

JAMES JOYCE ET LES COULEURS DU SINTHOME

Lacan avec Joyce : sinthome et objet-regard

La lecture que je propose ici d'un Joyce en couleurs s'inscrit dans un projet plus vaste, dont le titre de travail est *Joyce, entre couleur et douleur*. Mon approche est polarisée par deux propositions. La première est que la couleur permet d'entrevoir quelque chose du rapport de Joyce au visuel, rapport négligé de ce que, évidemment, sa puissance langagière et ses jeux verbaux ont longtemps distrait toute attention au visuel. Précisons que le nom de *Joyce* recouvre à la fois "l'homme" et "l'œuvre" ou, pour le dire un peu mieux, le fait qu'un corps est à l'œuvre dans la création poétique – un corps affligé, ô combien, par des symptômes touchant l'œil, la vue. Pour des raisons d'espace, il ne sera pas davantage question ici de cette douleur. La deuxième est que *Le sinthome* de Lacan, séminaire entièrement consacré à Joyce, a encore beaucoup d'effets à produire sur nos approches, y compris pour la couleur, alors même que la dimension visuelle semble ici remarquablement en retrait.

Dans un premier temps, je m'attacherai à donner certains indices de l'intérêt de Joyce pour le visuel et du visuel pour la lecture de Joyce, puis de l'intérêt de Lacan pour le regard et de son regard sur la peinture et l'image. Je m'attacherai ensuite à esquisser le cheminement qui conduit Joyce de la couleur comme symbole de la paralysie dublinoise, puis comme symptôme, à la fonction de révélateur que joue une couleur particulière, en anglais le *maroon*, dans la construction d'un sinthome.

Joyce et Lacan œuvrent tous deux avec, dans, par, contre aussi, la langue, fichu fardeau du corps (« parasite [...], cancer dont l'être humain est affligé », *Sinthome* 95), mais est-ce à dire qu'ils seraient aveugles à l'image et aux arts plastiques ? En ce qui concerne Joyce, son intérêt pour la sculpture ne s'est jamais démenti¹. Comme le rapporte Frank Budgen : « Joyce always disclaimed any

¹ Je signalerai deux études qui, de manières très différentes, s'intéressent à la fonction et à l'usage de la sculpture chez Joyce : celle de Valérie Bénéjam, « "I wrote my name in pencil on the backside of the Venus of Praxiteles" : corps écrit et corps sculpté dans l'esthétique de Joyce » et celle de Jacques Aubert, « D'un Joyce à l'autre », qui met à jour une mythologie personnelle de Joyce autour de Dédale, en homme aux statues qui marchaient et qui, ajoutons-le, voyaient enfin.

knowledge of the plastic and pictorial arts, but he said he had more feeling for sculpture than for painting »². Il n'est pas certain qu'il faille s'arrêter à quelques déclarations de Joyce exprimant son désintérêt pour la peinture alors qu'il se pourrait tout simplement que son intérêt ne réside pas nécessairement là où porte celui de son interlocuteur, ou le nôtre. Un épisode comme « Nausicaa » sollicite indiscutablement la peinture, sur toile ou corporelle, de la manière la plus indéniable qui soit³.

Pour sa part, Lacan ne cesse de s'intéresser à l'image comme le rappellera la célèbre analyse des *Ambassadeurs* de Holbein, sa manière de reprendre la question de l'anamorphose⁴ et sa proposition – qu'il ne présente d'ailleurs pas comme son invention tant le dialogue avec la phénoménologie était ouvert – que quelque chose dans un tableau nous regarde⁵. J'insisterai sur le retour et le recours constant de Lacan à l'image en rappelant que c'est avec *La naissance de Vénus* de Botticelli qu'il donne sa place à *l'objet a* au sortir du *Séminaire VIII* sur *Le Transfert*⁶. De cette simple mention de l'objet a cause de désir, je passerai à une présentation succincte de ce que Lacan appelle l'objet-regard et l'objet-voix.

Très schématiquement, on pourra présenter ces objets pulsionnels particuliers comme étant liés à des orifices du corps – orifices à leur tour liés à une demande et à la satisfaction de besoins fondamentaux. Comme souvent, Lacan revient à Freud pour le bousculer quelque peu. Ainsi, l'objet-voix sera défini par la tentative de trouver dans la voix ce qui ne peut s'y entendre et plus seulement comme la voix qui berce, rassure et fait don de la langue. De manière similaire, l'objet-regard désigne la quête par le regard de ce qu'il ne saurait voir. Si le concept

² Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, 187.

