficace la conscience du personnage.

En dépit du fait que Leopold signale les malentendus, seule Cohn dans son étude *La transparence intérieure*<sup>25</sup> dépasse nettement les écueils théoriques qui perdurent depuis Dujardin. Les études structuralistes européennes, selon Cohn, qui se basent sur la linguistique semblent s'être dotées d'un avantage singulier en analysant le tissu même du texte au lieu de favoriser le côté psycho-stylistique. Celles-ci cependant ignorent l'extension littéraire. Malgré cette dichotomie Cohn revendique l'analyse littéraire et linguistique: « J'utilise cependant comme point de départ de l'analyse des critères linguistiques simples, qui me servent à désigner et à délimiter trois techniques fondamentales. »<sup>26</sup> Cette perspective bicéphale élargit l'horizon narratologique et

---

<sup>23</sup> Liisa Dahl. « The Stream-of-Consciousness Techniques of Joyce, Woolf, and O'Neil », In Erwin R. Steinberg (ed.). *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*, p. 164-169.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.168-169.

<sup>25</sup> Dorrit Cohn. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (trad. de l'anglais par Alain Bony), Paris, Éditions du Seuil, (1978) 1981.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.



constitue un progrès considérable qui amène les théoriciens (tel notre prochain exemple Rabatel) à redécouvrir des problèmes dans une optique inédite. Pendant plusieurs décennies (nous l'avons vu) on piétinait dans le recyclage typologique. Déjà Cohn amorce une nouvelle avenue en jumelant linguistique et technique. Les trois techniques que présente Cohn méritent d'être revendiquées dans la mesure où elles tendent à l'homogénéisation plutôt qu'à la perpétuelle scissiparité. L'étude de Cohn s'édifie sur un socle élémentaire: récit à la première personne et récit à la troisième personne. Au sein de chaque division elle explicite trois substrats que nous qualifions de modes de représentation de la vie intérieure (ou psychique). Cohn estime que le *psycho-récit* vu sa double perspective et son potentiel de verbaliser les pensées du personnage, sondera davantage la profondeur de la conscience: « [...] ce que le monologue rapporté gagne en immédiateté, il le perd en profondeur, en mystère, en complexité—quelle que soit la nature exacte, difficile à définir, de ce à quoi il doit renoncer. »<sup>27</sup> La technique du *monologue narrativisé* n'est pas autonome; son existence dépend du fait qu'elle côtoie, avant ou après son énonciation, un *psycho-récit* rétablissant l'omniscience du narrateur ou un monologue *rapporté* réaffirmant l'effet psychologique.<sup>28</sup> Cohn soutient que la technique balaye l'ambiguïté traditionnellement associée au « style indirect libre » et son analogue allemand *Erlebte Rede* : « L'appellation française traditionnelle, tout comme l'appellation allemande, sert en général à désigner non seulement l'expression de pensées

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 120.

<sup>28</sup> Cohn : « [...] on a déjà pu voir que le psycho-récit fondé sur le principe de la 'consonance' ainsi que le monologue rapporté non signalé comme tel pouvaient souvent se trouver à côté du monologue narrativisé, et parfois même prendre sa place. » (Cohn, *op. cit.*, p. 135)

silencieuses sous forme narrative, mais aussi l'expression sous la même forme de paroles effectivement prononcées. »<sup>29</sup>

Cohn critique à juste titre l'étude de Steinberg qui postule que les monologues d'*Ulysse* articulent seulement les niveaux de conscience non-verbaux. La thèse de Steinberg nous semble être une erreur flagrante d'induction. Cohn rectifie Steinberg adroitement:

Les protagonistes de Joyce, bien loin d'être jamais réduits au silence, donnent plutôt l'impression d'être atteints d'une sorte de logorrhée chronique. L'appellation « courant de conscience » ne s'applique donc aux monologues d'*Ulysse* que si l'on établit une équivalence entre « conscience » et langage intérieur, comme d'ailleurs le faisait apparemment Joyce lui-même.<sup>30</sup>

Il semble que Steinberg confonde l'orientation de la technique en l'associant au pré-discursif et Cohn, de son côté, semble équivoquer la conscience du personnage avec la parole intérieure qui la dévoile en partie.

L'hostilité des détracteurs du MI exprime souvent une incompréhension fondamentale en ce qui a trait à la nature du MI. Alain Rabatel a compris que la technique ne fait qu'ajouter à l'effort créatif visant à dépeindre la réalité de l'expérience humaine :

[...] si le MI est une innovation radicale, il ne marque pas pour autant une rupture brutale avec le réalisme psychologique antérieur: il peut être considéré comme une technique de plus (après le DIL), cernant de plus près la vie de la conscience, rendant compte du « flux » ou des « états de conscience ». Autrement dit, le MI procède aussi, pour une part, du mouvement positiviste qui consiste à s'approcher aussi près que possible de la réalité et de la complexité de la vie intérieure.<sup>31</sup>

Rabatel tisse un lien entre l'illisibilité textuelle du discours monologique et la nécessité communicationnelle qu'il incombe au narrateur d'élucider:

Cette tension entre une non-clarté psychologique de nature autoscopique et une lisibilité minimale permet de penser plus dialectiquement l'opposition vérité/mensonge, en articulant

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>31</sup> Rabatel, *op. cit.*, p. 77.

deux logiques réalistes, l'une de nature mimétique, l'autre de nature linguistique ou communicationnelle.<sup>32</sup>

Autrement dit, il faut que la lecture textuelle traduise un certain degré de l'obscurité inhérente de chaque pensée humaine dialoguant avec elle-même. Ainsi *mimésis* de la vie intérieure s'allie au réalisme de la lecture. Les deux dimensions font partie du même dessein réaliste, l'un étant de nature épistémique l'autre communicationnelle.<sup>33</sup> Rabatel se consacre à l'analyse de ces tensions telles qu'elles se manifestent dans le langage. Rabatel démontre que même une phrase, en apparence neutre ou descriptive, demeure essentiellement monologique étant donné qu'il s'agit toujours d'une conscience qui perçoit et interprète subjectivement l'événement. Dépourvu de verbe de procès mental, nous avons néanmoins une énonciation perceptive qui n'est pas attribuable au narrateur. Selon Rabatel le Point de vue (PDV)<sup>34</sup> combine pensée et perception, il se trouve conséquemment que le temps grammatical suggère l'expression subjective d'une pensée dépouillée de marqueurs énonciatifs. Le PDV apparaît sous la forme narrativisée d'une parole intérieure non-verbalisée.

Ce serait un leurre de croire que le PDV serait plutôt du côté d'une forme non réflexive et non consciente, tandis que le MI relèverait d'une forme réflexive propre qui le cantonnerait dans le discours de la conscience. Il n'y a pas lieu d'opposer PDV comme manifestation de l'inconscient au MI qui correspondrait à une manifestation de la conscience. Cette opposition ne tient pas, d'abord parce que l'inconscient s'exprime à travers le MI, et pas seulement à la marge, ensuite parce que le PDV ne correspond pas systématiquement à l'expression d'une sorte de pensée passive, voire inconsciente et inintentionnelle.<sup>35</sup>

Sur une ébauche de continuum *diégésis-mimésis*, Rabatel situerait le PDV équidistant entre le « rapport narratif d'une action (RNA) » et le DDL: le point de vue est donc à mi-

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>34</sup> Le PDV (point de vue) de Rabatel est tiré du concept banfieldien de « phrases sans parole » (Rabatel, *op. cit.*, p. 86).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 89.

chemin entre l'omniscience du narrateur et l'absence totale de contrôle narratif.<sup>36</sup> Selon Rabatel le PDV est intériorisé parce qu'il est toujours à l'état de la pensée. Rabatel affiche les degrés par lesquels graduellement, quasiment insensiblement, nous parvenons par la diégésis à la mimésis de la vie intérieure. Et au sein même de la mimésis subjective les degrés d'intériorité représentés par la pensée jusqu'à la verbalisation.

Enfin la fluidité caractéristique de Rabatel s'ingère mieux, théoriquement, que la typologie saccadée des théoriciens du MI qui, une fois les catégories morcelées distinctement, s'efforcent à colmater sympathiquement les lacunes évidentes. L'étude de Cohn bénéficiait d'un aperçu historique et d'une rigueur théorique. Rabatel, encore mieux, dépasse les typologies inflexibles. Sans parti pris évident, Rabatel étudie les textes afin d'appréhender les marqueurs typographiques, syntaxiques, narratifs, linguistiques, soumis tant au contrôle du narrateur qu'à l'autonomie du personnage. Ce faisant, Rabatel renouvelle l'analyse narratologique.

Cette esquisse de l'évolution de la théorie du discours intérieur montre le passage d'une typologie inflexible et ambiguë à une théorie plus raffinée et versatile; en l'occurrence celle de Rabatel. Le MI météorite a déclenché quantité de critiques littéraire, historique, esthétique et linguistique. La majorité des auteurs se sont proposé d'édifier une nouvelle typologie narrative, tentant de fixer les divergences en circonscrivant un nombre limité de points de vue dans un champ encore plus restreint d'accès au discours narratif. L'immobilité de ces catégories fait en sorte que le critique doit les rendre aussi versatiles que possible en nuancant certaines rigidités et en articulant parallèlement certaines similitudes, afin d'assurer la concurrence tout en postulant le rapprochement qui

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 90-92.

facilitera l'intelligibilité générale de la thèse. Tous les auteurs mentionnés sont importants dans la mesure où ils nous permettent d'établir un continuum articulant les diverses étapes de la croissance du discours intérieur dans le roman du XXe siècle. Cependant nous revendiquons Rabatel puisqu'il a su octroyer une nouvelle dimension épistémique au problème narratologique. Rabatel s'est décontextualisé puisqu'il voyait bien que l'appareillage s'avérait infructueux, que la problématique recyclée n'intéressait plus et qu'aucun progrès sérieux ne s'accomplirait en typologie catégorique ou en étude psychostylistique. Pour Rabatel il n'y a plus lieu d'établir des répartitions; grâce à l'amorce élémentaire *diégésis-mimésis* le lecteur perçoit mieux le basculement entre les termes que s'il était cloisonné dans les catégories. Rabatel, en somme, restitue la réputation du discours intérieur en démontrant qu'en effet il y des énonciations subjectives du personnage qui sont beaucoup plus subtiles vu qu'elles sont non-verbalisées. Ces perceptions intériorisées subsistent; il suffit de lire attentivement.

Nous tendons donc vers une sublimation du MI, que nous appelons désormais, humblement, « discours intérieur ». Il s'agira de démontrer que le passage de narration hétérodiégétique au discours intérieur, chez Joyce, s'est effectué de manière analogue à la sublimation discursive mentionnée ci-dessus. Nous repérons effectivement plusieurs points saillants en commun.

### Chapitre 3: Point Saillant I

#### Focalisation interne: de la narration hétérodiégétique au discours intérieur

Cette section du développement a pour but d'articuler l'importance du partage entre la narration hétérodiégétique et le discours intérieur. Pendant plusieurs décennies le discours intérieur (connu bon gré mal gré comme le « monologue intérieur »<sup>37</sup>) a été la proie de malentendus dans le monde des lettres. Il mérite donc de faire l'objet d'une étude pointillée qui se propose de préciser les contours de sa définition. Chemin faisant cette étude invalidera certains préjugés qui affirment qu'un discours intérieur direct ne peut être associé à une narration à la troisième personne.

D'ordinaire, soit le roman est entièrement rédigé à la première personne, soit il est rédigé à la troisième personne et les passages « intérieurs » sont rapportés en style indirect libre.<sup>38</sup> Cette partie initiale du développement établira donc une base théorique fiable sur laquelle la thèse tout entière reposera: il s'agit de mettre en évidence la concordance des instances narratives. Pour ce faire cette section distinguera trois notions dans le roman *Ulysse* de James Joyce : la voix, la perspective et le mode.

---

<sup>37</sup> Afin d'éviter les malentendus reconnus aux théories typologiques, nous évitons, autant que possible, les termes « monologue intérieur » et « flux de conscience ». Ces termes ont une signification historique indéniable; ils ne seront alors revendiqués que dans cette mesure. Quant à ce projet, il ne s'agit plus de délimiter le langage intérieur par l'intermédiaire de typologies, mais plutôt de faire valoir sa correspondance avec la narration hétérodiégétique. Nous adoptons, conséquemment, l'expression neutre « discours intérieur » et le terme scientifique « endophasie. » À la limite l'adjectif « monologique » pourra servir, pourvu qu'il ne ravive pas les controverses terminologiques.

<sup>38</sup> Nous verrons ci-après que c'est essentiellement la différence narratologique entre James Joyce et Virginia Woolf.

## Section A: Qui narre?

Clarifions premièrement la question de la narration. Le personnage qui constitue une instance de discours intérieur devient-il narrateur? Se met-il lui-même en narration? La réponse est simple: Non, puisqu'il n'a pas d'audience. La première moitié du roman<sup>39</sup> de Joyce comporte un narrateur hétérodiégétique (troisième personne). Le fait que Joyce ait choisi d'intercaler les pensées intimes de ses personnages sans médiation n'évince pas le narrateur qui construit le récit. De fait, le discours intérieur dans *Ulysse* ne suppose guère d'audience; il n'est pas prononcé.<sup>40</sup> Si un personnage dans un autre roman se livre à un discours solitaire *prononcé*—ce qui sous-entend une audience et une conception achevée du contenu à verbaliser—le personnage portera l'étendard du narrateur provisoirement (à la limite un pseudo-narrateur secondaire) vu qu'il s'agit d'un soliloque et non d'un discours intérieur. Est narrateur, en partie, celui qui peut s'adresser à—ou être reconnu par—son audience. Malgré le semblant de substitution, en ce qui concerne le discours intérieur, certains critiques ont postulé qu'il s'agissait en effet d'une fusion de la voix du narrateur avec la voix du personnage. Selon Dorrit Cohn, si dans la situation narrative le personnage domine c'est naturellement parce que l'auteur a choisi d'adapter la voix du narrateur à celle du personnage: c'est ce qu'on appelle une *consonance discursive*.<sup>41</sup> Ceci se remarque par le fait que l'auteur supprime les formules de subordination qui ponctue d'habitude l'énoncé du personnage (p. ex.: « il pensait »).

---

<sup>39</sup> Il ne s'agit pas de la découpe officielle en trois parties: La Télémachie, L'Odyssée et Le Nostos...Il s'agit de notre coupure personnelle entre une moitié figurant le discours intérieur et une autre, plus expérimentale, qui l'omet majoritairement. Donc: les épisodes 1 à 9, et 18, constituent la moitié qui nous concerne.

<sup>40</sup> Cf. le contemporain de Joyce -Albert Cohen- qui dans *Belle du Seigneur* fait souvent soliloquer ses personnages à haute voix. Cet aspect théâtral présuppose une audience.

<sup>41</sup> Cohn, *op. cit.*, p. 48. - Humphrey également avait mentionné une situation similaire dans son MID: « The language of the author fuses into the language of the character. »

Dans *Ulysse*, lorsque le discours intérieur du personnage (Bloom, Molly ou Stephen) évince le narrateur hétérodiégétique, il n'offre pas au lecteur l'histoire de sa vie ni son déroulement actuel en respectant le temps du récit. Le personnage n'est jamais doté du rôle de narrateur autodiégétique. Le refus de la première personne suggère que le pronom « je » est une superfluité qu'il n'importe d'employer qu'en instance dialogique avec un interlocuteur. Ainsi, en accord avec la théorie originelle d'Édouard Dujardin, le discours n'est pas prononcé. Si le personnage ne se présente pas en employant le pronom « je », c'est qu'il n'assume pas la responsabilité de s'adresser à une audience virtuelle, il ignore même son existence.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il était tacitement entendu que le narrateur devait raconter l'histoire; guider le lecteur et lui offrir de temps à autre des phrases gnominiques qui le positionnaient face à l'univers romanesque. L'avènement du courant de conscience au XX<sup>e</sup> siècle qui fera choir l'omniscience du narrateur sera ponctué par la mise en œuvre de l'endophasie. Par conséquent, la relation entre narrateur et personnage devient téméraire, pour ne pas dire ténue.

