



**HAL**  
open science

## ”Here Comes Everybody? ” Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio

Alain Trouvé

### ► To cite this version:

Alain Trouvé. ”Here Comes Everybody? ” Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. La résonance lectorale, 10, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.29-49, 2016, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374960142. hal-02892547v1

**HAL Id: hal-02892547**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02892547v1>**

Submitted on 8 Jul 2020 (v1), last revised 8 Apr 2024 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## “Here Comes Everybody” ? Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio<sup>1</sup>

Un intervalle de soixante-quinze ans sépare le tout récent *Tempête* (2014) du légendaire *Finnegans Wake* (1939). *Mémoires d'Hadrien* paraît dans l'intervalle en 1951. Compte tenu de l'extrême difficulté du livre de Joyce, je n'aurai d'autre prétention que de réfléchir sur quelques aspects de la résonance entrevus par comparaison avec les deux autres textes. Les romans écrits par Yourcenar et Le Clézio, d'apparence plus simple, étant eux-mêmes très dissemblables, c'est de la différence de traitement qu'on attendra quelque lumière.

Par résonance, outre la dimension acoustique du terme et les questions de traduction liées au passage d'une langue à l'autre, on entendra principalement l'interprétation dans ses valeurs cognitive et affective, autrement dit la possibilité pour le lecteur d'élaborer un sens, de trouver dans l'œuvre matière à vérité, ce qui pose aussi, a minima, la question de la lisibilité, comme le suggère le titre de cette communication dont la formulation est empruntée, avec le rajout d'un point d'interrogation, au texte de *Finnegans Wake* : « Here comes everybody » ? Le texte littéraire est-il un lieu où tout un chacun pourrait venir et se retrouver ? Du mot anglais « everybody » à sa traduction française usuelle, « tout le monde », quelque chose se perd : *body*, le corps. Ce n'est qu'un des sens possibles de cette phrase. J'y reviendrai.

Car ce qui importe est de comprendre comment vont s'ajuster la sphère du lecteur – son arrière-texte –, et celle de l'auteur, à l'œuvre dans son texte, entre accord et désaccord. Avec le couple

---

<sup>1</sup> Textes de référence : James Joyce, *Finnegans Wake*, 1939, rééd. Paris, Gallimard, Folio, trad. Philippe Lavergne ; Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, 1951, rééd. Paris, Gallimard, « Folio » ; Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Tempête*, Paris, Gallimard, 2014.

harmonie / dissonance, la question de la résonance prend une dimension métaphysique interrogeant la nature ordonnée ou non du monde, conformément aux deux mots grecs : *cosmos* : « ordre de l'univers » et *chaos* qui signifie à l'origine : « vide obscur et sans borne qui préexiste au monde actuel », puis à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, « confusion, désordre complet<sup>2</sup> ». La question de l'intelligibilité du réel est aussi celle du type de raison susceptible de s'en approcher. Une raison logique à l'occidentale puisant ses racines chez Aristote ? Une raison ou réflexion systémique, à l'orientale, qu'on retrouve peut-être dans l'expérience artistique ? À l'horizon de cette réflexion figure le *chaosmos*, mot-valise inventé par Joyce (p. 187) et qui inspire en 2011 au plasticien Richard Texier une série de compositions nommées *Chaosmos*. Le poète Zeno Bianu commente ainsi sa toute dernière œuvre, *Panthéo-Vortex* :

Que voit-on alors dans *Chaosmos* ? Un monde ordonné et désordonné qui toujours se dilate, un présent en devenir continu, un océan de possibles. Autant de métaphores tourbillonnantes de notre destin, à l'orée du sens et du non-sens.<sup>3</sup>

Ce qu'exemplifie le tableau se joue aussi dans les mots. On est presque déjà dans *Finnegans Wake*, qui sera le point de départ et le pivot d'un propos au sein duquel les deux autres romans, ultérieurs, tiendront lieu de contrepoint.

Mais je veux à présent introduire la notion de *fiction* inscrite en titre. Associer résonance et fiction littéraire, c'est à la fois compliquer le problème et le recentrer sur son cœur si l'on admet que la fiction est ce par quoi la littérature dépasse l'expérience ordinaire du monde et la fonction sociale de la parole pour accueillir toutes les *dimensions de l'imaginaire*. Encore faut-il s'entendre sur le sens attribué au mot *fiction*.

Je propose de distinguer avec Jacques Rancière deux sens de la fiction :

---

<sup>2</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, I, p. 2123.

<sup>3</sup> *Art Press*, n° 413, juillet 2014, p. 53.

Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'« agencement d'actions » dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche le « procédé général de l'esprit humain » sépare l'idée de fiction de celle d'« agencement d'actions » ou d'histoire. La fiction devient une procédure d'agencement des signes et des *images*, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus « hors-vérité ». Quand la fiction devient une « procédure générale de l'esprit humain », elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fausse.<sup>4</sup>

Retenons : l'agencement d'actions au sens aristotélicien, celui du roman selon l'acception courante, n'est pas assujéti au contrat immédiat de vérité. L'agencement de signes et d'images, apparenté au discours poétique au sens large du terme, recherche cette vérité ou adéquation de la parole au monde.