³ Suivant en cela une suggestion de Budgen qui évoque Matisse à propos de cet épisode, François Laroque voit dans « Nausicaa » « l'exception », le lieu textuel où se lit un « lien privilégié » de la peinture à l'écriture joycienne (« La peinture dans Nausicaa », 55), tandis qu'André Topia explore la féminité peinte, autant que feinte, de Gerty dans « Cosmétique et iconique dans "Nausicaa" ». Il faut mentionner la considérable étude de Christa-Maria Lerm Hayes, *Joyce in Art. Visual Art Inspired by James Joyce*. Comme le sous-titre l'indique, l'auteur s'intéresse essentiellement à ce que l'opus joycien a suscité de réponses chez les artistes, Lerm Hayes intitule néanmoins l'une des parties « James Joyce as a Visual Artist » où elle s'intéresse en particulier à la relation de Joyce à Man Ray et Alexander Calder (13-22). Je me livre à une analyse du portrait photographique de Man Ray que l'on peut appeler « Joyce en penseur de profil » (reproduit par Lerm Hayes, iv) dans un article intitulé « Musing in and out of the Museum with James Joyce's *Ulysses* » (voir en particulier 43-44).

⁴ Lacan, *S XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, en particulier Chap. VII, « L'anamorphose », 75-84.

⁵ *S XI*, en particulier Chap. IX, « Qu'est-ce qu'un tableau », 97-109. Voir aussi l'hommage de Lacan, « Merleau-Ponty » (1961), in *Autres écrits*.

⁶ *S VIII*, 449-50.

d'objet-regard recoupe bien ce qui est l'objet du peintre, il désigne ou dessine ce que l'on peut regarder autrement qu'avec l'œil.

Suivant Lacan, par son art de la lettre, Joyce produit un « sinthome », à savoir ce qui permet de rabouter d'un quatrième terme la structure RSI (Réel, Symbolique, Imaginaire), structure que Lacan pose comme chancelante du défaut du Nom-du-Père⁷. Ce n'est pas que le père serait absent, bien au contraire ! Lacan avance que « Joyce reste enraciné dans son père tout en le reniant » (*Sinthome* 73).

L'un des enjeux de cette étude est de montrer la place de la couleur dans l'art joycien de la lettre – travail, savoir-faire et pratique visant à se forger un nom, où l'on doit, dans cette forgerie, être sensible autant au faire qu'à l'art de *faire faux* (puisque *forgery* désigne la contrefaçon et *forger* le faussaire). Avançons-nous : pour parler à la manière de Nietzsche, la vérité du sujet Joyce est une « vérité artiste ».

Du symbole : premiers usages de la couleur dans la construction du corps de l'œuvre

A Portrait of the Artist as a Young Man pourrait, au titre de cette vérité artiste, constituer l'unique objet de cette étude. Cependant, l'écriture de ce portrait s'enclencha dès 1904, en même temps que Joyce publiait la première version de la nouvelle « The Sisters », signée Stephen Dedalus⁸. Parcourir brièvement *Dubliners* me paraît donc plus qu'un préliminaire utile à un examen de la couleur dans le *Portrait*. C'est une entrée en matière indispensable pour saisir le sens du geste de Joyce sur la période qui court de 1904 à 1916, date de parution de *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁹, dont les dernières pages augurent de la pyrotechnie verbale et colorée de *Ulysses*¹⁰. Il s'agira essentiellement de mettre en évidence certains écarts d'usage, liés tout autant à des pratiques d'écriture différentes qu'à des postures différentes de l'artiste. En effet, mon hypothèse sera que la couleur est,

⁷ Notons que Lacan ne parle jamais à propos de Joyce d'absence mais de défaut du Nom du Père. Le second terme, *défait*, peut certes recouvrir le premier, *absence*, mais traduit au moins une certaine prudence de Lacan, voire trahit une certaine incertitude, et suggère discrètement que le concept est *in progress*.