La deuxième partie d'*Ulysse* est très expérimentale; elle se soustrait ainsi à cette étude.<sup>42</sup> Les formes narratives des épisodes 10 à 17 sont protéiformes: un pastiche satirique de magazines pour femmes de l'époque, un pastiche de plusieurs siècles de prose anglo-saxonne, des vignettes, une pièce de théâtre tragi-comique hallucinante, un calque du catéchisme, un narrateur homodiégétique anonyme, etc. Selon les paramètres de cette étude (épisodes 1 à 9, ainsi que le dernier 18), on peut affirmer qu'il existe une

---

<sup>42</sup> À l'exception près d'une moitié de *Nausicaa* épi. 13 qui figure le discours intérieur de Bloom. (Voir Point Saillant II).



voix narrative hétérodiégétique qui narre le récit de Stephen et Leopold Bloom, ainsi qu'un mode discursif qui permet aux pensées intimes des personnages à se transposer à même le texte sans le truchement ostensible du narrateur. Plus tard, dans l'épisode initiateur de la deuxième moitié d'*Ulysse*, le lecteur confrontera un narrateur omniscient capable de tenir compte d'une pluralité de personnages, de narrer leurs allées et venues quasi-simultanément. Il voit tout, décrit tout, fait preuve d'ubiquité, halte l'espace temporel et retourne dans le passé proche. Le point de vue spatio-temporel est complètement contrôlé par le narrateur. C'est le cas du dixième épisode *Les Rochers Errants*, mais pas des épisodes 1 à 9. Dans ceux-ci, le narrateur talonne un seul personnage à la fois. La perspective est celle d'une focalisation interne. Nous verrons plus loin les ramifications d'une telle focalisation interne du point de vue narratologique et en rapport avec la construction d'un personnage. Pour l'instant: Une Voix: le narrateur hétérodiégétique; Un mode discursif: le discours intérieur; Une perspective: la focalisation interne. Cette tripartie narratologique équilibre la symbiose discursive de la première moitié d'*Ulysse*. Il faudra étudier la chimie entre la voix, le mode et la perspective. Ce mémoire vise à contrecarrer la stigmatisation selon laquelle il existe une inadéquation entre la parole intérieure et la narration hétérodiégétique au sein du récit.

### **Section B: Focalisation interne**

Dans la première moitié d'*Ulysse* le narrateur n'est pas doté du privilège traditionnel de pénétrer dans la conscience du personnage. De plus, Joyce n'alloue point d'omniscience à son narrateur: en instance hétérodiégétique le narrateur se contraint à ce que Bloom ou Stephen soit en mesure de sentir, ouïr, toucher, goûter et voir. C'est justement cette

focalisation interne qui complémente le mode discursif intérieur qui par intermittence prend le relais du narrateur pour exprimer la subjectivité qui lui est interdite. La focalisation interne ne s'applique que lorsque l'épisode engage de prime abord le discours intérieur de l'un des personnages principaux. Le narrateur ne devance guère le personnage afin d'annoncer sa venue ou de prélever quelques détails *a priori*. Le narrateur omniscient est congédié péremptoirement au profit de la focalisation interne dont les paramètres sont déjà adaptés au mode discursif intérieur du personnage. Ceci embraye la correspondance entre les deux instances narratives, et fait en sorte que le passage soit fluide et intelligible.

La focalisation interne sert de passerelle entre la narration hétérodiégétique et le discours intérieur: c'est la technique qui met au point la symbiose discursive du roman. Son rôle médiateur *accentué* parfait la narration impersonnelle, et son rôle médiateur *sublimé* (c'est-à-dire supplantant la prémisse narrative) expose les pensées du personnage. De sorte qu'on ne lit jamais « pensa Bloom » ou « se dit Stephen ». Dans un premier temps, la focalisation interne débouche sur le discours intérieur en éclipant entièrement le truchement narratorial et en citant tel quel le cours des pensées du personnage. Dans un second temps, la focalisation interne débouche sur la narration hétérodiégétique; les paramètres sont déjà établis: on rédige ce qui découle naturellement des cinq sens du personnage: ce qu'il est en mesure de voir, ouïr, sentir, toucher et goûter. La focalisation interne forme la perspective narrative et instaure les paramètres propres au mode discursif intérieur. La focalisation interne participe aux deux instances narratives: c'est la clef de voûte.

### Section C: Voix narratrice et mode discursif intérieur

L'odyssée moderne que propose Joyce a une durée de 24 heures. La figure de proue: un démarcheur publicitaire dublinois. Étant donné cette prémisse, il va de soi qu'une révolution technique, plus précisément *narratologique*, était requise. La réponse: l'endophasie d'un personnage retranscrite à même le texte, sans formules introductives ni marques typographiques. C'est justement cet aspect « tout-venant » du personnage—devenu son propre interlocuteur—qui dégage le stock à narrer sans plus tergiverser avec les circonlocutions narratives: « Impression tout-venant, restitution des pensées comme elles viennent, comme elles sont: on sent bien que derrière la nouveauté esthétique du roman en monologue intérieur se profile la recherche d'un réalisme accru. »<sup>43</sup> L'aspect *tout-venant* du discours intérieur qui entrecoupe la narration hétérodiégétique sert à court-circuiter les diverses variations de formules introductives afin de pénétrer le vif du sujet: l'étalage (au sens strict) d'une conscience. Ainsi le lecteur amasse quantité d'information au sujet des personnages: genèses, relations, professions, etc., en très peu de mots. Un seul énoncé apparemment bénin peut évoquer une pluralité de sensations, de souvenirs et d'images; le présent, le passé et le futur s'imbriquent les uns dans les autres. Cela donne donc l'impression qu'énormément de matière fut narrée, alors que soixante mots ont suffi. Ainsi Joyce fait prendre au lecteur une longueur d'avance considérable dans un passage particulièrement laconique.

Un effet corollaire notable de cette nouveauté narratologique dans le roman est la nouvelle « posture » du lecteur. Le lecteur est désormais *face à face* avec un personnage qui ne s'adresse pas à lui; le lecteur lorgne les pensées inédites d'un personnage. L'aspect

---

<sup>43</sup> Cannone, *op. cit.*, p. 69.

voyeuriste est indéniable. Mais principalement il s'agit d'une nouvelle dimension de l'art de la mimèsis qui date depuis l'Antiquité. Belinda Cannone, explique ce phénomène:

Car l'effacement du narrateur et le déroulement de cette voix solitaire entendue sans qu'elle le veuille engagent une posture de lecture très particulière. D'une part parce qu'il ne m'y est plus proposé la représentation de la situation conventionnelle de dialogue entre le narrateur et un lecteur à propos d'un personnage (d'une *Je* et d'un *Tu* à propos d'un *Il*), mais la mimèsis d'une unique voix. Et d'autre part parce qu'étant moi aussi abandonné par le narrateur, je n'ai plus, disons, de guide de lecteur et suis livré à la divagation silencieuse et solitaire d'un personnage.<sup>44</sup>

L'auteur tend vers la reproduction en cours d'une conscience. Il tente d'évincer la forme statique, empirique, reproduite et objectivée, afin de suggérer une conscience dynamique, en flux et imparfaite, qui comprend autant la pléthore que l'omission, la répétition que l'intuition, la souvenance que la prospection. L'auteur vise ainsi à représenter la parole intérieure d'un être humain aux prises avec des phénomènes environnants, ses sens, sa mémoire et la pauvreté de son langage qui tente de déchiffrer le tout.

Ainsi, la nouvelle technique [...] brise les règles établies de la narration: elle n'exprime plus une pensée achevée, elle n'est plus dominée par un temps et une matière romanesque préétablis, et c'est précisément ce qui donne à son discours cette allure de "tout-venant". Le temps du récit devient celui du vécu romanesque en train de s'accomplir.<sup>45</sup>

La formule esthétique de Cannone—la « mimèsis d'une unique voix »—confirme tant les définitions psycho-stylistiques de la parole intérieure que sa compatibilité théorique avec les autres instances narratives. La voix narratrice et le mode discursif arc-boutent le récit depuis deux points de vue différents. La parole intérieure se déploie en deçà de la narration hétérodiégétique. Tous les deux s'inscrivent dans le dessein de l'intrigue: la parole intérieure, puisqu'elle est citée directement par le personnage, ne constitue pas une digression par rapport à la narration, mais plutôt un récit concomitant qui l'alimente. Citons Cannone: « Dans le roman en monologue intérieur [...] la langue ne sert plus à

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

véhiculer une intrigue (si elle a jamais *servi* à cela), elle est l'intrigue même. »<sup>46</sup> Bien entendu, la diégèse collabore en prouvant que le monde extérieur du personnage colore le fil de ses pensées intérieures, et suggère, en revanche, que le comportement du personnage est autant motivé par le déroulement d'un « récit intérieur » que par les stimuli ostensibles de son environnement. Ainsi, la narration hétérodiégétique et le discours intérieur viennent comparâître dans un même mouvement puisque la mimèsis reste ouverte à la permutation des instances narratives. C'est ainsi que ce qui apparaît comme une divagation en discours intérieur est à vrai dire un dénouement subtilisé qu'il ne faut surtout pas dédaigner.

#### **Section D: Concordance des instances narratives**

Dans *Ulysse* Joyce donne accès aux pensées de ses personnages au lieu de les paraphraser pour son lectorat. Le lecteur passe d'une narration impersonnelle à une espèce d'écran clair mettant en œuvre, apparemment, le déroulement d'une conscience telle que celle-ci s'offre à elle-même. Le narrateur ne glosant plus pour le lecteur la conscience des personnages, ceux-ci sont en quelque sorte dissociés du mentorat du narrateur. L'auteur met en œuvre cette conscience afin que le souci, l'embarras, opiniâtreté, l'humeur, et ainsi de suite, se présentent indemnes de reformulations narratoriales. La conscience se retrouve à l'état brut, parfois préverbal, antérieur à la rationalisation que suppose une audience à l'écoute. Or, dans *Ulysse* nous retrouvons un mode discursif de plus mais, en revanche, une feinte romanesque de moins: soit celle qui présuppose qu'un narrateur hétérodiégétique—c'est-à-dire absent de l'histoire qu'il raconte—puisse être en mesure de traduire les pensées intimes d'un personnage. Justement, dans *Ulysse*, Joyce retranche le

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 58.

monopole du narrateur hétérodiégétique en ce qui concerne les pensées du personnage, afin d'offrir au lecteur le contenu cité directement par le personnage. La mutation s'effectue sans marques de citation et sans formules introductives. Ainsi, il s'inscrit un laps de temps narratif, une pause, d'où surgit une approximation linguistique des pensées des personnages (principaux).

Virginia Woolf, un autre écrivain souvent rattaché au modernisme, se sert plutôt du style indirect libre afin de justifier l'incorporation de la psyché d'un personnage dans un récit impersonnel. Cannone invoque l'« ambiguïté des voix »<sup>47</sup> en affirmant que la conscience narrative se mêle fréquemment (jusqu'à l'indistinction) à la psyché du personnage dans *Mrs Dalloway*.<sup>48</sup> Ce passage s'accomplit vraisemblablement grâce au style indirect libre—ce qui n'est pas du tout le cas dans *Ulysse* de Joyce. Chez ce dernier il existe une plurivocité selon laquelle la voix inopinée d'un personnage se met en parallèle à la voix autoritaire du narrateur. Cette permutation assaille le lecteur qui se retrouve tout à coup *trop proche* de l'action, dénué du repère narratorial fiable. Ce même sentiment de vertige est à la fois un rapprochement empathique inouï avec un personnage littéraire; chose à laquelle le lecteur ne s'attendait guère vu la coprésence du narrateur hétérodiégétique.

En découvrant la mécanique narratologique à l'œuvre dans *Ulysse*, le lecteur saisit déjà qu'elle se fie sur la focalisation interne au lieu du style indirect libre. Autrement dit: Joyce se fie sur la sublimation du narrateur (voire la supplantation) au lieu de son

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>48</sup> « Ce trait caractéristique de l'écriture de Virginia Woolf qui consiste à mêler intimement les différents flux de conscience avec la voix du narrateur, crée une forte impression du courant continu qui pourrait laisser croire qu'il s'agit du monologue du narrateur. » Cannone, *op. cit.*, p. 80.

envahissement progressif. La méthode du style indirect libre selon laquelle le narrateur assimile les pensées intimes des personnages est diamétralement opposée à celle de Joyce qui cherche à minimiser les traces du narrateur jusqu'à l'écarter du discours du personnage qu'il narre d'habitude. Dans *Ulysse*, le narrateur ne rabâche jamais les paroles intérieures du personnage, plutôt les cite-t-il comme s'il (le narrateur) n'avait jamais eu de prépondérance. Certes, il existe une complémentarité entre la voix, la perspective et le mode; sinon, ils ne pourraient figurer au sein d'un même roman. Cette complémentarité se manifeste comme la perméabilité entre les instances narratives.

#### **Chapitre 4: Symbiose entre la voix, la perspective et le mode discursif**

Le narrateur hétérodiégétique introduit Bloom au quatrième épisode *Calypso*. S'ensuit quelques passages où l'endophasie chez le personnage révèle un homme sensible, consciencieux, délibéré, nostalgique, qui pense aux autres (voire l'animal domestique—sa chatte) avant de plonger dans l'égotisme que l'on redoute surtout lorsqu'il s'agit de discours intérieur. Tel qu'il a été indiqué ci-dessus, le mode discursif intérieur devient compatible avec la narration hétérodiégétique dès lors que la perspective—la focalisation interne—tend la passerelle entre les deux instances narratives.

Joyce pique la curiosité du lecteur en faisant allusion à un monde révolu extra-romanesque auquel il n'aura jamais accès et qui pourtant pèse sur le personnage de manière significative. Joyce tente de découvrir la minutie significative qui sous-tend toute vie humaine pensante et agissante sur terre. Bloom n'est pas unidimensionnel; il a un vécu, des souvenirs, qui provoquent sa nostalgie. Il importe de concevoir sa lamentation muette: il est sans enfants, orphelin, sans attaches pour son pays, la religion du pays, la

politique du pays, la culture en général de l'Irlande; le folklore qu'il s'imagine à quelque reprise au long du roman le dépayse davantage. Apatride et apostat, il considère son mariage en lambeaux en préparant servilement le petit déjeuner de celle qui fera de lui dans quelques heures un cocu, et songe à sa fille qui passe à la prochaine étape de sa vie (adolescente, indépendante et mature) en craignant, hélas, qu'elle aussi ne l'abandonne. Son père Rudolph s'est suicidé et son seul fils Rudy est mort âgé de onze jours; les deux l'ont quitté prématurément. Sa femme reçoit une lettre de son amant et sa fille lui envoie une lettre lui disant qu'elle se fait courtiser (peut-être) par un jeune étudiant qui s'appelle Bannon. Le fait que Bloom se met dans la peau de l'animal domestique sert de prétexte; il soutient que les chats ne sont pas compris:

On dit qu'ils sont stupides. Ils comprennent ce que nous disons mieux que nous ne les comprenons. Elle comprend tout ce qu'elle veut. Et rancunière avec ça. Cruelle. Sa nature. Curieux que les souris ne couinent jamais. Semblent aimer ça. Me demande de quoi j'ai l'air pour elle. Aussi haut qu'une tour? Non, elle peut sauter plus haut que ma tête.<sup>49</sup>

Déjà les brefs passages d'endophasie dépeignent un personnage sympathique, capable de repousser les leurres de l'anthropocentrisme. Ainsi a-t-il un parallèle entre la chatte et Molly: dans l'esprit fatidique de Bloom les deux sont destinées à être cruelles envers (le monde) lui; comme la souris il ne « couine » pas. Aime-t-il se faire pourchasser? Les yeux de la chatte sont décrits en usant d'un langage propre à décrire sa femme infidèle: désireuse et repentante. Malgré la description « objective » de l'animal domestique, la prose est empreinte de sentiments que Bloom a de la peine à ne réserver qu'à sa femme:

Elle [la chatte] leva la tête, clignant ses yeux avides à demi fermés de honte et, avec de longs miaulements plaintifs, lui montra ses dents blanc-lait. Il observait les fentes sombres des pupilles que rétrécissait la convoitise jusqu'à ce que les yeux devinssent des jades verts.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> James Joyce, *Ulysse*, (trad. fr. Jacques Aubert et al.), Paris, Gallimard, 2004, p. 122.