Ces deux versants de la fiction sont susceptibles de se combiner, mais le dosage différent va permettre, on l'espère, d'éclairer certains problèmes de résonance. Par souci de clarté, et avant d'ébaucher une réponse synthétique, on procédera d'abord à une réflexion sur la plus difficile des trois œuvres.

*Finnegans Wake* : la poésie contre le roman ? *Tempête* dans le langage ou un langage épousant l'ordre de ce qui est ?

Lisibilité et traductions

Je ne prétends pas très bien comprendre ce texte difficile : raison de plus pour essayer d'en saisir quelque chose par la résonance chez divers commentateurs et traducteurs. La difficulté extrême joue ici le rôle de stimulant.

Derrida le souligne :

---

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Editions Amsterdam, 2009, p. 156.

Alain Trouvé

L'œuvre de James Joyce (*Ulysse* et *Finnegans wake*) est une formidable machine d'écriture où tous les discours, toutes les langues, tous les savoirs se déploient, se combinent et se recombinent. Elle est conçue pour faire travailler les commentateurs et les experts pendant des siècles. Sa singularité, sa ruse, ce qui fait jubiler et triompher le signataire, c'est que tout concourt à rendre le déchiffrement impossible. [...] Présentée dans plus d'une langue, incompréhensible, babélienne, elle se veut intraduisible, mais elle invite à un effort de traduction infini. Le lecteur est marqué, endetté, débordé, mais aussi transformé, qu'il réussisse ou non à lire.<sup>5</sup>

Arrêtons-nous sur la première phrase et sur deux de ses traductions :

Voici le texte original en anglais :

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay,  
brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle  
and Environs.

Philippe Lavergne le traduit ainsi en 1982 :

Erre-revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive en rivière, nous  
recourante via Vico par chaise percée de recirculation vers Howth Castle  
et Environs (Gallimard, « Folio »)

André Du Bouchet propose de son côté dans *Lire Finnegans Wake ?* de brèves considérations suivies de fragments traduits, dont le début :

Courrive, passé notre Adame, des courbes de la côte aux bras de la baie,  
nous rame par commode vicus de recirculation, vers Howth, Château  
et Environs.<sup>6</sup>

Les traducteurs donnent à percevoir la langue d'origine comme un mélange brassant l'anglais, le français, le latin et bien d'autres idiomes, sans parler du gaélique. On entrevoit le mixage de références livresques et mythologiques, y compris religieuses : Adam et Eve, à l'incipit, Tristan dès la phrase suivante : « Sire

---

<sup>5</sup> Source Derridex : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1004241157.html>

<sup>6</sup> André Du Bouchet, *Lire Finnegans Wake ?*, Cognac, Fata Morgana, 2003, p. 37.

Tristram, violeur d'amoureux » (Lavergne). D'autres références extratextuelles nécessitent une note explicative : « Adam et Eve's est une église d'obédience catholique sur Merchants Quay, Dublin<sup>7</sup> ». On fait alors une incursion dans l'arrière-texte du livre. Le mot-valise pratiqué à grande échelle mixe des signifiants empruntés à différentes langues. Le calembour sonore, joie du rédacteur, devient le casse-tête du traducteur, partagé entre la transposition ludique plus ou moins heureuse et le maintien tel quel du texte d'origine comme pour le syntagme composé de la première phrase dont Lavergne ne traduit que la conjonction « et » : « Howth Castle et Environs ».

La transgression des règles syntaxiques que Du Bouchet rend par la forme « nous rame » ne permet pas de lancer une action cohérente. La continuité d'une narration romanesque est battue en brèche par cette incohérence et par le procédé de circularité que souligne la dernière phrase du livre et son mot ultime, l'insignifiant article défini *the*, renvoyé au substantif sans article de l'incipit « riverrun » :

Texte original : The keys to. Given ! A way a lone a last a loved a long the

Traduction Lavergne : Clefs de. Données ! Au large vire et tiens bon lof pour lof la barque au l'onde de l'

Ces courts extraits permettent d'appréhender la dimension sonore du texte et toutes les équivoques de sens résultant de l'oralisation. Sans doute faut-il faire résonner *Finnegans Wake* pour entrer dans le jeu du texte.

À première vue, on a donc affaire à une anti-narration ou anti-fiction 1, au sens d'agencement d'actions, support de la traduction. On peut traduire Tolstoï ou Yourcenar dont les livres élaborent une trame narrative. Traduire Joyce revient à faire éprouver le vacillement permanent de l'enchaînement d'actions : entreprise qui fascine les poètes.

---

<sup>7</sup> Traduction Lavergne, p. 19.

Nuançons cependant : il y a tout de même, d'entrée de jeu, de l'action. Un « nous ». Un mouvement (circulation, navigation). L'orientation vers un lieu, dont les initiales, si l'on relit le livre, attirent l'attention : H.C.E. : « Howth Castle and Environs ». Mais le lieu romanesque, loin d'être un lieu déterminé, charrie un condensé de réminiscences, il est polyréférentiel à un degré qui le sépare du roman classique.

L'écriture s'invite dans cette polyréférentialité : dans « Howth », nom d'une petite ville d'Irlande du comté de Fingal, on peut aussi entendre « how », « comment ». Dans le « château du comment », l'action d'écrire l'emporte sur l'action racontée. Le texte se fait métanarratif.