⁸ Cette première version publiée par le *Irish Homestead* est reproduite par J.W. Jackson et Bernard McGinley dans leur édition illustrée de *Dubliners* (10) et une traduction est présente dans le volume 1 de la Pléiade (1476-81).

⁹ Je prolonge cette étude de la couleur jusqu'à *Ulysse* dans une étude intitulée « Joyce, au nom-du-père-et-du-fils. Les métamorphoses, du texte à sa traduction », en particulier dans la partie « La couleur au lieu du corps », 65-69.

¹⁰ Citons là encore André Topia, « Cosmétique et iconique dans "Nausicaa" ».

dans un premier temps, surtout reflet et symbole de certaines positions que Joyce entend manifester dans sa dénonciation de la paralysie irlandaise, avant de devenir un principe actif de son écriture. Dans bon nombre des nouvelles qui composent *Dubliners*, la couleur a une fonction symbolique, emblématique de l'Irlande, de Dublin, et de la paralysie qui étouffe les Dublinois¹¹.

Ainsi, le vert dans « An Encounter », nouvelle qui met en scène deux jeunes garçons, bien décidés à fuir les bancs de l'école pour trouver l'aventure, et leur rencontre avec un personnage éminemment malsain. Outre certaines caractéristiques relevant de son élocution et de son énonciation – traits qui mettent le narrateur mal à l'aise (« I disliked the words in his mouth »¹²) –, ce personnage est caractérisé par le vert douteux de son costume défraîchi (« He was shabbily dressed in a suit of greenish-black », D 16). La discussion qui s'instaure entre lui et le narrateur est interrompue par ce qui est vraisemblablement une parenthèse masturbatoire, tellement inouïe qu'elle échappe au regard du jeune garçon mais provoque les exclamations indignées de son camarade :

'I say! Look what he's doing!'

As I neither answered nor raised my eyes Mahony exclaimed again:

'I say...He's a queer old josser!' (D 18)

De façon assez surprenante, ce n'est que dans la deuxième phase de leur dialogue que le narrateur rencontre enfin le regard de l'homme, sans doute en raison de la violence des fantasmes sadiques qui s'expriment à haute voix et l'aspirent ainsi vers ses yeux verts :

When a boy was rough and unruly there was nothing would do him any good but a good sound whipping. A slap on the hand or a box on the ear was no good: what he wanted was to get a nice warm whipping. I was surprised at this sentiment and involuntarily glanced up at his face. As I did so I met the gaze of a pair of bottle-green eyes peering at me from under a twitching forehead. I turned my eyes away again. (D 19)

En fait, le vert avait été très ostensiblement le signe sous lequel était d'emblée placée cette journée de quête d'aventure. Levé tôt, le narrateur avait été

¹¹ Joyce, rappelons-le, s'est fixé très tôt, juillet 1904, ce programme de dénonciation : « I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city » (*Selected Letters*, 22).

¹² James Joyce, *Dubliners*, 18 (référence abrégée en D, suivi du numéro de la page).

charmé par un spectacle idyllique à l'enseigne du vert (« All the branches of the tall trees which lined the mall were gay with little light green leaves », D 13). De même, sur les quais, fasciné par la présence d'un vaisseau norvégien, il cherche naïvement les yeux verts qu'il associe aux marins scandinaves. Enfin, assis dans le pré fatidique, champ de la rencontre qui se dessine aussitôt, l'enfant mâchonne la tige verdoyante d'une fleur : « I watched him lazily as I chewed one of those green stems on which girls tell fortunes » (D 16). Que le narrateur ait été aveugle à ce qu'il n'avait cessé de voir, souligne la cécité à cet obscur objet du désir pervers. Dans le temps même où il désigne ce paradoxal piège à regard ou objet-regard, le vert renvoie sur un mode symbolique et allégorique à l'Irlande, d'une manière à vrai dire appuyée, soulignant à loisir les désirs troubles de ce pays et de cette nation pour les siens. L'Irlande est bien déjà cette « truie qui dévore ses petits », « the old sow that eats her farrow »¹³. La mise en jeu de la couleur dans sa dimension symbolique opère non seulement un retournement de valeurs mais trahit aussi la fragilité, voire la duplicité des repères symboliques disponibles.