<sup>50</sup> *Ibid.*



Bloom choisit de lui servir son petit déjeuner sur-le-champ (du lait dans une soucoupe), tout comme il s'apprête à servir le petit déjeuner de Molly—la chatte anthropomorphe. Bloom pressent d'avance la trahison et s'y résigne, supposément pour s'épargner quantité de tracas.

Le prochain exemple tiré aussi du quatrième épisode illustre à merveille la pertinence de l'endophasie dans le roman narré à la troisième personne. Cette pertinence ne se restreint pas à la page ni à l'épisode: elle se répercute jusqu'au onzième épisode. La récurrence d'un bruit et d'une image donne du relief à la vie intérieure du personnage, dans la mesure où elle répond du coup à la trame narrative et événementielle.

Sur le seuil, avant d'aller faire de petites commissions, Bloom demande à Molly si elle ne voudrait pas quelque chose pour déjeuner. Un premier passage hétéroclite s'ensuit:

*Non. Elle ne désirait rien. Il entendit alors un chaud soupir profond, plus léger, tandis qu'elle se retournait et que les anneaux de cuivre desserrés cliquetaient. Dois vraiment les faire resserrer. Dommage. Tout ce chemin parcouru depuis Gibraltar. Oublié le peu d'espagnol qu'elle savait. Me demande combien son père l'a payé. Modèle ancien. Ah oui, bien sûr. L'a acheté à la vente aux enchères du gouverneur. Lui a été prestement adjudgé. Sacrement dur en affaires, le vieux Tweedy. Oui, monsieur. C'était à Plevna. Je sors du rang, monsieur, et j'en suis fier.*<sup>51</sup>

Le cliquètement du lit en haut aiguillonne une série d'images connexes: Lit—cadeau du beau-père, le « Vieux Tweedy », un « modèle ancien », une dot quelconque... peut-être... Venue du pays d'origine de sa femme, spécifiquement: Gibraltar. Molly est étrangère (pour ne pas dire allogène) comme lui, ni un ni l'autre Irlandais pure-laine.

Bloom l'économe se demande combien le commerçant Tweedy a payé le lit.

Ce passage extrêmement puissant est issu simplement du fait que Molly a décidé, encore somnolente, de se retourner dans son lit alors que Bloom, au seuil, sortait de la maison. À

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 123-124. \*J'ai surligné les extraits de discours intérieur, ce qui demeure indemne de la citation se réfère naturellement à la narration hétérodiégétique.

l'instant même cette action provoque le discours intérieur qui introduit la femme de Bloom, son beau-père, leur mariage et leur patrimoine.

D'ailleurs, le « cliquetis » constituera un leitmotiv (ou plutôt un *ver d'oreille*) que le lecteur (et Bloom) associera à l'adultère de Molly et Blazes Boylan. Lors du onzième épisode *Les Sirènes*, par exemple, le cliquetis qui annonce l'arrivée de Boylan à l'hôtel Ormond rappelle le son du lit qui grince au bercail: association irrévocable. Désormais l'entité qu'est Boylan se résorbe dans un seul bruit: le cliquetis. Il s'agit du bruit de son cabriolet et du bruissement évocateur de sa flamme pour Molly; c'est le son qui se fera ouïr du lit conjugal—emblème du mariage—étant donné les anneaux de cuivre desserrés. Si la narration hétérodiégétique capte ce bruit c'est essentiellement parce que la focalisation interne filtre, par les sens de Bloom, ce que le lecteur lit. Ainsi, si le bruit tracasse la conscience de Bloom, celui-ci en fait part à son insu au lecteur. Voici la progression:

Cliqueta tintinnabula le cabriolet. Bloom entendit un clic, un léger bruit. *Il se tire*. Bloom adressa un soupir légèrement étranglé aux muets bleuets blasés. *Cliquetant. Il est parti. Cliquetis. Entends.*<sup>52</sup>

[...]

Cliquetis qui cliqueta sur les quais. Flam [Boylan] se vautrait sur des pneus bondissants.<sup>53</sup>

[...]

Cliquetis du cancan du cabriolet cabriolant.<sup>54</sup>

Finalement Joyce fusionne les deux instances du bruit. L'esprit fatidique de Bloom mêle sciemment le cliquetis des anneaux de cuivre desserrés de son lit agité par les mouvements lascifs de l'adultère au cliquetis du cabriolet de Boylan qui signale son arrivé.

—C'est quoi, cet air? demanda Leopold Bloom.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 445. \*J'ai surligné les extraits monologués.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 450.

—*Tout est perdu.*

[...]

*Cliquetis cabriolant. Trop tard. Elle brûlait d'y aller. Voilà pourquoi. Femme. Autant vouloir arrêter la mer. Oui: tout est perdu.*

—Un air magnifique, dit Bloom perdu Leopold. Je le connais bien.<sup>55</sup>

Outre l'association polyphonique du « cliquetis », les pensées de Bloom assimilent l'aria « Tout est perdu » de l'opéra « La Somnambule » de Bellini qui joue à l'arrière-plan dans l'hôtel. L'opéra en question dépeint par coïncidence une héroïne qui, somnambule, se trouve malgré elle dans une situation compromettante; son fiancé soupçonne qu'elle a été infidèle: « Tout est perdu ».<sup>56</sup> Bloom sait que Boylan a rendez-vous avec Molly à 16h chez lui, et que c'est vers là (numéro 7 rue Eccles) que Boylan se dirige. Ce bref passage comprend une ligne de narration hétérodiégétique; un échange dialogique couronné par l'autodérision de Bloom « Je le connais bien », dans lequel Bloom innocent ou insouciant apprend le nom d'une mélodie qui renforce l'atmosphère vénéneux qui l'entoure; et un passage monologique dans lequel l'implacable destin de Bloom le Cocu semble avoir été orchestré: la musique, le chant, l'entrain d'autrui, les bruits des véhicules hippomobiles, et ce sur quoi tout le monde se régale, semblent être fondés sur le fait incontournable que Leopold Bloom doit devenir cocu avant la fin de la journée.

Si la narration hétérodiégétique instigue d'endophasie de manière naturelle— l'environnement exerçant une influence inéluctable sur les sens du personnage—, c'est la focalisation interne qui permet au domaine « objectif » de pénétrer la psyché du personnage. C'est justement parce que la narration se limite *a priori* à ce que le

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>56</sup> La référence se trouve dans la version originale: James Joyce, *Ulysses, The 1922 text*, Oxford University Press, edited with an Introduction and notes by Jeri Johnson, reissued 2008, p. 878.

personnage est en mesure de ressentir, voir et entendre, que les synapses que l'on suppose à Bloom peuvent jouer leur rôle en lui communiquant des souvenirs qui évoquent une idée fixe. Il n'y a pas de narrateur omniscient qui pourrait tenir le lecteur par la main en lui expliquant, dès ce premier épisode qui figure Bloom, quelles sont les origines de ce personnage et comment il en est venu à épouser Marion Tweedy. La narration hétérodiégétique étale toutes sortes d'indices qui, à cause de la focalisation interne, s'unissent au discours intérieur du personnage et débouchent sur la parole intérieure soudainement inspirée qui, elle, dévoilera par bribes la genèse de Bloom. Voilà essentiellement les rouages de la tripartie évoquée: voix, perspective et mode.

En sus de cela, le passage qui suit (toujours dans *Calypso*) évoque non seulement les origines judéo-hongroises de Bloom mais aussi quelques évènements du futur proche. Cela naît encore de la complémentarité entre les deux instances narratives. Le passage *oriental* dure une page et demi; il importe de l'analyser quelques phrases à la fois. Donc, Bloom ayant quitté son domicile:

Il traversa pour rejoindre le côté ensoleillé, évitant la trappe descellée de la cave du numéro soixante-quinze. Le soleil se rapprochait du clocher de George's church.<sup>57</sup>

Le « côté ensoleillé » fait partie, de toute évidence, du passage hétérodiégétique; c'est-à-dire une description objective de ce que le personnage *voit*, étant donné la focalisation interne. Cependant, lorsque l'imagination de Bloom prend le relais, vers le « côté ensoleillé » deviendra, figurativement, *l'Orient, le côté levantin*; un leitmotiv crucial qui colorie Bloom de mysticisme ésotérique. Tout au long du roman l'Orient sera rappelé tant par la narration hétérodiégétique que par l'imagination de Bloom: à la fin du prochain

---

<sup>57</sup> Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 124.

épisode *Les Lotophages*, la mosquée des bains est un succédané de l'Orient, le prospectus sioniste du huitième épisode *Les Lestrygons*, les habits de juifs orthodoxes et le costume turc de Molly dans *Circé*, etc.

Lors du prochain épisode *Les Lotophages*, le narrateur hétérodiégétique suivra Bloom jusqu'à Westland row: Belfast et Oriental Tea company. Ceci aiguillonnera une autre série de ruminations orientales. Tout à coup il avoue qu'il fait « plutôt chaud », qu'il s'agit d'« une matinée très chaude », qu'il fait « très chaud », dans l'espace d'un seul paragraphe. On pourrait penser que l'indice objectif du magasin de thé oriental confirme la chaleur que son corps doit ressentir, le persuade. Il l'avouera indirectement dans le passage qui suit (« Influence du climat », « C'est l'air qui nourrit surtout »). Voilà que les éléments sont en place grâce aux deux instances narratives; Bloom est disposé à rêver à son paradis oriental:

L'extrême orient. Un chouette coin que ça doit être: jardin du monde, grandes feuilles paresseuses sur lesquelles dériver, cactus, prairies en fleurs, lianes-serpents qu'ils les appellent. Va savoir si c'est vraiment comme ça. Ces Cinghalais lambinant au soleil, *dolce far niente*. Ne remuant pas le petit doigt de la journée. Dorment six mois sur douze. Trop torride pour chercher querelle. Influence du climat. Léthargie. Fleurs de l'oisiveté. C'est l'air qui nourrit surtout.<sup>58</sup>

Pour reprendre le fil de *Calypso*; le passage où Bloom sort de chez lui. Un passage mi-hétérodiégétique, mi-endophasique se fie aux marqueurs externes chaleur/soleil et camionnette du boulanger, afin d'élaborer quelques références discontinues mais claires au sujet d'événements futurs—dont l'enterrement de Patty Dignam et certaines tâches entamées à reprendre lors de son retour des commissions.

M'est avis qu'il va faire chaud. Particulièrement sensible avec ses vêtements noirs. Le noir conduit, reflète (réfracte non?) la chaleur. Mais je ne pourrais pas y aller avec ce costume clair. Serait comme aller à un pique-nique. Ses paupières s'abaissaient souvent doucement tandis qu'il marchait dans la tiédeur béate. La camionnette de Boland le boulanger qui livre

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 147.

sur des plateaux notre quotidien, mais elle préfère les miches d'hier les chaussons croustillants à la croûte encore chaude.<sup>59</sup>

Les souvenirs immédiats associent la camionnette du boulanger avec le petit déjeuner de Molly dont il s'occupe et qu'il doit achever—il y a un choix à faire: emplette ou non? Sans l'indice il n'y aurait pas songé. D'autre part, la présence du soleil qui l'opprime donne libre cours à ses pensées au sujet de son habit propre noir obligatoire pour une fonction civile quelconque qu'il ne faut surtout pas prendre à la légère (comme un pique-nique). Le thème de l'« Orient »: la chaleur, l'heure du jour, la matinée, le fait que Bloom marche vers le côté du soleil, et un souci de rattraper le temps (ou du moins le stopper), se fusionnent en un puissant passage intérieur.

Vous donne l'impression d'être jeune. Quelque part en Orient: la pointe du jour: se mettre en route à l'aube, faire le tour de la terre en allant en avant du soleil, lui ravir une journée. Toujours continuer ainsi, ne jamais vieillir d'un jour, techniquement.<sup>60</sup>

La puissance d'inférence de la remarque l'emporte sur la trivialité. La rumination en question est la somme d'une multitude d'indices extérieurs, de souvenirs immédiats, extra-romanesques et immémoriaux, de cogitations temporelles court-circuitées et d'argumentations secrètes. La rêverie diurne de Bloom continue ainsi jusqu'à ce qu'une sobre déclaration le ravise: « Probable qu'en fait ça ne ressemble pas du tout à ça. Genre de truc qu'on trouve dans les livres [...]. »<sup>61</sup>

Avant de franchir l'établissement du boucher Dlugacz pour s'acheter un rognon pour déjeuner (déjà intimé au début de l'épisode), Bloom, nous dit le narrateur hétérodiégétique, voit au loin Larry O'Rourke—le propriétaire d'un pub. Grâce à la focalisation interne, la vue (« les effluves douceâtres de la bière brune ») s'ajoute à

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>61</sup> *Ibid.*

l'olfactif: « Par la porte ouverte le bar exhalait des bouffées de gingembre, de poussière de thé, de miettes de biscuits. »<sup>62</sup> C'est une palpabilité qui semble tirer du discours intérieur d'un personnage, mais pourtant il s'agit d'une narration à la troisième personne; l'avantage étant que la focalisation interne transfère déjà les paramètres de l'individu (Bloom) à la narration hétérodiégétique.

Suite à une considération pratique au sujet du lieu de l'établissement, Bloom pense avant tout à lui-même: la vue d'une connaissance qui est propriétaire et commerçant l'incite à considérer la possibilité d'un partenariat. Cependant il se ravise: « Vieux renard. Inutile de le démarcher pour une petite annonce. Du reste son métier c'est lui qui le connaît le mieux. »<sup>63</sup> S'ensuit un passage qui juxtapose les deux instances narratives: une parodie de description qui, d'ailleurs, portera fruit lorsqu'il apprend (indirectement, bien entendu) au lecteur que Simon Dedalus aime imiter Larry O'Rourke. En sus de cela Bloom rapporte même une instance dialogique au sein de son discours intérieur.

Le voilà en personne ce brave Larry, en manches de chemise, appuyé contre le coffre à sucre surveillant le serveur en tablier qui lave le sol avec seau et serpillière. Simon Dedalus l'imité à la perfection quand il plisse ses yeux. Savez-vous ce que je vais vous dire? Quoi, donc Monsieur O'Rourke? Croyez-moi. Les Russes, les Japonais n'en feraient qu'une bouchée au petit déjeuner.<sup>64</sup>

Il y a là, sans pyrotechnie, un des passages les plus hétéroclites de l'épisode, joignant narration hétérodiégétique au discours intérieur par le truchement de la focalisation interne: processus graduel mis en évidence ci-dessus. Il y a, de plus, pastiche de narration hétérodiégétique au sein du mode discursif intérieur et reproduction parodique d'une instance dialogique caractérisant davantage le personnage dont la proximité rappelle toutes sortes de souvenirs traduits en bribes de langage.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

Tandis qu'il continue à marcher vers Larry, Bloom court-circuite toutes divagations inopportunes en vue d'adresser la parole à Larry. Il se demande précipitamment s'il devrait mentionner l'enterrement de leur connaissance Patty Dignam (qui aura lieu à 11h):

M'arrêter et lui dire un mot: au sujet de l'enterrement peut-être. C'est bien triste pour le pauvre Dignam, monsieur O'Rourke.  
 Tournant dans Dorset street, il lança d'un ton guilleret en guise de salut par la porte ouverte:  
 —Bonjour, monsieur O'Rourke.  
 —Bonjour à vous.  
 —Beau temps monsieur.  
 —Sûr.<sup>65</sup>

Pressé de se rendre chez Dlugacz, ou n'ayant pas suffisamment préparé la solennité du ton pouvant traiter du sujet de la mort, Bloom choisit de taire ses civilités et opte plutôt pour la banalité traditionnelle qui n'engage pas le locuteur à une longue conversation. Aussitôt que les formalités ont été dispensées Bloom revient à ses propos originels ayant trait au commerce dudit Larry O'Rourke. Ceci noue la boucle. La présence d'O'Rourke ne s'impose plus et il ne survient guère de nouveaux stimuli: Bloom est donc en mesure de reprendre le fil de ses pensées abandonnées.