De surcroît, H.C.E. devient un leitmotiv, une sorte de superstructure que les traducteurs ont à peu près respectée, alors même que les initiales appartiennent à des syntagmes d'ordre différent. Ainsi H.C.E. joue le rôle d'un signe translinguistique : désignant tour à tour un personnage – H. C. Earwicker (littéralement : le perce-oreille) –, un complément de lieu – « Howth Castle and Environs » –, une phrase – « *hic cubat edilis*<sup>8</sup> ».

La confrontation des traductions, loin de résoudre la difficulté du texte source en accroît le caractère vertigineux.

---

<sup>8</sup> Une esquisse de recensement comparatif effectué pour la première partie d'après le texte original dans une version en ligne (James Joyce: *Finnegans Wake*. Full Text. Linearized by *Contemporary Literature Press* : <http://editura.mttlc.ro/fwliniarized/FW%20LINEARIZED%20full%20text%20pp%203-628.pdf>) et la traduction dans l'édition Folio de Lavergne, donne le résultat suivant : H.C.E. : Howth Castle et Environs : (p. 19) ; Haroun Childeric Eudebert (p. 22) ; *Hic cubat edilis* (p. 27) ; Humphrey-Childéric-Eudebert (p. 49) / [Unfru-Chikda-Uru-Wukru, p. 39] ; 2. *Hag Cherychase Eve* (p. 58) ; *Here Comes Everybody* (p. 61) ; H. C. Earwicker (p. 63) ; Earwicker (p. 64, 67, 83, 564) ; *He'll Cheat E'cranan* (p. 81). La pagination est celle de l'édition Folio, trad. Lavergne, sauf pour l'exemple entre crochets qui renvoie au texte original numérisé.

### Le secours des interprètes

À défaut de clarifier le problème, l'écoute de quelques commentateurs ne laisse pas d'être instructive. Butor, Sollers et Du Bouchet nous serviront de guides. Un point commun les réunit, en dépit d'écarts majeurs : la langue du commentaire, quel qu'il soit, reste une langue de communication relativement claire.

Michel Butor, dans son « Avant-propos » pour une édition de 1957, insiste sur la fécondité interprétative du texte, tout en avouant ses propres limites :

[Il] y a sans doute en ce *Finnegans Wake* des dizaines et des dizaines de pages dans lesquelles je n'ai pour ainsi dire jamais rien réussi à lire, mais cela ne m'empêche, certes, nullement d'avoir eu lots of funs at « *Finnegans Wake* », de m'être vraiment bien amusé à la *Veillée de Finnegan*, comme dit la ballade du Tim Finnegan, le maçon tombé du haut de son échafaudage, que l'on a cru mort, que ses amis ont veillé en vidant force verres à sa mémoire.<sup>9</sup>

Ces limites jouent comme autant de révélateurs :

Le mode particulier de lecture qu'exigent de nous les particularités de *Finnegans Wake* est moins différent qu'il pourrait sembler de celui que nous appliquons à la plupart des autres livres de fiction. Le dernier ouvrage de Joyce, en nous interdisant d'avoir à son égard l'illusion d'une lecture intégrale (c'est ce que l'on entend lorsqu'on le déclare illisible), nous démasque cette illusion en ce qui concerne les autres.

Dans les mots-valises et tous les flottements du rapport signifiant-signifié, Butor propose de comprendre le langage du rêve, source pour le lecteur interprétant d'un dévoilement intuitif, assimilable à une espèce d'auto-analyse :

*Finnegans Wake* est ainsi pour chacun de nous un instrument de connaissance intime car ce portrait de moi-même que j'y discerne, ce n'est pas celui que j'aurais dessiné avant la lecture. Ces phrases dont l'orthographe ambiguë me contraint à les interpréter au moyen

---

<sup>9</sup> Michel Butor, « Esquisse d'un seuil pour Finnegan », [1957], *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 219-228.



Alain Trouvé

d'innombrables lapsus servent de catalyseurs à ma conscience, rongent et minent peu à peu les étages de ma censure.

Quant au sigle H.C.E, il y voit le mécanisme d'identification au personnage mis au jour : « H.C.E., Here Comes Everybody, à cette place vient tout héros ou tout lecteur ».

Mais le jeu iconoclaste sur le signifiant permet-il toujours cette identification ? N'est-elle pas en quelque sorte réduite à une virtualité dans ce livre qui casse la trame narrative comme support de l'identification ?

Philippe Sollers paraît n'en rien croire qui, dès 1967, souligne, avec la pointe de provocation qu'il affectionne, la clarté de l'ouvrage :

Le travail le plus important de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle est encore, surtout en France, presque totalement méconnu. Plus de cinquante ans ont passé depuis la publication d'*Ulysse*. Trente-quatre ans, depuis celle de *Finnegans Wake*. Pourquoi ce silence bavard, anecdotique, somme errante de détails confus ? Pourquoi cette réputation d'illisibilité ou de gratuité pour une œuvre aussi claire (forme et sens) ? [...] Gênante, cette hyper-rationalité constructive. Inadmissible cette intégration-composition de la schizophrénie la plus déchaînée. Les cultes, les religions ont toujours la même posture : il leur faut un ailleurs dont le langage serait l'exposant. Or Joyce déplace en acte, en histoire, ce qui s'effectue de l'inconscient dans la langue. Et c'est tout un siècle de demi-lumières qui bafouille devant son éclairage-coupure, qui, donc, se dérobe, bouche, substantialise, psychologise, voulant sauver ses fétiches. Finalement sans succès : la cure suit son cours.<sup>10</sup>