De la couleur symbole à la couleur symptôme

Avec « A Painful Case », nous retrouvons un usage de la couleur qui semble également relever du registre symbolique. Je passerai très vite sur la description du personnage central, James Duffy, et de l'incarnation du philosophe-vieille-fille qu'il représente¹⁴. D'abord, il y a cette vie à distance de son corps (« He lived at a little distance from his body », D 104) et la couleur marron de Duffy : « His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets » (D 104). Là encore, la couleur suggère et dénonce l'intimité irréfutable existant entre Dublin et Duffy, quand bien même celui-ci affecte la distance : « Mr James Duffy lived in Chapelizod because he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen » (D 103). Cette position de citoyen hors-la-ville est symétrique de celle du philosophe sans corps. Incapable de vivre, sourd à toute musique, incapable d'être davantage qu'un révolutionnaire de salon aigri (« No social revolution, he told her, would be likely to strike Dublin for some centuries », D 107). Cependant, dans le temps même où Duffy symbolise la paralysie dublinoise, il s'opère un glissement

¹³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 203 (référence abrégée en PA, suivi du numéro de la page).

¹⁴ Voir sur le sujet, Bataillard, « Joyce et Nietzsche : un cas d'école ».

significatif. En effet, ici la couleur ne joue plus seulement comme symbole mais aussi comme symptôme.

Deux remarques s'imposent. La première est que Joyce nous fournit un diagnostic en termes d'humeurs, « A mediaeval doctor would have called him saturnine » (D 104). Duffy, placé sous le signe de Saturne, indissociable du plomb qui lui est associé en même temps que la mélancolie, voit sa couleur se déplacer vers un brun-gris. On pourra percevoir une certaine ironie joycienne à jouer ainsi de cette palette sombre en rapprochant ce trait d'un passage d'*Aurore* flirtant avec Darwin (figure le plus souvent honnie de Nietzsche). Les couleurs noire et blanche seraient deux types de manifestation d'un même affect mal voilé, la peur :

Car le degré de crainte est une mesure de l'intelligence : et le fait de s'abandonner souvent à une colère aveugle est le signe que l'animalité est encore toute proche et voudrait de nouveau se faire prévaloir, — gris-brun, ce serait peut-être là la couleur primitive de l'homme, — quelque chose qui tient du singe et de l'ours (*Aurore*, §241).¹⁵

Duffy, notre pseudo-philosophe nietzschéen (deux ouvrages de Nietzsche trônent en bonne place, D 108) est donc non seulement un grand malade mais de surcroît le représentant d'une humanité à peine balbutiante, très loin de son fantasme de Surhomme égaré à Dublin. Quoi qu'il en soit, et c'est ma deuxième remarque, le symptôme-couleur montre et dissimule en même temps, ce que suggère aussi un rapprochement — longtemps dénoncé comme fautif puis réhabilité par les philologues et les spécialistes de la couleur — entre les mots latins *color*, la couleur, et *celare*, cacher. Comme l'indique Michel Pastoureau :

La couleur c'est ce qui cache, ce qui dissimule, ce qui trompe. Les spéculations étymologiques des Anciens rejoignent ici l'opinion de quelques savants du XX^e siècle, qui eux non plus n'hésitent pas à inclure le mot *color* dans la famille des termes latins évoquant l'idée de cacher : *celare*, *clam*, *clandestinus*, *cilium*, *cella*, *cellula*, *caligo*, etc., tous termes s'articulant autour du même radical.¹⁶

¹⁵ In *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 7, 256.

¹⁶ Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », 206.

« The Dead », au-delà du symptôme

Avec « The Dead », et l'image finale de la neige qui enveloppe tout et persiste sur la rétine intérieure du lecteur, Joyce a une utilisation fort différente de la couleur dans cette nouvelle qui clôt et redynamise l'ensemble de *Dubliners* : elle désigne l'au-delà silencieux et opaque du symptôme. Parmi toutes les gloses possibles autour de ce blanc manteau qui recouvre tout, à la fois linceul et page blanche d'où tout s'est effacé mais disponible à tout, et du sens à donner à la petite mort poétique qui transit Gabriel et lui permet d'accepter paisiblement la communion entre les vivants et les morts, la neige, *snow*, le blanc qui tient en réserve tous les possibles et toutes les couleurs, est à coup sûr l'éternisation de tous les *nows*, et du même coup l'une des réalisations poétiques les plus fortes de l'éternel retour nietzschéen – en même temps qu'une préfiguration de *Finnegans Wake* où la première phrase s'accroche à la dernière.