Le lecteur constatera que la concordance des instances narratives est primordiale. L'ubiquité vague et uniforme du narrateur omniscient est remplacée par une concordance d'instances narratives mise au point grâce à l'adéquation entre le monde externe (romanesque) et interne (du personnage). Joyce ne dépeint pas simplement une synchronisation unilatérale mais, plutôt, dépeint-il l'expérience humaine *en cours*; il met en œuvre sa vraisemblance *dynamique*. Cet aperçu de la vie de Leopold Bloom redéfinit la représentation littéraire de l'expérience humaine, et donc constitue un progrès définitif

---

<sup>65</sup> *Ibid.*



en ce qui concerne la thèse réaliste. Les diverses étapes de cette représentation sont élucidées grâce à la voix, la perspective et le mode discursif.

La commission chez Dlugacz terminée, Bloom retourne chez lui. Le journal qui enveloppe son rognon affiche une annonce d'Agendath Netaïm<sup>66</sup>: acheter des terres du gouvernement turc sur lesquelles on plantera toutes sortes de fruits: « Chaque année on vous envoie un échantillon de la récolte. Votre nom figure à vie dans les registres de l'association des propriétaires. »<sup>67</sup> À cette époque la Palestine faisait partie de l'Empire (turc) ottoman et on encourageait l'établissement de colonies israéliennes.<sup>68</sup> Ainsi il y a plus qu'une chose de comique à propos de cette scène où la nourriture « malsaine » et taboue (selon les lois diététiques cashères), dont il va se gorger, est enveloppée—comme un cadeau—dans un journal faisant la promotion sioniste de colonie à l'Orient pour, bien entendu, les plus orthodoxes et fidèles.

Dans cette scène Joyce combine l'intérêt d'amateur pour le commerce de Bloom avec son envie d'être propriétaire<sup>69</sup>, son rêve paradisiaque turc, son fantasme quelque peu contradictoire d'une terre promise juive, avec son boulot de démarcheur publicitaire qui lui retombe sur le pif, en un objet: un rognon enveloppé de papier journal.

Aussitôt qu'il regagne son domicile Bloom est derechef frappé par l'implacable concupiscence de sa femme. Deux lettres sont arrivées; une de Milly, sa fille, et l'autre

---

<sup>66</sup> En hébreu « société de planteurs ». Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 1324.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>68</sup> Joyce, *Ulysses, The 1922 text*, Oxford University Press, reissued 2008, p. 794.

<sup>69</sup> « Où trouvent-ils l'argent? [...] Ça irait chercher dans les combien ce qu'il [Larry O'Rourke] gagne sur le porter en un mois? » (p. 127). Et : « Par M. Philip Beaufoy, du club des amateurs de théâtre de Londres. L'auteur a touché une guinée par colonne. Trois et demie. Trois livres trois. Trois livres, treize shillings et six pence. » (p. 143). Et: « Il [Boylan] a de l'argent. Pourquoi? » (p. 144). Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.).

adressée à Madame Marion Bloom. En 1904, la coutume aurait été d'adresser la lettre au moins à « Madame Leopold Bloom ». Ainsi, Bloom fulmine: « main de flam ». <sup>70</sup>

Milly à l'esprit il survole sa lettre en préparant le petit déjeuner de Molly. Bloom verse son thé dans une tasse que Milly lui avait offert en cadeau à l'âge de quatre ans. Sa fille déjà à la surface de sa conscience, l'objet déclenche une remémoration intérieure:

Le thé avait infusé. Il remplit en souriant sa tassamoustache, en faux Derby. *Cadeau d'anniversaire de Millinotte. N'avait alors que cinq ans. Non, attendez, quatre. Je lui avais offert ce collier en faux ambre qu'elle a cassé.* <sup>71</sup>

L'objet déclenche un souvenir émouvant puisqu'une pensée intérieure était déjà initiée grâce à la lettre (qu'il n'a pas encore lue entièrement, d'ailleurs). Un sentiment de nostalgie pour sa fille adolescente l'a saisi; la conscientisation du temps perdu l'emporte, il la replace à l'enfance avec la tasse crown Derby. Le laps de temps écoulé—soit depuis Milly remémorée à l'âge de quatre ans jusqu'à Milly qui écrit la lettre à 15 ans—est de onze ans, soit l'âge qu'aurait son fils Rudy s'il n'était pas mort prématurément. Cette constatation ultérieure renforcera la mélancolie de Bloom.

L'enjeu entre l'intériorité et l'extériorité est évident: Milly fraîchement remémorée, présente dans les pensées de Bloom, se lie avec sa femme Molly, vu la proximité incontournable de la soprano alitée (pour qui il prépare le thé et le déjeuner). Bloom fusionne les deux femmes de sa vie:

Pauvre vieux professeur Goodwin. Un vieux machin. C'était pourtant un petit vieux bien courtois. Cette façon désuète qu'il avait de raccompagner Molly avec force courbettes quand elle quittait la scène. Et ce petit miroir dans son chapeau de soie. Le soir où Milly le rapporta au salon. Oh, regardez ce que j'ai trouvé dans le chapeau du professeur Goodwin! On a tous ri. Déjà une petite femme. Une vraie petite effrontée. <sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> « Le libellé de l'adresse témoigne d'un manque total de savoir-vivre. Significativement, l'adresse occulte le mari et obsédera Bloom tout au long de la journée. » Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 1325 (Marie-Danièle Vors).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 134.

Ainsi donc le lecteur ne doit surtout pas juger que l'endophasie est une unité séparée de discours laquelle divertit les personnages qui s'y adonnent grâce à un détachement idéal de conscience. Il incombe au lecteur de reconstituer par l'impression esquissée la continuité du récit, la narration étant telle qu'elle n'impose guère l'intégralité de son contenu quand il s'agit d'un discours intérieur strict. L'allusion est donc très forte et fréquente chez Joyce. Forte dans le sens qu'elle est percutante, une fois admise ou découverte, mais aussi quant à son poids narratif; c'est-à-dire ce qu'il y a d'essentiel à savoir et que Joyce échoit à une lecture perspicace, attentive et débrouillarde. Il se fie, autrement dit, au lecteur pour la *version intégrale* d'*Ulysse*. Les impressions sont à rapiécer, une présence d'esprit inlassable est requise pour la lecture d'*Ulysse*.

Certes, il aura quantité d'objections, telle celle qui soutient que la pléthore de Monsieur Bloom n'est pas propre à *chaque* être humain; que sa conscience est *particulièrement* foisonnante, donc ne représente pas correctement le déroulement de notre quotidien, etc. Au lieu de répondre à chaque objection il vaut mieux citer Cannone qui en deux lignes métaphoriques met tous les critiques en point de mire: « La destinée de la littérature réaliste est de ressembler à une ligne asymptotique qui s'approche du réel sans jamais le rencontrer. »<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Cannone, *op. cit.*, p. 131.

## Chapitre 5: Point Saillant II

### Leitmotif et l'esthétique joycienne

#### Section A: Le projet esthétique réaliste

Dans l'introduction de son livre *Le réalisme, de Balzac à Proust*<sup>74</sup>, Philippe Dufour avance que le réalisme rompt avec le « projet esthétique » qui le précède; en l'occurrence le romantisme. Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle a longtemps été accusé d'avoir idéalisé la réalité. Ce projet esthétique se serait donc construit dans une certaine mesure au détriment du *réalisme*, à proprement dit:

La mimésis, certes, est aux fondements de la littérature. Mais le réalisme reproche à cette imitation d'avoir été sélective, d'avoir idéalisé le réel. Les détracteurs du réalisme revendiquent pour leur part cette idéalisation comme la vocation de l'art.<sup>75</sup>

On aurait, par exemple, épargné au lecteur des scènes jugées grossières ou simplement anodines. Les réalistes jugent que leurs prédécesseurs ont trop épuré la narration. En revanche, leurs nouvelles ambitions esthétiques repoussent les lieux de la représentation et balayent les tabous.<sup>76</sup>

Richard Ellmann, le biographe de Joyce, signale dans *The Consciousness of Joyce* le dessein subversif de l'esthétique joycienne: « No partial art, such as the aesthetes endorsed, could satisfy him, nor could any distillation of life, however refined, that ignored grossness. »<sup>77</sup> Grâce à cette discipline non conformiste, Joyce se permet de dépasser les bornes établies par ses prédécesseurs. Ainsi on perçoit la complémentarité entre son esthétique et son innovation narratologique. Ellmann le note dans la biographie de Joyce:

---

<sup>74</sup> Philippe Dufour, *Le réalisme, de Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998, p. 1.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>76</sup> C'est le cas d'*Ulysse* de Joyce, ainsi que *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et *Madame Bovary* de Flaubert, pour n'en nommer que quelques-uns.

<sup>77</sup> Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, London, Faber & Faber, 1977, p. 75-76.

Joyce had been moving rapidly towards a conception of personality new to the novel. [...] he had begun to evolve [...] a synthetic method, the construction of character by odds and ends, by minutiae. [...] His protagonists moved in the world and reacted to it, but their basic anxieties and exaltations seemed to move with slight reference to their environment.<sup>78</sup>

Le mobile primaire de la correspondance entre le monde extérieur et l'intériorité du personnage dicte les premiers épisodes d'*Ulysse*: les stimuli externes sont narrés dans la mesure où ceux-ci influencent la parole intérieure du personnage. La complicité entre les influences extérieures (que ce soit une autre personne, un objet ou la température) et l'endophasie engendre une symbiose discursive qui fonde le récit. Ellmann affirme que l'intention de Joyce était justement de dépasser les indiscretions des projets esthétiques réalistes: « Though the goal was nakedness, truth without pretences, the attainment of that goal required more subtleties than any previous novelist had supposed. »<sup>79</sup>

L'esthétique joycienne repose sur la concordance des instances narratives qui met en œuvre le dynamisme issu du partage entre personnage et environnement. Comme le dit Dorrit Cohn au sujet de la nature du discours intérieur:

[...] se donnant pour but de rendre compte d'un phénomène psychologique réel, sa forme est soumise aux mêmes règles de vraisemblance mimétique que son contenu: tout comme le langage qu'emploie un personnage en s'adressant aux autres, celui qu'il emploie à sa propre adresse ne peut paraître plausible que s'il est en accord avec l'époque et le lieu où il est supposé vivre, avec son niveau social, son intelligence, son humeur, et toutes les autres circonstances qui le définissent dans la fiction.<sup>80</sup>

Par l'entremise de deux concepts: la dualité action/cognition et la distance critique du narrateur, il s'agira d'illustrer la *mise en œuvre* de la concordance des instances narratives, soit le dénouement littéraire d'une coprésence de narration hétérodiégétique et de discours intérieur. Suite à une exposition détaillée des concepts, de leurs origines et de leurs fonctions, ces derniers seront revendiqués pour l'analyse de passages de la première

<sup>78</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959 (1982), p. 358.

<sup>79</sup> Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, p. 3.

<sup>80</sup> Cohn, *op. cit.*, p. 109.

moitié d'*Ulysse*. Cette analyse mettra à nu les rouages de l'esthétique joycienne en donnant relief aux leitmotive qui étayent le récit. C'est ainsi que l'esthétique joycienne accède à une nouvelle représentation de la condition humaine.

### **Section B: Action et Cognition**

Richard Ellmann affirme dans l'introduction de *The Consciousness of Joyce*: « Only through language could he express fully the secret life of the mind, and the secret life of the body. »<sup>81</sup> Joyce met à nu le chaos sensoriel et mémoriel qui traverse momentanément le personnage pour remettre en question les préjugés que le lecteur pourrait entretenir à son égard. Lors d'une interview Joyce avoue: « In *Ulysses* I have recorded, simultaneously, what a man says, sees, thinks, and what such seeing, thinking, saying does to what you Freudians call the subconscious—but as for psychoanalysis, it's neither more nor less than blackmail. »<sup>82</sup>

En dépit du fait que Joyce ait toujours nié l'influence freudienne<sup>83</sup>, le tournant du siècle inaugure de nouvelles découvertes, tant dans la sphère des sciences formelles que dans celles des sciences humaines. La vulgarisation de la psychanalyse offre la possibilité aux romanciers de faire table rase des stéréotypes quasi-ethnographiques du XIXe siècle où le personnage s'assimile à son type (petit bourgeois, épicier, femme adultère, touriste, médecin, etc.).<sup>84</sup> Néanmoins, Ellmann suggère très subtilement que c'est plutôt son prochain roman (*Finnegans Wake*) qui explorera l'inconscient:

There lay before him, as in 1922 he well knew, this almost totally unexplored expanse. That the great psychological discovery of his century was the night world he was, of course,

<sup>81</sup> Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, p. 5.

<sup>82</sup> *The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, (edited and with commentary by Forrest Read), New York, New Directions Paperbook, p. 214.

<sup>83</sup> Ellmann, *James Joyce*, p. 126.

<sup>84</sup> Dufour, *op. cit.*, p. 26.

aware, but he frowned on using that world as a means of therapy. Joyce's purpose was not didactic; he wished, unassumingly enough, to amuse men with it.<sup>85</sup>

Sans souscrire aux principes souverains d'une discipline qui prenait alors son essor, Joyce accepte néanmoins l'influence extérieure à l'endroit d'un état infra-verbal de la psyché. En employant une nouvelle technique narrative intérieure, Joyce n'excluait pas forcément l'interposition d'une narration hétérodiégétique, c'est-à-dire impersonnelle et extérieure par rapport à la psyché du personnage.

À considérer l'intériorité narrée et l'extériorité narrative comme mutuellement exclusives, on risque de ne percevoir dans *Ulysse* qu'un chaos dénué d'unité. Il ne faut surtout pas que le lecteur attende « une action », un dénouement: que quelque chose parmi ce flux mental aboutisse et mène vers la lumière aveuglante d'une dramatisation qui justifierait les centaines de pages gaspillées en babillage cérébral. La matière d'*Ulysse* se puise dans sa technique. Le discours intérieur ne peut pas être réduit à une simple élucubration ornementale; il sert, de pair avec la narration hétérodiégétique, à dépeindre dynamiquement l'intrigue du roman. En faisant correspondre le mode discursif intérieur à la narration hétérodiégétique, à la remémoration et à l'introduction de motifs, de thèmes, voire de personnages—bref, en y cherchant l'intrigue même—le lecteur peut boucler le récit. À vrai dire, la parole intérieure narre un savoir acquis (parfois extra-romanesque): un savoir se mettant en relation avec un souvenir; une association d'idées préconçues en rapport avec l'environnement *médiat*; une réaction sensorielle en lien avec l'environnement *immédiat*, etc. Le lecteur doit d'emblée s'initier à la dualité

---

<sup>85</sup> Ellmann, *James Joyce*, p. 716. -D'ailleurs Ellmann remarque: « The Freudian theories also tended to break down the hierarchy of virtues and vices which Joyce had already begun to campaign. » (*The Consciousness of Joyce*, p. 55).

action/cognition afin d'interpréter l'intégralité du récit. C'est justement ce que Belinda Cannone propose dans son étude *Narration de la vie intérieure*:

Il [le lecteur] ne peut plus être un spectateur contemplant passivement un objet bien fini et qui se suffit à lui-même. La voix qui parle fait mine de ne parler pour personne, le texte se dépose comme à son insu, sans qu'elle ait seulement l'occasion de songer à le fixer: c'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi. Dans ces conditions, le lecteur ne peut plus être un simple récepteur, il doit se faire acteur, interprète.<sup>86</sup>

*Ulysse* dément la représentation littéraire *réaliste* du XIXe siècle d'une conscience finie, circonscrite et décrite, *a priori*. Grâce l'usage du mode discursif intérieur en harmonie avec la narration hétérodiégétique, Joyce parvient à élucider *littérairement* ce que les théoriciens en psychologie cognitive concluent: soit que le conscience enregistre et réagit à des stimuli malgré le fait que l'individu ne le perçoit pas. Forcément la reconstruction des souvenirs se produit en deçà du niveau de conscience. Ainsi l'individu est influencé par son passé sans en avoir réellement connaissance.