L'interprétation est effectivement assez limpide : Joyce introduit la folie et l'irrationalité de la pulsion dans l'écriture, invitant son lecteur à en parcourir les signes et en quelque sorte à symboliser, par un jeu de langage, ce qui se joue en général dans l'inconscient sur le mode de l'immersion dans l'Imaginaire. C'est ce que Sollers nomme l'« hyper-rationalité constructive » à l'œuvre dans cette écriture. Langage de fou exposé : pourquoi pas en effet ? Mais à

---

<sup>10</sup> Philippe Sollers, Introduction au n° 30 de *Tel Quel*, 1967.

quoi bon plus de neuf cents pages de texte si leur sens profond se ramène à l'exposition du non-sens ?

Dans un second temps, en 1980, Sollers éprouve le besoin de reformuler son interprétation. L'article « La Trinité de Joyce », repris en 2011 dans *Discours parfait*, pousse l'élucidation interprétative à l'extrême en identifiant le mouvement de l'écriture de Joyce à la vérité de la foi catholique. Pour ce faire, il opère, dans le sillage de Lacan, une assimilation hardie entre le dogme de la Trinité, propre au christianisme, et la fameuse triade *Réel, Symbolique, Imaginaire*. Le sigle H.C.E. est déchiffré comme la contraction de « Hic est » : « il n'y a quelque chose qu'au moment où cette voix le dit » ; « La seule façon qu'a le père de se manifester, c'est la voix », « le Fils, c'est ce qui prend corps ». H.C.E., précise Sollers, figure deux fois dans les Evangiles : 1/ « dans le baptême du Christ : *Hic est Filius meus dilectus* » ; 2/ au moment de la « Transsubstantiation : *Hic est sanguis meus, Hoc est corpus meum* ». Une même formule de vérité serait à l'œuvre dans la religion catholique et dans l'élucidation de l'inconscient par le truchement du texte : « Il y a ce fait que la question sexuelle peut désormais être prise dans un déchiffrement verbal permanent<sup>11</sup> » À l'horizon, l'ambition d'un absolu de connaissance atteint par le verbe. Encore faut-il préciser le rôle de l'exégèse dans cette révélation. Semblable aux Pères de l'église, Sollers élucide pour le commun des mortels, le message transcendant du texte. Toutefois cet H.C.E. rapporté au dogme de la Trinité est peut-être plus dans Sollers glosant après Lacan que dans Joyce, même si la catholicité de l'irlandais donne quelque crédit à cette extrapolation.

Pour Sollers, il n'y a pas de résonance/dissonance : le discours est « parfait » comme la transparence de l'écriture à son objet tout entier dévoilé. Vérité catholique et vérité poétique coïncident. Récusant implicitement les deux régimes de la fiction, Sollers

---

<sup>11</sup> Pour cette citation et celles qui suivent, voir, « La Trinité de Joyce », *Tel Quel*, n° 83, 1980, repris dans *Discours parfait*, Gallimard, « Folio », 2011, p. 914 à 995.

englobe roman et poésie dans une seule catégorie poétique tendue vers un absolu : ce qui fait retour ici n'est autre que l'« absolu littéraire<sup>12</sup> » recherché en son temps par le romantisme allemand. L'affirmation énorme d'un « discours parfait » au sens où il s'approcherait de la parole religieuse, inspirée par une transcendance, Sollers va lui-même la corriger un peu plus loin : « il n'y a pas de tout, sauf dans l'illusion perverse » ; être Hérétique, c'est « faire du Verbe quelque chose d'absolument souverain ». Faut-il alors entendre dans l'adjectif « parfait » accolé au discours une discrète part d'autodérision, quelque chose comme le Witz cultivé par le cercle d'Iéna au sein de la quête d'un discours total ?

André Du Bouchet semble prendre le contre-pied exact de cette lecture. Il invite à saisir la radicalité du texte comme approche de l'impossible littéraire ou poétique : dire ce qui est avec les mots d'une langue :

Le monde vivant se dérobe à l'étreinte nominale. [...] Car l'illisible est bien le seul infini dont un livre se donnant comme le *monde écrit* puisse se prévaloir. [...] Si ce monde écrit vaut moins, sans doute, comme monde que comme gouffre, une prémonition de la perte qui se consomme au moment de toute conquête, l'apparente, de loin, au désintéressement extrême des grandes œuvres, – celles qui donnent accès plutôt que prise.<sup>13</sup>

Un point réunit ces deux interprétations, la prévalence d'un régime poétique de lecture assigné à une vérité, un discours d'adéquation à ce qui est, même si s'opposent la ressaisie interprétative de cette vérité ou sa démarcation comme un objectif toujours dérobé.

Résumons-nous : la dissolution de la continuité narrative dans les jeux du signifiant semble faire de *Finnegans Wake* une anti-fiction 1 et une fiction 2, oscillant entre voie d'accès à une vérité

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Paris, Le Seuil, 1978.

<sup>13</sup> André Du Bouchet, *Lire Finnegans Wake* ?, *op. cit.*, p. 10-11.

totale et négation de cette idée. Au mieux, la fiction 2 serait une sorte de roman de l'écriture, un roman par métaphore.

### Le roman malgré tout : *Finnegans Wake* et les autres

Mais on ne se débarrasse pas si facilement du roman comme « agencement d'actions ».

#### Cassini et la reconstruction lectorale

Daniel Cassini, psychanalyste niçois, lacanien, scénariste de films, recompose pour le lecteur cette trame narrative considérée jusqu'à présent comme quantité négligeable. Pour ce faire, il va combiner éléments narratifs et interprétatifs afin de redonner cohérence au propos :

Le thème initial du livre vient d'une chanson à boire qui raconte l'histoire d'un maçon, Tim Finnegan, tombé d'un échafaudage. Mis en bière et veillé par ses compagnons, il ressuscite en entendant déboucher une bouteille ou un fût de whisky. Derrière cet ouvrier irlandais se dissimule un héros légendaire Finn Mac Culoch, chef des Fenians. [...]

Le plan de l'ouvrage est emprunté à l'historien Giambattista Vico, auteur de *La Science nouvelle* et à ses stades ou cycles humains que le philosophe napolitain du 18<sup>e</sup> siècle associe au développement de toute société et que Joyce déclare utiliser comme un treillis : stade théocratique ou divin, stade aristocratique ou héroïque, stade humain ou démocratique auquel Joyce ajoute un rappel, un retour qui va nouer le texte sur lui-même.

Les principaux personnages, protéiformes, s'inscrivent dans une trame narrative apparemment simple mais qui va se complexifiant pour acquérir une dimension universelle.

Humphrey Chimpden Earwicker est cabaretier près de Phoenix Park à Chapelizod, banlieue de Dublin, etc. Ses trois initiales H.C.E qui ponctuent le texte se lisent : Here Comes Everybody, voici tout le monde, mais aussi, polissonnerie joycienne, ici jouit chaque corps.

Anna Livia Plurabelle - ALP- est sa femme, aussi bien rivière de vie, Liffey, qui arrose Dublin et coule vers la mer, etc. La dernière page du livre décrit ALP s'engloutissant dans son « vieux père effrayant », tandis que la Liffey atteint enfin la mer, cause ineffable, inépuisable de toute

Alain Trouvé

vie. Ils ont trois enfants, Isabelle et deux jumeaux antagonistes dans lesquels l'on peut percevoir notamment la rivalité mimétique mise en jeu dans cette opposition binaire : Shem, le cadet, l'homme de plume, the penman, l'artiste, le rebelle, celui qui écrit, l'insoumis, etc. Shaun, le politique, l'homme de l'ordre, le beau parleur, l'homme sans faille, etc.<sup>14</sup>

L'intérêt de cette reconstruction dont nous ne discuterons pas le bienfondé ni les limites (!) est d'aider à dessiner en toile de fond du texte à lire un espace mental nous permettant de projeter Joyce, son arrière-texte, sur ce jeu de figures. Par exemple, il n'est pas sans intérêt de faire le lien entre le récit et le père de l'auteur, entre les dix-sept enfants de l'un et les dix-sept chapitres de l'autre, répartis sur les quatre parties. Resterait à montrer, pour ne pas régresser dans le biographisme, comment cette donne personnelle est retravaillée et métamorphosée par l'écriture. Cet objectif dépasse largement l'ambition de cet article.

### Le jeu de l'assimilation dissimilation dans *Mémoires d'Hadrien*

Le livre de Yourcenar est le contrepoint parfait de ce qui précède ! Sa cohérence autour d'un personnage central est fermement dessinée. On peut reprendre ici la distinction posée par Ricœur entre le *sujet ipse*, celui qui accomplit dans le temps une série d'actions et demeure à ce titre « la même personne », et le *sujet idem*<sup>15</sup>, celui que définissent certains traits de caractère et dont la permanence est une illusion dès lors que les actions transforment celui qui les accomplit au cours de sa vie.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, la permanence du *sujet ipse* est sans cesse corrigée au plan psychologique par l'affirmation de la variation et de la multiplicité de l'être. Hadrien est par excellence le sujet *non idem*, comme l'indique le titre de la deuxième partie : « Varius,

---

<sup>14</sup> Daniel Cassini, « The James Joyce Experience », paru dans *Oxymoron*, 0-, URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3070> mis en ligne le 06 avril 2010

<sup>15</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

multiplex, multiformis ». La stabilité du personnage menant une série d'actions est étayée sur son substrat historique. Yourcenar accomplit un travail d'historienne, nourri par une connaissance approfondie de l'Antiquité gréco-latine et de nombreuses lectures. Elle s'en explique dans plusieurs textes : les *Carnets de notes* et la *Note* qui suivent le roman dès sa première édition, ou encore un article de 1958, « Les visages de l'Histoire dans l'Histoire Auguste<sup>16</sup> ». Yourcenar s'interdit de délirer à propos de son personnage et si elle prend quelques libertés avec l'exactitude avérée, elle s'empresse de l'indiquer. Les entretiens avec Matthieu Galey publiés sous le titre *Les Yeux ouverts*, en 1980, maintiennent cette position. Les libertés prises y sont déclarées accordées à la vraisemblance. Yourcenar, écrivain classique, affirme en plein vingtième siècle un parti-pris anti-joycien.