L'imagination découle naturellement de la mémoire, elle n'est pas tirée du néant; forcément on s'inspire de la réalité: « [...] Joyce wished to emphasize that the imagination did not float freely, but was anchored to remembered materials. »<sup>87</sup> Le stockage de souvenirs archivés dans la mémoire ressurgit à la surface de la conscience et provoque une remémoration vivide chez l'individu étant donné le stimulus approprié. Il se peut que l'image transformée ne débouche pas sur une divagation pertinente, et qu'elle provoque plutôt une épiphanie originale.<sup>88</sup> Ce plan heuristique se remarque lorsque Stephen et Bloom s'éprennent de discours intérieurs. Ainsi, vu l'interdépendance entre mémoire et conscience, cognition et action font partie intégrante de la narration

---

<sup>86</sup> Cannone, *op. cit.*, p. 71.

<sup>87</sup> Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, p. 69.

<sup>88</sup> Voir, par exemple, notre analyse ci-après du passage tiré de l'épisode *Télémaque* lorsque le bol à raser laissé sur le parapet par Mulligan enrage Stephen puisqu'il s'imagine que s'il le ramasse il certifie son asservissement.



joycienne. L'une s'imbrique dans l'autre et instigue le langage à exprimer une pensée; il suffit de repérer l'indice pour que tout ce qui lui est associé se répande comme un flux.

Liisa Dahl dans son article *The Stream-of-Consciousness Techniques of Joyce, Woolf, and O'Neil*, remarque que parfois le discours intérieur se manifeste dans une espèce de galimatias inévitable. L'effet cependant est fructueux.

In his [Joyce] interior monologue he often explored consciousness at its pre-speech level, sometimes using the technique of sensory impression. The language used at this level is fresh and 'raw' as if it had not yet undergone any exact formulation.<sup>89</sup>

L'illisibilité, comme le note aussi Alain Rabatel (voir l'introduction), est une condition du discours intérieur. Parfois des bribes rejaillissent à la surface de la conscience du personnage; n'étant intimées que partiellement elles semblent à première vue aberrantes pour le lecteur puisqu'elles n'ont pas de précédents immédiats. Par exemple, Leopold Bloom qui répète « mets ton ptit chose » spontanément au huitième épisode *Les Lestrygons*—la prononciation erronée de *métempsychose* de Molly (qui date du quatrième épisode *Calypso*). Parce que cent trente-huit pages s'écoulent entre les deux mentions, cette répétition fragmentaire et confuse renforce l'impression qu'une conscience libre aux improvisations irrationnelles s'offre au lecteur.

Cannone amorce cet enjeu lorsqu'elle invoque l'innovation linguistique de Joyce de pair avec sa perspective narrative :

Joyce se distingue comme explorateur et innovateur linguistique. Le vocabulaire de ses monologues, et en particulier celui de la transcription d'impressions sensorielles, est marqué par l'utilisation fréquente d'onomatopées, de termes rares ou issus de langues étrangères, de jeux de mots. Richesse du lexique donc, mais aussi intervention sur la matière du verbe elle-même, par exemple par des fragmentations de mots destinées à présenter un niveau de conscience préverbal dans lequel les associations se développent très rapidement dans

---

<sup>89</sup> Liisa Dahl, « The Stream-of-Consciousness Techniques of Joyce, Woolf, and O'Neil », In Erwin R. Steinberg (ed.). *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*, p. 168-169.

l'esprit du personnage. La combinaison d'une longue série de mots, ou la répétition d'un seul, marque la station prolongée d'une idée prédominante dans son esprit.<sup>90</sup>

Dans un autre passage déjà cité dans la section précédente, Cannone admet que derrière l'innovation narratologique et les ramifications esthétiques, le réalisme est toujours la fondation inébranlable sur laquelle s'érigent ces nouveautés. Il importe donc de citer derechef ce passage: « Impression tout-venant, restitution des pensées comme elles viennent, comme elles sont: on sent bien que derrière la nouveauté esthétique du roman en monologue intérieur se profile la recherche d'un réalisme accru. »<sup>91</sup>

L'accroc quasiment imperceptible entre les deux instances narratives contraint le lecteur à apprécier une écriture qui s'efforce d'être plus fidèle à la conscience et à l'expérience humaine, étant dénuée de biais. La conjonction narrative offre le discours spontané du personnage dans un langage sans fards capable de dépeindre l'expérience consciente immédiate selon les circonstances orchestrées par le narrateur hétérodiégétique. Bien entendu, les personnages ne sont pas omnipotents; parfois l'évènement usurpe la conscientisation du personnage et parfois l'environnement se subsume dans l'endophasie du personnage. Bref, la prépondérance de l'un ou de l'autre n'annule jamais l'évidence: il existe un partage fructueux indéniable entre les deux mondes.

À la base, les deux techniques narratives servent à faire coïncider—en réglant le temps du récit pour qu'ils se succèdent, voire s'entraident—le monde environnant et les conséquences qu'il peut avoir sur le personnage. Les données importées dans la narration de la vie psychique servent à dépeindre un personnage dynamique en rapport avec son propre monde sensoriel. Les données apparemment inopinées que la conscience capte au

---

<sup>90</sup> Cannone, *op. cit.*, p. 74.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 69.

hasard suggèrent au lecteur que ce personnage n'ait pas été conçu *a priori*; que le roman n'a pas de sens totalisant. Selon Dorrit Cohn: « un autre procédé qui renforce l'unicité du point de vue est celui qui consiste à associer étroitement les pensées et les sentiments avec les sensations. »<sup>92</sup> Le lecteur a affaire à des expériences simultanées dans lesquelles la dichotomie entre le personnage et son environnement, que produit d'ordinaire le recul narratif, est broyée d'avance. La frontière entre la dramatisation imaginaire et la réalité objective est ténue. Joyce tend la passerelle entre le monde extérieur et la vie psychique; il évite le solipsisme et établit presque continûment un rapport bilatéral d'influences et d'interactions entre l'environnement et le personnage.

L'influence de l'environnement à l'égard du discours intérieur est vitale: c'est la clé de voûte sur laquelle repose l'esthétique joycienne. Joyce a su combler le partage et éliminer l'embarras de la description extérieure qui succède au discours intérieur. Ellmann avance à ce sujet : « The technique, later known as the internal monologue, makes for some clumsiness when the hero has to describe outer circumstances, and Joyce had to refine Dujardin a good deal to make him workable. »<sup>93</sup> Joyce expose lui-même sa stratégie—quelque peu théoriquement— au troisième épisode d'*Ulysse*, *Protée*. Une rumination métaphysique fait osciller Stephen Dedalus entre l'interprétation aristotélicienne d'un monde objectif et le scepticisme de Hume. Stephen conclut que le monde ne dépend guère de ses sens, mais que le sien (son monde subjectif), en effet, dépend de son environnement.

---

<sup>92</sup> Cohn, *op. cit.*, p. 48.

<sup>93</sup> Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, p. 63-64.

### Section C: La distance critique du narrateur

Joyce laisse les pensées silencieuses de ses personnages prendre le relais de la narration hétérodiégétique et leur accorde autant de prépondérance. Alors que traditionnellement le narrateur omniscient voit tout, narre tout, enregistre tout, pénètre dans chaque conscience, présage et rappelle les évènements, Joyce dissémine l'omniscience avec parcimonie.

Le concept de la distance critique du narrateur se parfait dans le douzième épisode, *Le Cyclope*. Cet épisode figure un narrateur homodiégétique inconnu, anonyme—en quelque sorte aléatoire—qui octroie dès lors davantage de crédibilité au récit du roman. Le narrateur anonyme est né dans une doublure homérique: dans *L'Odyssée* Ulysse offre le nom « Personne » lorsque Polyphème le lui demande. Ainsi lorsque ce dernier se fait crever l'œil, le jeu de mot subtilement prévu par Ulysse empêche les Cyclopes de comprendre sa déclaration « Personne me tue! » Les Cyclopes interprètent la phrase au sens littéral, ce qui est plus évident et donne naturellement l'avantage à Ulysse puisque les Cyclopes estiment que Polyphème subit un châtement divin. Si ce n'est pas la force d'un mortel: « c'est alors quelque mal qui [...] vient du grand Zeus [...]. »<sup>94</sup> De sorte que les renforts n'aident finalement pas leur compagnon accablé.

En ce qui concerne le roman de Joyce, le narrateur de l'épisode *Cyclope* n'est « personne ». C'est-à-dire qu'il n'est pourvu d'aucun avantage particulier, il ne contribue à rien, c'est un quidam; il renforce les préjugés que le lecteur entretient déjà au sujet de Bloom. Or, Joyce reprend la double entente linguistique de *L'Odyssée* et opte pour le sens figuré tout en justifiant le changement de perspective narrative. Cependant si Ulysse est Personne (le nom qu'il offre aux Cyclopes) dans *L'Odyssée*, par extrapolation Bloom (qui est Ulysse) devrait lui aussi incarner Personne. L'incarne-t-il malgré lui? Certes,

---

<sup>94</sup> Homère. *Odyssée* (trad. du grec ancien par Victor Bérard), Paris, Gallimard, 1999, p. 179.

obliquement face à la xénophobie et aux préjugés que l'on porte contre lui: ses compatriotes ne le considèrent pas comme un Irlandais puisqu'il est Juif; il est dédaigné par les autres hommes étant donné son rôle tacite de cocu; sa paternité aussi est remise en question: il est dépossédé de sa fille adolescente, son fils mort âgé de onze jours, ses parents, etc. De plus, il n'a point d'amis véritables. Les bigots de l'épisode *Cyclope* trouvent maintes façons d'anéantir Leopold Bloom. « Je », en anglais « I », donc par homonymie « œil », le narrateur de *Cyclope* projette d'ores et déjà l'étroitesse narrative qui, biaisée, tordue et déformée, n'est point en mesure de saisir, encore moins définir, le personnage principal. Paradoxalement, le choix de céder la parole à un vaurien qui souille la représentation de Bloom ne fait qu'accentuer les sentiments positifs que l'on vouait à ce personnage aimable. Joyce savait bien que l'effet contraire (et comique) allait se produire chez le lecteur.

La distance critique observée par le narrateur est, en somme, une manière indirecte d'influencer la lecture; elle se fie davantage à l'interprétation du lecteur. L'intrigue est mise en scène sans commentaire, sans jugement, sans parti pris narratorial. En effet, il s'agit d'une « absence de jugement gnominique de l'auteur ». Curieux qu'en renonçant à son omniscience le narrateur parvienne à dépeindre plus authentiquement le personnage. Le narrateur ne doit pas intervenir puisque l'équilibre entre le monde extérieur et le monde intérieur est déjà assuré:

[...] le narrateur décrit les gestes de Stephen et son environnement, mais le courant de conscience du personnage reste purement subjectif, préservé de toute interférence narratorial. Il est significatif que le passage du récit au monologue fasse suite, chaque fois, à la mention qui est faite du regard de Stephen, soit de la limite sensorielle qui relie l'un à l'autre le monde extérieur et le monde intérieur.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Cohn, *op. cit.*, p. 89-90.

## Section D: L'absence de jugement gnomique

Il y a plusieurs décennies, Robert Humphrey s'interrogeait déjà au sujet de la distance critique du narrateur joycien:

Why does Joyce place such an important emphasis on ridding his work of signs of its author? [...] The effect of this great accomplishment is to make the reader feel he is in direct contact with the life represented in the book. [...] That is to present life as it actually is, without prejudice or direct evaluation. It is, then, the goal of the realist and the naturalist. The thoughts and actions of the characters are there, as if they were created by an invisible, indifferent creator. We must accept them, because they exist.<sup>96</sup>

Cette citation particulièrement significative condense plusieurs points pertinents. Outre la supplantation du « projet esthétique » du XIXe siècle mentionné ci-dessus, Humphrey fait allusion au fait que l'« absence de jugement gnomique de l'auteur » et la distance critique du narrateur ont pour but de créer une fiction qui s'impose au lecteur, une fiction souveraine puisqu'elle n'est pas présentée d'avance comme un produit biaisé. Joyce lui-même avait déjà présenté cette théorie de l'absence de jugement gnomique de l'auteur dans son Künstlerroman *Portrait de l'artiste en jeune homme* :

The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea. [...] The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. [...] The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.<sup>97</sup>

Justement le paroxysme de ce roman (*A Portrait*) augure déjà l'effort technique et artistique qu'entreprendra l'auteur d'*Ulysse*:

Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.<sup>98</sup>

Tous les éléments s'y retrouvent: le dessein de l'artiste qui façonne par l'expérience subjective une conscience universelle. L'artiste exprime justement la réciprocité entre

<sup>96</sup> Humphrey, *op. cit.*, p. 15-16 (Je souligne).

<sup>97</sup> James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin Books, 2000, p. 233 (Je souligne).

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 275-276.

l'expérience et la « forme » de la conscience lors de son interaction avec le monde extérieur. Ce mariage est accompli dans *Ulysse*. Pour ainsi dire, Joyce le théorise à la fin de *A Portrait* et, dans *Ulysse*, le met en œuvre.

La distance critique observée par le narrateur et l'absence de jugement gnomique de l'auteur ont été mobilisées par Joyce afin de créer un foyer privilégié pour le lecteur. Ce dernier sent qu'il rencontre une réalité en cours de développement. La complémentarité entre les deux concepts permet donc à Joyce de synchroniser l'*expérience* du personnage avec son *expression*. Parfois expérience et expression sont simultanées: c'est le cas dans l'endophasie. Parfois il y a un décalage considérable: c'est le cas d'une disjonction temporaire entre narration hétérodiégétique et mode discursif intérieur. Le narrateur hétérodiégétique d'*Ulysse* renie sa fonction d'exégète au profit de ce que Cannone appelle son « réalisme accru. » La section consacrée à l'analyse illustrera comment l'esthétique joycienne se suffit à elle-même en renouvelant ses thèmes grâce à la mise en abîme du langage intérieur.

## Chapitre 6: Analyse des leitmotive et l'esthétique joycienne

Deux scènes séparées ont lieu à Sandymount Strand: épisode 3 (*Protée*) à 11h pour Stephen et épisode 13 (*Nausicaa*) à 20h pour Bloom. Cette récurrence géographique établit un précédent: elle sert à perpétuer une série de leitmotive, dont ceux de la filiation/création, de l'asservissement et du remord de la conscience (*Agenbite of Inwit*). Ainsi, grâce aux deux scènes à Sandymount, les deux personnages principaux sont intimement noués en dépit du fait qu'ils ne se rencontrent guère. Joyce consolide la matière du roman en ayant recours à des dispositifs littéraires symboliques et suggestifs. Ceci est possible grâce aux catalyseurs: la distance critique du narrateur et la dualité action/cognition en rapport étroit avec les indices cruciaux des leitmotive.

Avant d'analyser les deux scènes à Sandymount, il importe d'introduire les bribes de dialogue, les allusions et les référents clés—tirés des premiers épisodes du roman—qui sont employés subtilement par Joyce dans les scènes à Sandymount.

### Section A: L'assujettissement et le remord de conscience

C'est grâce à la réitération du leitmotiv de l'assujettissement durant les trois premiers épisodes (*La Télémachie*)—autant sur le plan personnel que sur le plan culturel et historique—que Stephen tente se déprendre d'une soumission autant *inéluçtable* que les autres: celle de la paternité.<sup>99</sup> Bien que tous les aspects de la subjugation seront repris et transformés pour le personnage de Bloom dès le prochain épisode (*Calypso*), Joyce propose déjà la question de la filiation afin de nouer subtilement d'avance ses

---

<sup>99</sup> Selon Stephen le père est une « fiction légale » et un « mal nécessaire. » Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 355 et 1241.



personnages. Même si cette relation asymptotique entre Bloom et Stephen ne sera jamais consommée, il existe une affinité tacite entre les deux personnages principaux.