Il y a bien agencement d'actions : la disposition en six parties retrace la carrière d'Hadrien, de l'enfance à l'accession au pouvoir et à la maturité puis à la vieillesse, dans un récit rétrospectif qu'encadrent, au début et à la fin, deux parties placées dans l'éclairage de la mort imminente. Le récit d'action n'est pas purement factuel, le narrateur s'attache à en éclairer le sens, par l'analyse des motivations, saisies de l'intérieur.

Au-delà de l'ambition historique, le récit est bel et bien un roman, pour deux raisons : Hadrien n'a pas écrit de *Mémoires* à la fin de sa vie ou en tout cas on n'en connaît pas de trace ; Yourcenar écrit ces *Mémoires* à la première personne. La première personne, quand elle est celle de l'autre, est l'apanage de la fiction romanesque. Dorrit Cohn pour qui la fiction et le roman sont une seule et même chose, considère dans *Le propre de la fiction* (1999) que ce trait de l'écriture narrative est un marqueur de fictionalité.

---

<sup>16</sup> « Les visages de l'Histoire dans l'Histoire Auguste », 1958, repris dans *Sous bénéfice d'inventaire*, 1978, puis dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Il en résulte un texte hybride comme le genre du roman historique, ainsi condensé dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* :

Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. (p. 330)

À l'intérieur de cette magie sympathique, s'opèrent à la fois une identification et différenciation : c'est ce qu'on pourrait appeler, empruntant le deuxième terme à la phonétique, l'assimilation-dissimilation. Ce mécanisme coïncide avec l'espace de jeu de la fiction romanesque, un espace dans lequel, de part et d'autre du texte, auteur et lecteur, sont et ne sont pas le personnage agissant :

Grossièreté de ceux qui vous disent : Hadrien, c'est vous ». Grossièreté peut-être aussi grande de ceux qui s'étonnent qu'on ait choisi un sujet si lointain et si étranger. (*Carnets de notes*, p. 341)

Cet espace de jeu entre moi et non-moi constitue la caisse de résonance de la fiction romanesque. Pour qu'Hadrien puisse « être moi », selon Yourcenar, cela implique que son personnage possède une dimension universelle, revendiquée dans les *Carnets* : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi. » (p. 342)

Universel, Hadrien a su faire triompher au plus haut échelon de la politique la raison en mettant fin aux guerres de conquête de Trajan, son prédécesseur, en assignant à l'empire des limites, par l'édification du « mur d'Hadrien » en Grande Bretagne, et en promulguant des lois qui respectent par exemple la diversité des cultes. Mais l'homme de la raison est aussi l'homme de la passion pour un jeune grec, Antinoüs, originaire de Bithynie. La quatrième partie dont on peut traduire le titre, *Saeculum aureum*, à la fois par « siècle d'or » et par « âge d'or » est le récit de cette passion et du suicide d'Antinoüs, de la douleur ressentie par Hadrien. L'empereur pousse alors l'excès jusqu'à inscrire son favori au Panthéon des divinités honorées dans l'Empire. *L'ubris* et sa part

de désordre, de chaos, ne sont pas absents mais tenus à distance, au cœur du livre.

Cet homme total résonne poétiquement avec la figure de l'auteur Yourcenar qui entretient avec son personnage une série de correspondances qu'on ne peut ici étudier en détail. La trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde* constitue une ouverture sur l'arrière-texte de *Mémoires d'Hadrien*. La correspondance poétique (fiction 2) va dans le sens d'une part de vérité intemporelle, transcendant l'Histoire.

Par ailleurs, la volonté d'effacement du sujet écrivant rejoint un modèle oriental de l'écriture qui fait de l'art le miroir du monde, l'accord subtil d'une parole à l'harmonie universelle. Ce rêve hante déjà les  *Nouvelles orientales* (1938) inspirées notamment par le modèle de la romancière japonaise Murasaki Shikibu.

L'illusion de la résonance parfaite est à relier à une conception de l'Histoire privilégiant le retour et la permanence. Yourcenar commente en ce sens la résonance d'Hadrien dans l'époque de l'après-guerre :

Les Nations Unies, à ce moment-là, cela comptait. Enfin, on pouvait imaginer un manipulateur de génie capable de rétablir la paix pendant cinquante ans, une *pax americana* ou *européana*, peu importe (*Les Yeux ouverts*, p. 149).

Mais ce français du vingtième siècle, drapé dans une noblesse puisée chez les auteurs latins et coulée dans le « style *toge*<sup>17</sup> », peut-il totalement coïncider avec la pensée d'un empereur romain du II<sup>e</sup> siècle ? Yourcenar fera un choix différent dans *L'Œuvre au noir* (1968) en tentant de réinventer un français du XVI<sup>e</sup> siècle. L'interlocuteur désigné dans le roman n'est autre que Marc-Aurèle, le futur empereur philosophe et petit-fils adoptif d'Hadrien, jeune stoïcien de dix-sept ans, supposé pouvoir profiter du message de son aîné, alors âgé de soixante-deux ans,

---

<sup>17</sup> « Ton et langage dans le roman historique », 1972, repris dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983, puis dans *Essais et mémoires*, *op. cit.*



l'un et l'autre partageant quelque chose de l'universalité humaine. La remarque vaut pour l'extension au vingtième siècle, jusqu'à un certain point. Quelques indices viennent brouiller la coïncidence parfaite. Ainsi de ce passage sur les embouteillages dans Rome (p. 120). Montre-t-il la permanence de l'homme en proie aux tracasseries de la civilisation moderne ou la mutation du rapport de l'homme moderne à l'espace et au temps ? D'autres indices introduisent un décalage entre la langue employée, avec ses références culturelles, et le passé représenté. J'emprunte à Evert Van Der Starre cette double objection à la métaphysique intemporelle que semble sous-tendre le projet d'écriture de *Mémoires d'Hadrien*<sup>18</sup>.