Dès le début du roman l'assujettissement est apparent: une effigie de l'Empire britannique au sud de la baie de Dublin—une tour de guet<sup>100</sup>—loge, outre les deux jeunes hommes irlandais Stephen et Mulligan, un invité anglais: Haines. Stephen trouve répugnant l'intérêt condescendant de Haines pour le folklore irlandais. Haines, que son intérêt soit légitime ou non, n'a point d'empathie pour le peuple irlandais et préfère blâmer l'Histoire pour les méfaits de la colonisation. À se servir de l'Histoire comme bouc-émissaire on disculpe d'avance les prochaines générations qui vont perpétuer les préjugés colonialistes dont ils ont hérité. D'ailleurs, au prochain épisode *Nestor*, Stephen doit enseigner une leçon d'histoire aux jeunes élèves et, lorsque son discours intérieur prévaut, il tente de relativiser l'immutabilité de l'Histoire. En ce qui concerne l'invité anglais, Stephen décide de ne pas revenir coucher à Martello tower. Haines apparemment souffre de cauchemars effrayants et menace d'abattre une panthère noire. Mais est-il possible que pour Stephen (qui pourtant n'est pas nationaliste) la double colonisation d'un Britannique se croyant chez lui dans la tour de guet que son peuple a érigé sur la rive de son dominion afin de promouvoir son empire, lui soit insupportable?

Toujours au premier épisode *Télémaque*, l'irrévérent Buck Mulligan entame la journée en parodiant une messe en se rasant. La personnification de la « mer » permet à Mulligan d'aborder le sujet sensible de la mère défunte de Stephen, lequel arbore toujours ses vêtements de deuil. Mulligan sait que cela blessera Stephen; l'artiste éduqué par les

---

<sup>100</sup> Martello tower.

jésuites devenu apostat qui n'a pas voulu acquiescer à la demande de prière de sa mère mourante.

—Bon dieu, fit-il tranquillement. Est-ce que la mer n'est pas, comme le dit Algy, une mère grande et douce? La mer vert-morve. La mer serre-burettes. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, les Grecs. Il faut que je t'apprenne. Il faut que tu lises dans l'original. *Thalatta! Thalatta!* C'est notre grande et douce mère.<sup>101</sup>

Mulligan parvient, dans ce petit extrait, à planter le germe dans la conscience de Stephen. L'enjeu homonymique *mer/mère* torturera la conscience de Stephen encore au troisième épisode, et par intermittence jusqu'à *Circé*. C'est ainsi que s'imbriquent les deux premiers leitmotifs: l'assujettissement et le remord de conscience (*Re-mords de l'inextimé*<sup>102</sup> ou *Agenbite of Inwit*).

En outre, cet extrait ronge subtilement le patrimoine de Stephen Dedalus: bien que doté d'un nom grec il ne connaît pas la langue; il s'essuie le nez (lui fait remarquer Mulligan) avec un mouchoir vert-morve—couleur des nationalistes irlandais<sup>103</sup>; il est fils dépossédé de père et assassin, par inadvertance, de sa mère... Après l'avoir invité à regarder l'horizon, Mulligan apostrophe brutalement Stephen en fournissant des mots aux pensées silencieuses de ce dernier:

—La tante pense que tu as tué ta mère, dit-il. C'est pour ça qu'elle ne veut absolument pas que je te fréquente.  
—Quelqu'un l'a tuée, fit Stephen sombrement.  
—Tu aurais pu te mettre à genoux, sacrebleu, Kinch, quand ta mère mourante te l'a demandé, fit Buck Mulligan. Je suis hyperboréen tout comme toi. Mais quand on pense que ta mère t'a supplié dans son dernier souffle de t'agenouiller et de prier pour elle. Et que tu as refusé. Tu as quelque chose de sinistre...<sup>104</sup>

La narration hétérodiégétique informe obliquement le lecteur qu'il pourrait exister une association définitive entre la mer vert-morve et la défunte mère du jeune protagoniste.

Bien entendu, ceci s'accomplit indirectement grâce à la distance critique du narrateur:

<sup>101</sup> Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 48.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 1295.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 48.

Silencieusement, elle était venue à lui en rêve après sa mort, son corps dévasté flottant dans ses vêtements mortuaires de bure, d'où émanait une odeur de cire et de bois de rose, son haleine, qui s'était penchée sur lui, muette, pleine de reproches, une faible odeur de cendres mouillées. À travers le bord élimé de la manchette il apercevait cette mer saluée comme une grande et douce mère par la voix repue qui se faisait entendre à son côté.<sup>105</sup>

La nature facétieuse de Mulligan n'est pas du tout en accord avec Stephen. En vertu de principes artistiques qu'il s'est imposé sciemment, Stephen se refuse aux gémissements asservissants. Cela n'empêche que Stephen se sent coupable de n'avoir pas prié pour sa mère mourante lorsqu'elle le lui a demandé.

Suite aux accusations de Mulligan, Stephen confond la mer avec l'image de sa mère, revenante, qui hante sa conscience; désormais la maladie de sa mère et la mer verte se fusionnent dans son imagination:

Le cercle de la baie et de l'horizon contenait toute une masse liquide d'un vert terne. Un bol de porcelaine blanche était resté près de son lit de mort, qui avait recueilli la bile verte et glaireuse arrachée à son foie pourrissant dans des accès bruyants de vomissement ponctués de gémissements.<sup>106</sup>

Le fait que le narrateur n'intervienne pas pour introduire un leitmotiv dans la conscience du personnage consolide justement l'authenticité de l'association imprévue. Le langage du dialogue accusatoire et le jeu homonymique coloré (*vert*: couloir de la mer et couleur de la bile) créent une impression indélébile qui semble aller de soi, tout naturellement.

Joyce, à vrai dire, ne doit pas explicitement renforcer le leitmotiv du remord de la conscience. Dorénavant la conscience torturée de Stephen associera automatiquement la mer avec sa mère revenante. Ainsi les concepts de la dualité action/cognition et de la distance critique du narrateur perpétuent les leitmotifs qui étayent l'intrigue du roman et créent des personnages plausibles et émouvants.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Dorénavant, nous allons simplement analyser les passages sans expliciter ce partenariat sous-entendu entre nos concepts et les leitmotifs.

En dépit du fait que Mulligan l'accuse franchement, soit d'être indifférent, soit d'être cruel, Stephen est rebuté par le souvenir d'avoir entendu Mulligan dire à sa propre mère que la mère de Dedalus avait « crevé comme une bête. »<sup>108</sup> Mulligan ne peut s'empêcher de mépriser le chagrin du fils qui n'a pas su prier pour la mère qu'il prétend défendre en affirmant qu'il ne se permettra pas de porter des pantalons gris vu que ce n'est pas la couleur du deuil. Mulligan, vraisemblablement, n'avale point l'hypocrisie de Dedalus et se moque de sa remontrance.

C'est en allant ramasser le bol à raser de l'indomptable Buck Mulligan que Stephen pense au fait qu'il a toujours été un serviteur, une « espèce d'affreux jésuite » qui est assujetti à toutes sortes de maîtres:

Le bol à raser en nickel brillait, oublié, sur le parapet. Pourquoi le descendrais-je? Ou alors le laisser là toute la journée, amitié oubliée? Il alla vers lui, le tint un instant dans ses mains, éprouvant sa fraîcheur, sentant l'odeur de la mousse poisseuse, baveuse, dans laquelle le blaireau était planté. C'est ainsi que je portais la navette d'encens jadis à Clongowes. Je suis un autre maintenant et pourtant le même. Un servant également. Un serviteur de servent.<sup>109</sup>

Ce bref passage exhibe la complémentarité entre le monde extérieur et le monde intérieur, ainsi que son enchaînement avec les leitmotifs de l'asservissement et du remord de conscience. Un simple comportement, quasiment machinal n'exigeant aucune réflexion, aiguillonne automatiquement une pensée intime traversée de servilité amertume. Ce sentiment est profondément enraciné. Contrairement à Haines, le lecteur n'a pas besoin que Stephen explique pourquoi il se dit « le serviteur de deux maîtres [...], un Anglais et une Italienne. »<sup>110</sup> Il est déjà assez évident dès ce premier épisode qu'en sus de Mulligan, Haines et sa mère omnisciente, l'Église et l'Empire le consternent.

---

<sup>108</sup> Joyce, *Ulysse*, p. 53.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 71.

N'est-il pas curieux que Stephen ne se remémore pas sa mère ainsi qu'elle fut durant sa vie, et que l'image de sa mère mourante ne s'offre qu'une seule fois pour fonder l'association entre la mer vert-morve et la bile de la malade? Que désormais sa mère soit exclusivement une revenante? La dualité action/cognition figure une image indélébile dans la psyché de Stephen: cette image est profondément empreinte de remord et d'assujettissement. Le concept action/cognition a postulé cette association entre le monde extérieur et le monde intérieur (soit la bile verte de la malade et la couleur de la mer); cette association a été renforcée par Mulligan l'usurpateur et sera réitérée inlassablement lors des prochains épisodes sans intervention aucune de la part du narrateur. Stephen s'imagine sa mère revenante et vampirique vu l'impasse dans laquelle ils se sont retrouvés lorsque Stephen a refusé d'obéir. Si elle est « goule » et « mâcheuse de cadavres » c'est parce qu'elle hante sa conscience. Si Stephen revêt indéfiniment l'habit du deuil ce n'est point par respect obséquieux, c'est parce qu'il n'estime pas qu'il soit possible de faire son deuil si sa mère n'est pas passée *au-delà*. Elle est coincée dans les limbes, revenante, résolue à l'affliger de toutes ses forces surnaturelles. Stephen aussi est coincé dans les limbes. Il s'écrie: « Goule! Mâcheuse de cadavres! Non, mère. Laisse-moi être et laisse-moi vivre. »<sup>111</sup>

Malgré son irrévérence désinvolte, le lecteur s'aperçoit que Buck Mulligan a assujetti Stephen. Non seulement Mulligan lui demande de l'argent, mais il exige aussi la clé de leur domicile en dépit du fait que Stephen paye le loyer. Mulligan et son ami, l'étudiant anglais Haines, sont les « prétendants » tirés du parallèle homérique, comme le montre la fin de l'épisode *Télémaque*:

Il veut cette clé. Elle est à moi, j'ai payé le loyer. [...] Il la demandera. Je l'ai lu dans ses yeux.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 56.

—Donne-nous cette clé, Kinch, dit Buck Mulligan, pour garder ma chemise à plat. [...] Et deux pence, dit-il, pour une pinte. Jette-les là.

[Réponse silencieuse de Stephen]: Je ne dormirai pas ici cette nuit. À la maison non plus je ne peux pas aller. [...] Usurpateur.<sup>112</sup>

Parfois il est plus ardu de remarquer ce qui trouble la conscience du personnage, puisque, justement, l'énoncé n'est pas issu du mode discursif intérieur. Néanmoins le lecteur perçoit la récurrence des thèmes. Par exemple, au début du deuxième épisode *Nestor*, Stephen propose une devinette à ses élèves. Connaissant d'avance la réponse, Stephen choisit de substituer *grand-mère* à *mère* dans la phrase clé: « Le renard qui enterre sa grand-mère sous un buisson de houx. » Il va de soi que cette substitution ne peut concerner que Stephen et sa propre conscience et pourtant il l'a « extériorisé » en prenant des libertés avec la réponse traditionnelle.<sup>113</sup> La réaction suivante de Stephen confirme cette interprétation analytique: « Il se leva et éclata nerveusement de rire à quoi firent écho leurs cris scandalisés. »<sup>114</sup>

Parfois la concordance des instances narratives maintient la complémentarité jusqu'à la répétition textuelle. Toujours au deuxième épisode *Nestor*, Stephen doit expliquer un problème mathématique à son élève Cyril Sargent. La narration hétérodiégétique introduit l'élève ainsi:

Ses cheveux emmêlés et son cou de poulet trahissaient l'embarras et à travers ses lunettes embuées il levait des yeux myopes et implorants. Sur sa joue, terne et exsangue, une tache d'encre en forme de datte s'étalait, molle et humide comme la bave fraîche d'un limaçon.<sup>115</sup>

Suite à un bref dialogue avec Sargent, le discours intérieur de Stephen esquisse l'élève de manière analogue à la narration hétérodiégétique:

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 70-71, 74 et 75.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 1303.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>115</sup> *Ibid.*

Laid et insignifiant: cou maigre et cheveux broussailleux et une tache d'encre, la bave d'un limaçon. Pourtant quelqu'un l'avait aimé, l'avait porté dans ses bras et dans son cœur. Sans elle, le monde dans sa course l'aurait foulé aux pieds, flasque limaçon écrabouillé.<sup>116</sup>

La narration rapproche Cyril de Stephen afin que Stephen voie en l'élève maigrichon et maladroit un avatar de lui-même lorsqu'il fréquentait Clongowes. Ceci débouche inévitablement sur la véritable obsession doloriste (et nullement repentante) qu'il nourrit à l'égard de sa mère qui, elle seule, aurait pu aimer une créature aussi laide et impuissante... Suite à quelques généralisations au sujet de la Mère qui s'opposent à ce que Stephen dit au sujet du Père (« fiction légale » et « mal nécessaire), les pensées de Stephen ne peuvent s'empêcher de revenir à sa propre mère. Tel que mentionné, Stephen, dans les limbes du deuil, n'est pas en mesure d'imaginer sa mère vivante dans ses souvenirs; il ne lui vient que l'image morbide clichée de sa mère revenante: « Elle n'était plus: le squelette tremblant d'une brindille brûlée au feu, une odeur de bois de rose et de cendres mouillées.»<sup>117</sup> « Elle » n'est plus la mère supposée de Cyril Sargent; Stephen se confond totalement avec son élève et répète la phrase qu'il attribuait naguère à la mère de Cyril en ajoutant une bribe pour pouvoir s'y mêler: « Elle l'avait empêché d'être foulé aux pieds puis elle s'en était allée, ayant à peine existé. »<sup>118</sup> Stephen continue sa lamentation silencieuse qui devient de plus en plus fabuleuse, imaginaire, loin du réel parce que le réel est pénible, amer, regrettable. Ici, la devinette qu'il venait de proposer à ses élèves sert à amender la réalité. Il la met à profit:

Une pauvre âme partie aux cieux: et sur une lande sous les étoiles clignotantes un renard, la fourrure empuantie du rouge relent de ses rapines, l'œil implacable et luisant grattait la terre, écoutait, grattait la terre, écoutait, grattait et grattait toujours.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

Le lecteur ne se surprend donc pas du fait que Stephen traite silencieusement l'enfant d'ingrat, lorsque celui-ci ne remercie pas son professeur de l'avoir aidé: « Tel il est tel j'étais, ces épaules fuyantes, cette gaucherie. C'est mon enfance qui se penche près de moi. »<sup>120</sup> Ce n'est pas Cyril que Stephen traite d'ingrat, c'est le Stephen du passé qui n'a pas su apprécier sa mère.

Loin de vouloir trouver son père, Stephen décide de ne pas retourner chez Simon Dedalus, ni de revenir chez l'usurpateur qui règne à son domicile. Stephen se résout donc à errer, tout comme Bloom qui sait très bien dès le début de la journée que Molly rencontre Boylan à 16h—ce qui reporte indéfiniment son retour au bercail. Ainsi tout semble irrémédiablement destiné à exiler Stephen et Bloom. Alors que leurs exils sont séparés temporellement, ils coïncident au même lieu: Sandymount.

Lors de l'épisode qui précède l'exil de Stephen, Mr Deasy revêt comme un vrai fanfaron le costume de Nestor: une approximation échouée du sage plein de bons conseils. Deasy, le surintendant de l'école où Stephen enseigne l'histoire et les mathématiques, déclame sa rengaine obtuse au sujet de l'histoire de l'Irlande, le tout teinté de commentaires antisémites. Deasy achève son discours en exigeant un service au lieu d'offrir des conseils: « Là où Nestor oriente Télémaque dans sa quête et l'envoie chez les Lacédémoniens en compagnie de son fils Pisistrate, Deasy cherche, lui, à mettre Stephen à son service en lui confiant une lettre pour la presse. »<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>121</sup> *Notices* (II. Nestor), Michel Cusin et Pascal Bataillard, *In James Joyce, Ulysse*, (trad. fr.), p. 1239-1240.



Dans *Nestor* l'association est beaucoup plus rapide étant donné que les leitmotifs ont été postulés dès *Télémaque*: les phrases répétées contiennent déjà un contenu latent de détresse que le lecteur associe immédiatement au remord de conscience du personnage et à son assujettissement pluridimensionnel. Au fil de la journée, différents stimuli provoqueront des réminiscences malaisées. Il s'avèrera donc que le récit met l'expérience subjective du personnage en rapport avec son environnement. Ce qui existe et que l'on connaît grâce à la narration hétérodiégétique, doit forcément influencer le personnage directement ou indirectement. En somme, tout cela est confirmé par l'incipit du prochain épisode, *Protée*: « Inéluctable modalité du visible: ça du moins, sinon plus, pensé par mes yeux. Signatures de toutes choses que je suis venu lire ici [...]. »<sup>122</sup>

Le thème de la culpabilité se prolongera autant pour Stephen que pour Bloom tout au long du roman. Par exemple: lors d'une hallucination cauchemardesque au quinzième épisode fantasmagorique *Circé*, Stephen voit sa mère qui lui demande de nouveau de se repentir. Horrifié, Stephen crie et s'enfuit dans la rue en citant (à son insu?) Lucifer:

BUCK MULLIGAN

Elle est crevée comme une bête. Quel dommage! Mulligan rencontre la mère affligée. (*Il lève les yeux au ciel.*) Malachie le Mercuriel!

LA MÈRE

(*Avec le subtil et dément sourire de la mort.*) Je fus autrefois la belle May Goulding. Je suis morte.

STEPHEN

(*Frappé d'horreur.*) Lémure, qui êtes-vous? Non. Quel tour de goule est-ce là?

BUCK MULLIGAN

(*Secoue la boucle de son bonnet à clochette.*) Quelle dérision! Kinch l'a tuée corniaud corniaude. Elle a cassé sa pipe. (*Des larmes de beurre fondu tombent de ses yeux sur le scone.*) Notre mère grande et douce!  
*Epi oinopa ponton.*

LA MÈRE

(*Approche un peu plus, soufflant doucement sur lui son haleine de cendres mouillées.*) Tous doivent y passer, Stephen. Plus de femmes que d'hommes dans le monde. Toi aussi. Le temps viendra.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 96.

STEPHEN

(*Étouffant de peur, de remords et d'horreur.*) Ils prétendent que je t'ai tuée, mère. Il a offensé votre mémoire. C'était le cancer, pas moi. Destin.

LA MÈRE

(*Un petit filet de bile verte suintant à la commissure de ses lèvres.*) Tu m'as chanté cette chanson. *L'amer mystère de l'amour.*

[...]

LA MÈRE

(*Avec des yeux de braise.*) Repens-toi! Oh, le feu de l'enfer!

[...]

STEPHEN

*Ah non, par exemple! L'imagination intellectuelle! Avec moi à prendre ou à laisser! Non serviam!*<sup>123</sup>

S'ensuit une échauffourée entre Stephen et des soldats britanniques qui soupçonnent que Stephen ait insulté leur roi.

Ce même remord de conscience tracasse Bloom au début de cet épisode (*Circé*) lorsqu'une série de remontrances extraordinaires (et imaginaires), de la part de ses parents, et Molly et Gerty, suggère la profondeur insondable du *re-mord de l'inextimé*. *Ulysse*—roman assez comique—peut être interprété comme raisonnablement cafardeux. En dépit du fait que l'hallucination soit dépeinte sous forme de dialogue théâtral entrecoupé de didascalies, il est assez évident que cela ne peut être issu que du fameux *Agambite of Inwit* (*Re-mords de l'inextimé*) qui se voit à plusieurs reprises renforcé de l'extérieur. Dans *Circé* c'est la conscience personnifiée qui est à l'avant-plan: le trope se matérialise en toute sa laideur.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 898-899 et 901.

## Section B: Deux scènes à Sandymount

L'association inlassable entre *mer* et *mère*, entre l'accusation de matricide et l'horizon marin, se manifeste sous forme de relation synaptique entre le monde extérieur et le monde intérieur. Quant au troisième épisode *Protée*, la narration ayant établi que le personnage se situe sur la rive, Joyce ne tarde pas à faire valoir l'influence externe à l'égard du discours intérieur. Sandymount est le lieu où viennent se confondre les artères des thèmes: maternité, paternité, péché, remords de conscience, religion, les limbes cauchemardesques du deuil et la pesanteur de l'*inéluçtable* destin. La conscience navrée de Stephen, étayée par la mer omniprésente et accusatrice, ainsi que par la vue de deux sages-femmes, répand une pléthore narrative confuse, lancinante, puissante et suggestive.

Enfanté dans la sombre matrice du péché je le fus aussi, fait et non engendré. Par eux, cet homme qui a mes yeux, ma voix, et une femme spectrale à l'haleine de cendres. Ils se sont étreints puis défaits, ont accompli la volonté de l'accoupeur. De toute éternité Il m'a voulu et désormais ne pourra pas vouloir que je ne sois plus.<sup>124</sup>

Les sages-femmes inspirent la fiction intellectualisée de sa naissance en voie directe depuis Édenville. À Sandymount, à côté de la mer, songeant à sa naissance, Stephen dépeint normalement son père mais ne peut s'empêcher de dépeindre sa mère en femme revenante, ainsi qu'il a appris à l'imaginer depuis *Télémaque*. L'harangue muette de Stephen à Sandymount ne présente au lecteur rien de nouveau au sujet de sa parenté: plus ou moins orphelin—autant par sa situation réelle (mère morte et père absent, irresponsable et impécunieux)— que par son détachement intellectuel forcené. Ce qu'il y a de significatif dans cette promenade solitaire à Sandymount c'est que Stephen est contraint à « résoudre » les conflits psychiques qui resurgissent à la surface de sa conscience étant donné un certain nombre de stimuli externes.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 98.

L'environnement s'impose en tant qu'objet protéiforme chargé de références implicites aux pensées de Stephen. La connivence entre le monde extérieur et les synapses prédéterminées de sa conscience vivifie le contenu latent pénible que Stephen essaye de refouler. *Protée*, en principe, aurait dû faire table rase de toutes ces contrariétés.<sup>125</sup> Cependant, maints stimuli extérieurs, dont la mer et les sages-femmes, font refluer le torrent de soucis qu'il s'était avisé d'oublier temporairement sur la plage de Sandymount. Stephen se repent un peu hypocritement en imaginant toutes les naissances depuis Édenville comme étant souillées de péchés. Il retrace les vies antérieures par l'*omphalos* transformé, ici, en cordon ombilical originel et fabuleux. Face aux deux sages-femmes sur la grève il imagine ce que sa vie peut contenir d'existences étrangères immémoriales:

Qu'est-ce qu'elle a dans son sac? Résidu de fausse couche traînant son cordon ombilical étouffé dans du coton rougi. Tous nos cordons font une chaîne nous reliant au passé, câble toronnant les brins de toute chair. [...] Vous voulez être comme des dieux? Contemple ton omphalos. Allô! Kinch à l'appareil. Passez-moi Édenville. Aleph, alpha: zéro, zéro, un.<sup>126</sup>

*Omphalos*, extrapolé du cordon ombilical qu'il imagine dans le sac des sages-femmes, est le point de jonction entre les vivants et les trépassés.<sup>127</sup> Il s'agit d'un construit subconscient de la part de Stephen qui, évidemment, voudrait communiquer à sa mère ses excuses, son regret et peut-être sa contrariété vis-à-vis de sa demande de prière.

Bloom n'a pas de rapports sexuels avec Molly depuis dix ans; depuis la mort de leur fils Rudy, âgé de onze jours seulement. Pourtant Molly a un amant en particulier, Blazes Boylan, avec qui elle prévoit une liaison à 16h. Pour sa part, Bloom a entamé une correspondance sous le pseudonyme d'Henry Flower avec Martha Clifford, mais il

<sup>125</sup> *Notices* (II. Nestor), Michel Cusin et Pascal Bataillard, In James Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 1242.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1309 (Notes 20 et 21). Voir aussi: Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses": A study*, London, Faber & Faber Limited, 1930 (new edition 1952), p. 60-64.

semble se recharger devant la possibilité que ses mièvreries épistolaires mènent à une rencontre. Il se contraint aux transgressions intangibles. Bloom, qui fait preuve d'abstinence (volontaire ou involontaire), délivre Stephen, l'ersatz de Rudy, du bordel à Nighttown. Si Bloom avait voulu se débaucher il n'avait qu'à fréquenter ce bordel. Pourquoi se livrer à la masturbation à la dérobée? S'agit-il simplement de l'érotisme transgressif du voyeur, dans le treizième épisode *Nausicaa*? Certes, tout cela est possible. Mais, symboliquement, se peut-il que Bloom croit porter atteinte à la mémoire de son fils en consommant une liaison? En s'astreignant à élucider le symbolisme sous-jacent, n'y voit-on pas la récursivité du thème de la filiation; c'est-à-dire la relation asymptotique entre Bloom et Stephen? Bloom se livrerait à la masturbation pour des raisons de filiation symbolique qui ne tachent pas le souvenir de Rudy et, cela va sans dire, pour des raisons pulsionnelles. Mais Joyce a-t-il délibérément fait passer Stephen neuf heures d'avance à Sandymount, alors que Bloom y dépose sa semence ultérieurement, en vain? N'aurait-il (Joyce) pas pu faire passer Bloom en premier, le faire déposer sa semence pour ensuite, quelques heures plus tard y faire déambuler son jeune orphelin, et ainsi consommer symboliquement la relation: père engendre son succédané de fils? Naturellement cette réécriture hypothétique aurait contrarié la relation asymptotique mentionnée ci-dessus, néanmoins le symbolisme est très suggestif.

Cette tension palpable entre Gerty MacDowell et Bloom se transformera au fil du récit en termes quasiment psychokinésiques. Ceci amènera Bloom à se demander s'il n'existait pas une espèce de langage entre eux:

Elle se redressa de toute sa taille. Leurs âmes s'unirent en un ultime et langoureux regard et les yeux qui touchaient son cœur, emplis d'une étrange lueur, étaient retenus captifs par la

fleur délicate de son visage. Elle lui sourit à demi avec mélancolie, et ce fut un doux sourire de pardon, un sourire qui frisait les larmes, et puis ce fut la séparation.<sup>128</sup>

*Nausicaa* est l'aboutissement des efforts de l'auteur qui jongle avec maints leitmotifs simultanément chez deux personnages. *Nausicaa*, en particulier, parce que les événements qui se sont déroulés depuis *Protée* sont mis à profit. Naturellement, le contenu de dix épisodes justifie l'acmé de *Nausicaa*. À la fin de *Nausicaa* Bloom pense aux veuves et aux veufs, et s'apitoie. Cette déclaration se heurte à la description objective de Bloom au début de l'épisode: « Il était en grand deuil, ça elle pouvait le constater, et une histoire douloureuse qui le hantait s'imprimait sur son visage. »<sup>129</sup> Ce portrait du grand deuil n'est que la surface de la trame machinée que ce mémoire s'est proposé de décortiquer... non pas le deuil civique pour sa connaissance Patty Dignam.

### **Section C: La transposition des scènes**

La récursivité inhérente aux leitmotifs dénombrés à maintes reprises ci-dessus n'est peut-être pas plus évidente qu'aux épisodes trois et treize à Sandymount. Le simple fait que le fil du récit revienne au même lieu dix épisodes plus tard, ayant un autre personnage à l'avant-plan, suggère au lecteur qu'une rencontre symbolique définitive se prépare. Dans les deux cas, la solitude exacerbe le malaise ontologique.

Quelques références périphériques au treizième épisode font écho aux ruminations de Stephen au troisième épisode. Par exemple, l'invincible Église en arrière-plan: pour Stephen l'omphalos qui accède à Édenville est le fil conducteur du péché. Ceci le conduit à dire au sujet d'Ève : « N'avait pas de nombril. Contemple. Ventre sans tache tout

---

<sup>128</sup> Joyce, *Ulysse*, p. 597.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 582.

rebondi, bouclier de vélin tendu, non, blanc froment amoncelé, qui demeure auroral et immortel d'éternité en éternité. »<sup>130</sup> Stephen, qui a dans sa ligne de mire ceux qui blâment l'Histoire au lieu de critiquer les desseins belliqueux de leurs ancêtres, s'indemnise hypocritement en se vautrant dans le confort des superstitions: « Matrice du péché. Enfanté dans la sombre matrice du péché je le fus aussi, fait et non engendré. »<sup>131</sup> En s'entichant d'extrapolations fallacieuses Stephen évite de scruter sa conscience tourmentée.

Cependant au treizième épisode l'invincible Église est plus écartée, subtilisée. Voici le passage en question tiré de *Nausicaa*:

Les fenêtres ouvertes de l'église diffusaient le parfum de l'encens et avec lui les noms parfumés de Celle qui fut conçue sans la tache du péché originel [...]. Et c'étaient des cœurs accablés qu'il y avait là et des gens qui trimaient pour leur pain quotidien et qui nombreux avaient erré et divagué, leurs yeux mouillés de contrition [...].<sup>132</sup>

Ici c'est la Vierge Marie, dont la « conception immaculée » devint dogme en 1854<sup>133</sup>, qui doit contraster fortement avec le personnage. Mais avec Bloom il y a une inadéquation puisqu'il n'est pas croyant. Par extrapolation, il existe aussi une inadéquation avec Stephen puisque ce dernier renie sa foi et ne recourt à la rhétorique théologique que pour se dédommager. La scène précédente (à Sandymount) dans laquelle Stephen soupèse les conséquences de cette matrice du péché qui l'avilie (supposément) malgré lui dès sa naissance, il y a une indifférence consciencieuse propre à l'aliénation religieuse que le jeune homme ne se permettrait d'habitude. Autrement dit, la conscience piquée de remord est séculaire: autant chez Stephen que chez Bloom. Le malaise que subissent les deux personnages n'est pas enraciné dans le péché originel. Stephen n'est pas dupe: il sait qu'il

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 98. -Voir aussi, p. 1309.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 580.

<sup>133</sup> La référence se trouve dans la version originale: James Joyce, *Ulysses, The 1922 text*, Oxford University Press, edited with an Introduction and notes by Jeri Johnson, reissued 2008, p. 901.

n'a pas tué sa mère—là n'est pas la cause de son chagrin. Bloom invoque-t-il le Décalogue en songeant à sa femme adultère? Le sentiment qui ronge Bloom et Stephen est beaucoup plus fatidique, humaniste. Stephen sait que la crédulité est un agent puissant pour les êtres humains qui se meurent; Bloom sait que la libido de sa femme ne s'est pas anéantie suite à la mort de Rudy. Sans se résigner d'avance à l'évènement, nos deux protagonistes se résignent à l'immutabilité de la nature des choses. Les deux scènes à Sandymount sont tragiques (au sens grec antique du terme). Face à l'impuissance totale il y a toujours une lueur d'espoir. Ceci se remarque surtout extérieurement lorsque les deux personnages, par exemple, tentent d'écrire quelque chose. Le malaise ontologique se manifeste alors:

Je rejette cette ombre finie, inéluctable modalité de la forme humaine, la rappelle. Infinie serait-elle mienne, forme de ma forme? Qui m'observe ici? Qui donc lira un jour ces mots écrits? Signes posés sur un blanc champ.<sup>134</sup>

Stephen sent le besoin d'arracher un coin de la lettre de M. Deasy pour transcrire quelques pensées, mais son existence lui paraît contingente. À la fin de *Nausicaa* Bloom songe naïvement à écrire un message dans le sable pour Gerty:

Oh! Elle m'a vidé la femelle. Plus si jeune maintenant. Reviendra-t-elle ici demain? [...] M. Bloom du bout de sa baguette patouillait dans l'épaisseur de sable à ses pieds. Lui laisser un message. Ça pourrait tenir. Mais quoi?  
JE.  
Quelque pied plat va le piétiner dans la matinée. Inutile. L'eau va effacer. La marée monte jusque là cette flaque près de mon pied. Me pencher, y voir mon visage, sombre miroir, souffler dessus, s'éparpille. Tous ces rochers avec des traits des entailles des lettres. [...] SUIS. UN.  
Pas de place. Au diable.  
M. Bloom effaça les lettres d'une bottine rêveuse. Matière désespérante le sable. Rien n'y pousse. Tout s'y efface. [...] En bonne partie le destin.<sup>135</sup>

Bloom s'investit entièrement dans cette démarche pourtant futile de se définir sur une matière absolument précaire, éphémère. Ceci ne peut qu'exprimer son manque de

<sup>134</sup> Joyce, *Ulysse*, (trad. fr.), p. 114.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 621-622.



confiance en soi. De surcroît, les ruminations métaphysiques du début de *Protée* se sont épuisées rapidement. Stephen au début de *Protée* est du côté de Berkeley, mais vers la fin il opte plutôt pour la philosophie désabusée de Samuel Johnson. Ce dernier réfute proverbialement Berkeley—l'idéaliste empirique qui niait l'existence de la matière en soi au profit des idées seules—en donnant un coup de pied à une pierre. Vide de tournures de phrases, la fin de l'épisode présente au lecteur un Stephen brusquement désenchanté, mélancolique et profondément attristé, qui cherche à se faire confirmer son existence par le geste d'autrui:

Touche-moi. Doux regard. Douce douce douce main. Ma grande solitude ici. Oh, touche-moi vite, maintenant. Quel est ce mot connu de tous les hommes? Je suis tranquille ici solitaire. Triste aussi. Touche, touche-moi.<sup>136</sup>

Stephen pense à quelle femme il pourrait incorporer dans son poème (« Elle, elle, elle. Quelle elle? »). Lorsqu'il réalise qu'il n'a aucune relation adéquate à laquelle se fier, il devient taciturne et émet cet énoncé extrêmement poignant: « Quel est ce mot connu de tous les hommes? »<sup>137</sup> Amour, bien entendu, est ce mot.