Chez Yourcenar, le roman, espace de jeu et de dédoublement, ménagé à partir de la figure de personnage (fiction 1), remet en mouvement et rouvre au désordre de la vie ce que l'écriture de la correspondance poétique (fiction 2) tend à suturer.

Cela en dépit de la volonté de maîtrise lucide qui caractérise l'écriture de Yourcenar et à laquelle fait écho la dernière phrase prêtée à Hadrien : « tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

#### Le Clézio dans *Tempête* : le romancier sismographe

Il en va autrement dans le second contrepoint. Il semble que Le Clézio se laisse davantage porter par l'intuition, mettant en résonance monde intérieur et monde extérieur dans la demi-conscience de l'écriture.

Le livre, comme l'annonce son sous-titre, est composé de deux *novellas* dont l'auteur nous dit en Quatrième de couverture : « En anglais, on appelle "novella" une longue nouvelle qui unit les lieux, l'action et le ton. Le modèle parfait serait Joseph Conrad ».

---

<sup>18</sup> Evert Van der Starre, « Entre roman et histoire », in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, dir. Simone et Maurice Delcroix, Tours, S.I.E.Y., 1995. Voir aussi à ce sujet notre article, « Les Figures de l'altérité dans *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la SIEY*, n° 36, décembre 2015.

Comme Yourcenar, Le Clézio raconte à la première personne en donnant la parole à deux personnages ou un seul. *Tempête* met aux prises deux consciences qui se partagent en alternance la voix narrative. Sur l'île d'Udo, en mer du Japon, parmi les femmes pêcheuses d'ormeaux, le journaliste écrivain Philippe Kyo, ancien correspondant de guerre américain, est revenu, trente ans après, là où il avait cherché avec son amie Mary, chanteuse pour touristes, un refuge pour trouver « le silence, la distance ». Philippe Kyo est hanté par une faute qu'il a payée de six ans de prison : assister sans rien faire au viol d'une jeune fille par un groupe de soldats. Mais il n'en a rien dit à Mary, elle-même victime d'un viol, Mary qui disparut mystérieusement en se noyant dans la mer. Il se prend d'amitié pour une adolescente, June, qui voit en lui le substitut du père qui a abandonné sa propre mère, elle-même pêcheuse d'ormeaux. Le récit se fonde sur un système d'échos et de décalages qui s'établit entre les deux voix.

On pourrait aisément lui appliquer cette remarque de Jean-Pol Madou notant à propos du livre de Yourcenar que « Le récit [...] exploite [...] les deux modalités narratives fondamentales : la quête et la confession<sup>19</sup> » Toutefois, là où l'empereur parvient à fixer dans une narration rétrospective l'image d'une figure complexe et d'un destin maîtrisé coïncidant avec l'acceptation de la mort imminente, la quête identitaire du héros le clézien semble se perdre dans les sables mouvants de la narration. On ne saura pas le fin mot de l'histoire des deux protagonistes.

Deux traitements opposés du personnage romanesque apparaissent. Yourcenar suture, autant que possible, les failles et contradictions psychiques de son personnage à grand renfort de détails sur ses actions et d'analyse psychologique. Le Clézio joue à fond d'une propriété de toute description et de tout personnage romanesque mise en avant par Iser et Ingarden : celle des zones

---

<sup>19</sup> Jean-Pol Madou, « Récit, oubli, musique », in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 301.

d'indétermination ou *Leerstelle*<sup>20</sup>. Lisons en ce sens ce passage dans le récit « Tempête » :

La mer est pleine de mystères, mais cela ne me fait pas peur. De temps à autre, la mer avale quelqu'un, une femme de la mer, ou un pêcheur d'hourites, ou bien un touriste imprudent que la vague a aspiré sur un rocher plat. La plupart du temps, elle ne rend pas les corps. Le soir, quand les femmes de la mer se réunissent devant la cabane de parpaings, pour se déshabiller et se laver au jet, je m'assois avec elles et je les écoute parler. Elles parlent dans le dialecte de l'île, j'ai du mal à tout comprendre. (p. 35)

Une écriture de l'indétermination se fait jour, qui ne nomme pas les personnages, n'identifie pas le contenu des propos : on pourrait l'opposer à la surdétermination réaliste. La résonance s'en trouve amplifiée par la possibilité offerte au lecteur de combler les lacunes par ses propres références.

*Tempête* – le volume –, réalise aussi la correspondance poétique entre les désordres du monde et le désordre intérieur des personnages : les héroïnes féminines des deux novellas, June, la jeune fille en quête de figure paternelle, et Rachel, la femme « sans identité » du second récit, frôlent le suicide, l'une par noyade dans la mer, l'autre par le feu. Un schème commun traverse les deux récits : le Narrateur féminin écoute aux portes dans l'angoisse. Le premier est plus nettement apparenté au fantasme de scène primitive. June perçoit les ébats amoureux de Monsieur Kyo et de la pharmacienne de l'île dont elle est jalouse.

Malgré ses lacunes, la trame narrative de ce premier récit est accordée à une certaine forme de réalisme, elle-même adossée à une enquête socio-historique. On découvre en lisant la condition des femmes pêcheuses de l'île d'Udo. Il est aussi question de la guerre et des séquelles du colonialisme, des exactions de l'armée américaine : le viol a eu lieu à Hué, au Viet-Nam, on n'est pas loin

---

<sup>20</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, 1976, Bruxelles, Mardaga, 1985, trad. Sznycer ; Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960.

non plus de la Corée. Des hordes de touristes se mêlent aux habitants des terres lointaines s'attachant à survivre au péril de leur vie, parfois, lorsqu'ils pratiquent la pêche en apnée. Des typhons et tempêtes sévissent dans cette région du monde. L'écriture romanesque ne délaisse pas un savoir anthropologique et géoculturel, œuvre de raison.

Mais c'est aussi, pour emprunter le jeu de mots à Ponge, une *réson* poétique qui vient compléter cette raison et creuser le scénario réaliste. Cette réson met en résonance le monde extérieur et le monde intérieur. Une correspondance secrète relie le déchaînement des forces naturelles et l'action non maîtrisée des hommes. L'écriture intuitive de Le Clézio invente des histoires (fiction 1) susceptibles de résonner au-delà de ce qu'elles disent (fiction 2). C'est en ce sens qu'on peut le qualifier de romancier sismographe. Dans cette écriture, l'ordre et le chaos s'équilibrent.

#### Fiction, résonance, vérité et temps

L'étude comparative des trois romans permet d'avancer quelques hypothèses concernant le nouage de ces trois termes – fiction, résonance, vérité – et leur rapport à la question du temps.

Quand le jeu poétique sur le signifiant (fiction 2) paraît mettre en péril la cohérence narrative au point de rendre problématique la lecture d'une histoire, la résonance de l'œuvre s'accroît chez les érudits mais ne touche pas le grand public. L'on observe pourtant une résurgence de la fiction 1 dans le texte réfracté par les lecteurs. Sollers lisant Joyce, réactive, après Lacan, un grand récit, celui de la Bible. Jusqu'à devoir rectifier, à demi-mots, cette équation hardie. Mais ce qui est en jeu, finalement, paraît bien être la capacité de l'écriture de s'égaliser, en quelque façon, à ce qui est. La fiction placée sous « la législation de la vérité » est tendue entre affirmation de cette vérité et soulignement de son inaccessibilité. C'est encore le propos de Mallarmé à propos de la poésie définie comme « le démontage impie de la fiction » dans « La Musique et les lettres ».

Quand la fiction 1 l'emporte, autrement dit la cohérence narrative articulant les vies de plusieurs sujets humains, une infinité de solutions reste envisageable, toujours combinées à l'écriture poétique (fiction 2). Les deux cas choisis ont révélé des divergences instructives.

Yourcenar met en roman la figure de l'autre exemplaire, Hadrien, mais ne renonce pas à l'accorder à celles de son auteur et de ses lecteurs, dans le rêve d'une vérité transcendant les époques. Pourtant, le lecteur de 2015 n'est pas celui de 1951 : la suture poétique révèle ses failles.

Le Clézio construit ses récits à partir de personnages énigmatiques laissant au lecteur une marge plus grande d'actualisation. Epurés, ses scénarios jouent sur un nombre limité de motifs, c'est ce qui fait leur charme, irritant, peut-être pour certains. Ils proposent toujours au lecteur une mise en correspondance poétique du microcosme psychique et du macrocosme, source de rêverie et d'investissement.

Dans ces deux derniers livres si différents, la fiction 1, qui coïncide avec l'exploration de la psyché de l'autre, semble participer de cette fonction signalée dans le discours d'Hadrien : la bibliothèque représente l'hôpital de l'âme :

Je pense souvent à la belle inscription que Plotine avait fait placer sur le seuil de la bibliothèque établie par ses soins en plein Forum de Trajan :  
*Hôpital de l'âme.* (p. 246)

Trois figurations du temps correspondent à ces trois modalités de l'écriture : un temps cyclique absorbant le sujet lecteur (Joyce<sup>21</sup>), l'invitation problématique à saisir une part d'éternité

---

<sup>21</sup> Commentant dans *Discours parfait* un tableau de Giorgione, *La Tempête*, peint en 1510, Sollers pousse jusqu'à l'épure cette formule appliquée à l'art en général, un art qui transcende l'accident historique pour atteindre l'essence de ce qui est : « Ce tableau est une étoile, un aimant. Je le vois d'ici à Paris, par-delà le bruit et la fureur de l'histoire. Il fait le vide. Il est évident. Il est d'un temps nouveau : le plus-que-présent permanent » (p. 732)

Résonance et fiction littéraire chez Joyce, Yourcenar, Le Clézio

(Yourcenar), la chaîne en pointillés reliant auteur et lecteurs à travers la béance du temps (Le Clézio).

Alain Trouvé

CRIMEL

Université de Reims Champagne-Ardenne