En somme, les deux scènes à Sandymount sont paradoxalement le comble et le renouvellement des thèmes fondamentaux d'*Ulysse*. Il y a, certes, affranchissement, mais aussi, attristement. La solitude, la grande solitude, tant assainissant, devient un fléau quand la conscience est esseulée. Étant donné le remord de l'un et le pur chagrin de l'autre, la gambade solitaire à Sandymount devient une vraie mortification. Malgré le symbolisme évident qui rattache les personnages principaux, les deux hommes

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 115. -Le passage traduit en français est décevant: « quiet » est traduit « tranquille ». Malheureusement ce n'est pas la tranquillité d'esprit que Stephen veut évoquer, donc le mot français est inadéquat, atone, et ne traduit pas du tout l'ambiguïté lancinante du mot anglais « quiet ». -Voir le passage originel: James Joyce, *Ulysses, The 1922 text*, Oxford University Press, p. 48.

<sup>137</sup> *Ibid.*

débouchent, quant à eux, sur deux résolutions absolument futiles: l'un, via l'art, pense pouvoir combler ce vide paternel et l'autre gaspille sa semence via l'onanisme qui est, toujours symboliquement, non pas un acte de dissipation, mais plutôt paradoxalement, d'abnégation. Comment un acte solitaire, apparemment nombriliste et complaisant, peut-il déboucher sur un acte d'abnégation. Bien entendu seulement en prenant en ligne de compte le fait que Bloom aspire à engendrer un fils et pourtant il se laisse devenir cocu, évite son domicile et se fait supplanter. Ce n'est pas pour rien que Bloom entonne *Seaside girls*, la chanson que depuis *Calypso* le lecteur associe à Blazes Boylan suite à sa liaison quasiment psychokinésiques avec Gerty MacDowell: « Ne s'est pas retournée en descendant la grève. N'a pas voulu m'accorder cette satisfaction. Ces jeunes filles, ces jeunes filles, ces belles jeunes filles du bord de mer. Elle avait de beaux yeux limpides.»<sup>138</sup>

La dualité action/cognition, la distance critique du narrateur, ainsi que l'analyse des leitmotifs, devaient élucider ce fameux « réalisme accru » propre à ce qu'on ne peut que nommer l'esthétique joycienne. Ces points cruciaux ont servi à créer au moins deux *existences* autonomes, libres, étrangement en voie de développement, puisqu'elles se réalisent en même temps que le lecteur les enregistre. Dans l'optique esthétique de cette section, la concordance des instances narratives occasionne un équilibre clair et intelligible entre le personnage et son milieu social, et démontre qu'une pluralité de possibilités expressives se déchaîne ainsi. La distance critique du narrateur et la dualité action/cognition ont été mobilisées par Joyce afin de produire une esthétique inédite, un réalisme accru. Le lecteur doit accepter *telle quelle* la fiction puisque la complémentarité

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 604.

entre les deux concepts synchronise l'*expérience* du personnage avec son *expression*.

Étant donné l'absence de recul narratif, le lecteur témoigne à la fois de l'occurrence et de l'expression. Ainsi, l'expérience du personnage coïncide également avec l'expérience de lecture du lecteur.

La parole intérieure continue à pourvoir le roman d'un certain relief, elle sert discrètement à aiguillonner l'intrigue en réitérant certains leitmotifs que le lecteur a appris à associer avec un sentiment subjectif et un marqueur extérieur. S'ils peuvent à première lecture avoir l'apparence de divagations, il faut que le lecteur sache toutefois tenir compte de ces passages d'une importance considérable puisqu'ils sont emplis d'informations biographiques, sensorielles, mémoratives, etc. qui instruisent et arc-boutent la structure du roman.

## Chapitre 7: Conclusion

Afin de mettre en relief le lieu où germe le discours intérieur du personnage, il faut retracer les conditions qui permettent à cette parole de se manifester dans le roman; l'environnement (au sens social) qui l'encadre et le déclenche. Comme le dit Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*: « L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication. »<sup>139</sup>

Il ne s'agit plus d'abstraire le discours intérieur, ni de le théoriser en tant qu'instance insulaire de discours *sui generis*. Ayant fait table rase des malentendus occasionnés par la nomenclature des typologies, cette étude précise les contours du discours intérieur en revendiquant une tradition théorique qui tend plutôt vers un continuum intelligible et fluide. Ainsi Rabatel et Genette ont établi le précédent que ce projet s'est proposé de suivre.

Longtemps cantonné dans la formule confuse et de plus en plus désobligeante de *monologue intérieur*, la concordance des instances narratives démontre que le discours intérieur peut en effet collaborer avec la narration hétérodiégétique. N'ayant point recours à des formes intermédiaires (p. ex.: le style indirect libre), Joyce emploie le discours intérieur à même la narration hétérodiégétique et, ainsi, établit un rapport fructueux entre les deux instances narratives.

Relier théoriquement l'instance narrative impersonnelle du narrateur hétérodiégétique au discours intérieur est essentiellement une prémisse qui va de soi: retracer l'origine de l'inspiration. Les instances de discours intérieur ont comme antécédent la disparition subite du Récit.<sup>140</sup> Le récit hétérodiégétique est éclipsé par la

<sup>139</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 96.

<sup>140</sup> Au sens que Barthes lui donne dans le *Degré Zéro de L'écriture*, « L'écriture du roman ».

venue inopinée d'un personnage qui se prononce (silencieusement). Le « il » distancé et descriptif du narrateur se dissout. Par conséquent, le recul narratif dont bénéficie le narrateur est anéanti. Une simultanéité s'instaure entre action et cognition. Il n'y a plus de relais, donc de décalage temporel: le lecteur témoigne du récit alors qu'il se produit, *hic et nunc*. Comme le dit Dorrit Cohn:

[...] les deux caractéristiques fondamentales communes à toutes les citations de pensées, quels qu'en soient l'objet ou le style: la référence au sujet pensant à la première personne, et la référence au temps de l'histoire (si l'on peut dire, *ce temps de l'histoire se trouvant être aussi celui de l'énonciation*) au présent grammatical.<sup>141</sup>

Souvent ce sont justement les limites des personnages qui déforment la perception du monde « objectif » extérieur: pour Stephen qui est myope la mer verte qui bat la côte de sa patrie n'est qu'un amas liquide flou qui rappelle la bile de sa mère mourante. La mer, bien entendu, est immuable; mais de loin est immuable *aussi* la myopie de Stephen, est immuable *aussi* le souvenir cuisant de sa défunte mère. Donc, la réalité subjective ici est la réalité ultime, mixte et avérée. Mais, de plus, la réalité *immédiate*.

Dans le quatrième chapitre « Immediate Experience » de son étude *Ulysses*, Hugh Kenner note justement l'influence du rapport entre la focalisation interne de la narration hétérodiégétique et le discours intérieur:

So 'descriptive' details will not define a neutral 'setting': they will alert us to what someone present did, noticed, thought important. [...] these are matters to which Stephen has just been paying attention so they come to our attention likewise. We are not told the colour of his trousers because, within the scope of the present narrative, that detail hasn't mattered, to him.<sup>142</sup>

La vue embrouillée de Stephen ne peut déboucher sur le pittoresque contemplatif; elle relève donc du souvenir immanent le plus accessible. Le personnage s'abandonne à l'image corolaire (secondaire) puisque l'image primaire lui est interdite. Cependant cette

<sup>141</sup> Cohn, *op. cit.*, p. 27 (Je souligne).

<sup>142</sup> Hugh Kenner, *Ulysses*, London, George Allen & Unwin, 1980, p. 31.

association d'images a une signification plus profonde, elle n'est pas le fruit d'une similitude caricaturale. Le leitmotiv de la conscience coupable perdure jusqu'à la fin du roman.

Parfois en se servant de néologismes le personnage lui-même est en mesure de caractériser un objet ou un phénomène en subjectivant la réalité, par exemple la mer «serre-burettes» du premier épisode *Télémaque*.<sup>143</sup> Ce qualificatif, en relatant une expérience profondément personnelle, tend néanmoins à communiquer cette expérience à un contingent démographique particulier. Ce dispositif est issu vraisemblablement du réalisme subjectif que mentionne Dufour.

Cependant Joyce demeure indifférent face à son produit. Grâce à la double instance narrative il peut créer au sein de deux mondes (psychique et extérieur) la réalité de la condition humaine. Il incombe au lecteur d'octroyer une signification expérientielle au récit. Selon Cannone, le dessein inédit du roman prenant recours au mode discursif intérieur est qu'il « ne retrace plus l'*histoire* d'un personnage, mais son *existence*. Et la réalité de l'existence fait de chaque individu une multitude d'individus successifs, selon le moment et le lieu. »<sup>144</sup> Toutefois la synchronisation n'est pas forcément au service de l'immédiateté de l'expression de l'expérience. Parfois l'expérience *immédiate* débouche sur l'expression d'un souvenir passé en rapport avec ladite expérience. Toujours est-il qu'étant donné la disparité du contenu, l'auteur doit orchestrer très attentivement son roman d'un point de vue structurel s'il veut maintenir une certaine cohérence pour le lecteur.

---

<sup>143</sup> Joyce, *Ulysse*, p. 48.

<sup>144</sup> Cannone, *op. cit.*, p. 124.

À considérer ainsi la problématique, il est raisonnable d'interpréter la double instance narrative comme deux optiques fixant le même objet. Deux manières d'élaborer le même objet : à la troisième personne (*il* ou explicitement « Bloom ») le personnage est un référent discursif qui n'existe que sous l'autorité du narrateur hétérodiégétique. D'autre part, le personnage s'actualise lui-même en évoquant, sans le prononcé, le foisonnement de ses pensées. Pour le lecteur qui rapièce et interprète il n'existe qu'un personnage bien circonscrit de l'extérieur et bien empli de l'intérieur; soit le point médian qui est la juxtaposition d'action et cognition, de narration hétérodiégétique et de discours intérieur.

La concordance des instances narratives prouve que le construit de la réalité romanesque est issu d'un récit mixte où le hasard apparent des influences extérieures assaillent inopinément le personnage et son discours intérieur pour dépeindre une réalité plus dynamique. Ainsi, le personnage (Bloom, Stephen ou Molly) épanche constamment de nouvelles facettes de sa personnalité sans pour autant en faire une mise en narration. L'esthétique joycienne tâche de structurer le roman selon la récursivité significative et autonome des leitmotifs. La distance critique du narrateur montre que ce dispositif est autonome dans la mesure où le discours du personnage ne doit pas être glosé ultérieurement. C'est ainsi que l'esthétique joycienne accède à une nouvelle représentation de la condition humaine. La narration qui présente le train de la vie du personnage (dans son quotidien) et le truchement d'une conscience foisonnante qui présente les souvenirs du passé et les réactions instantanées au présent, motivent le récit. Le discours intérieur s'est donc avéré particulièrement adapté au genre de précarité existentielle qui caractérise le monde moderne.

## Bibliographie

Adams, Robert Martin. *Surface and symbol: the consistency of James Joyce's "Ulysses"*, New York/Oxford University Press, 1962.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

-----*et al. Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Banfield, Ann. *Phrases sans parole*, Paris, Seuil, 1995 (1982).

Bernard Benstock (dir.). *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*, Boston, G. K. Hall & Co., 1989.

-----*Narrative Con/Texts in "Ulysses"*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

Bres, Jacques et Aleksandra Nowakowska. *Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore...*, *Cahiers de praxématique* [En ligne], 49 | 2007, document 4, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2012. URL : <http://praxematique.revues.org/937>

Budgen, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses*, London, Oxford University Press, 1972.

Burgess, Anthony. *Re Joyce*, New York, Norton Paperback, 1968 (Reissued 2000).

Cannone, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998.

Chardin, Philippe (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Paris, Atlantica-Séguier, 2004.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (trad. de l'anglais par Alain Bony), Paris, Éditions du Seuil, (1978) 1981.

Decout, Maxime. *Le « parlécrit » chez Albert Cohen: D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur*, *Poétique*, 2009/3 n° 159, p. 311-324.

Derrida, Jacques. *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, Paris, Éditions Galilée, 1987.

Ducrot, Oswald. *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Dufour, Philippe. *Le réalisme, de Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998.

Edel, Leon. *The Psychological novel: 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1961 (1955).



- Ellmann, Richard. *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959 (revised edition 1982).
- The Consciousness of Joyce*, London, Faber & Faber, 1977.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's "Ulysses": A study*, London, Faber & Faber Limited, 1930 (new edition 1952).
- Homère. *Odyssée* (trad. du grec ancien par Victor Bérard), Paris, Gallimard, 1999.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1959.
- Joyce, James. *Ulysses, The 1922 text*, Oxford University Press, edited with an Introduction and notes by Jeri Johnson, reissued 2008.
- (trad. fr. Jacques Aubert et al.), Paris, Gallimard, 2004.
- A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin Books, 2000.
- Stephen Hero*, London, Jonathan Cape Paperback, 1969.
- Kenner, Hugh. *Ulysses*, London, George Allen & Unwin, 1980.
- Pound et Joyce, *The letters of Ezra Pound to James Joyce; with Pound's critical essays and articles about Joyce* (ed. Forrest Read), New York, New Direction Paperback, 1970.
- Prévert, Jacques. *Paroles*, Paris, Éditions Gallimard (« Folio »), 1972.
- Rabatel, Alain. *Les représentations de la parole intérieure : Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue*. In: *Langue française*. n° 132, 2001. La parole intérieure, pp. 72-95.
- Rabatel, Alain. *Sur les concepts de narrateur et de narratologie non-communicationnelle*, In: *Littérature*, 2011/3 n°163, p. 108-138.
- Rosier, Laurence. *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Paris, Duculot, 1999.
- Steinbger, Erwin R.(ed.). *Stream-of-consciousness technique in the Modern Novel*, Port Washington, N. Y., National University Publications, Kennikat Press, 1979.

Surmelian, Leon. *Techniques d'écriture romanesque: Description. Point de vue. Intrigue. Prose narrative. Contrôle du flux de la pensée* (trad. fr. de Christelle Sire), Beaucoüzé, Éditions Écrire Aujourd'hui, 2002.

Taylor, Charles. *Les Sources du Moi: La formation de l'identité moderne* (trad. de l'anglais par Charlotte Melançon), Boréal, 1998 (1989 édition originale).

Weissman, F. S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.

### **Internet**

Université de Lausanne, Faculté des Lettres (*Français, littérature moderne: XIXe - XXIe siècles*): D. Kunz Westerhoff: « L'écriture de la conscience », 27 avril 2007 et « S'écrire : autobiographie, autoportrait, autofiction », 8 juin 2007. (consulté le 14 mai 2014)  
URL: <http://www.unil.ch/fra/page43781.html>