D'une certaine manière, avec Gabriel happé par le spectacle du monde qui s'évanouit sous la neige, nous avons aussi une image saisissante du sujet se fondant dans le tableau qu'encadre la fenêtre. Un retour à l'indifférenciation originelle, à la *Prima materia* que Joyce associera à Stephen dans le schéma qu'il donna à Linati pour *Ulysses*¹⁷, ce d'autant plus que le blanc fond en lui toutes les couleurs et trahit l'absence de corps. Mais avant que ne revienne à Stephen cette forme / non-forme, celui-ci fut bien sûr l'artiste du *Portrait* et c'est vers le premier roman publié par Joyce que je me tourne à présent, précisément vers ses toutes premières pages.

Un *Portrait* aux couleurs

« Once upon a time and a very good time it was... ». Le roman débute aux origines, non seulement de l'enfance mais de celles du récit : le conte, placé sous le signe de l'oralité. Et alors un monde se met en place selon une genèse enfantine qui se fond dans la mythologie familiale : à l'origine était le récit du père, « there was a moocow coming down along the road met a nicens little boy... » (PA 7). Ensuite vient une chanson et c'est donc toujours l'ouïe qui est sollicitée. Mais d'autres sensations

¹⁷ Le schéma Linati est reproduit, dans sa version italienne et en traduction anglaise, dans Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (hors pagination entre 188 et 189). Le tome 2 de l'édition Pléiade des *Œuvres* de James Joyce introduit les deux schémas dans chacune des notices de présentation des différents épisodes, tandis que l'édition Folio Classique d'*Ulysse* les présente en annexe (1221-1230).

se succèdent : le chaud, le froid, des odeurs... Tous les sens sont alors sollicités les uns après les autres. Des odeurs s'imposent, bizarres – l'odeur de maman est plus agréable que l'odeur de son père. Il s'établit ici un premier jeu de différences, dans le temps même où sont posées quelques couleurs surgissant avec des objets de la nature : la rose et le rose (peut-être plus le rouge en anglais), le citron et le jaune, le vert...

Mais une fois que tous les sens ont été sollicités, la couleur est convoquée pour établir un système différentiel, à l'image du langage mais également image pour le langage. Avec l'apparition des brosses, les fameuses brosses de la tante surnommée Dante : « Dante had two brushes in her press. The brush with the maroon velvet back was for Michael Davitt and the brush with the green velvet back was for Parnell » (PA 3-4).

Deux hommes et deux couleurs sont convoqués par Dante pour incarner le combat pour l'émancipation de l'Irlande. Avec ces deux brosses et quelques pigments naturels, Joyce « brosse » un monde. De manière tout à la fois idyllique et merveilleuse, le monde s'institue docilement selon un ordre symbolique qui semble aller de lui-même, chargé de promesses d'amour à venir. Mais, très vite, cet ordre se met à trembler : la stabilité du monde, suggérée symboliquement, ne va pas durer. Ce n'était qu'une fable qui tourne au mythe assez tragique avec la figure de l'aigle susceptible d'énucléer Stephen – écho de Prométhée mais Œdipe s'aveuglant n'est pas très loin. Par-dessus tout, Stephen est sommé de s'excuser mais de quelle accusation doit-il répondre ? De son désir naissant, de sa difficulté ou de son refus à s'inscrire dans ce monde, de quelque honte obscure d'être né, ou de tout cela à la fois, ou peut-être encore doit-il se libérer d'une *cause* qui est ou n'est pas la sienne, d'un désir ou d'un programme qui lui est étranger ou trop intime¹⁸ :

The Vances lived in number seven. They had a different father and mother. They were Eileen's father and mother. When they were grown up he was going to marry Eileen. He hid under the table.

His mother said:

—O, Stephen will apologise.

Dante said:

¹⁸ Le dictionnaire étymologique de Skeat indique : « O. F. excuser. Lat. excusare, to release from a charge. Lat. ex; and causa, a charge, lit. a cause », dont on pourrait extorquer quelque chose comme « cracher sa cause ».

—O, if not, the eagles will come and pull out his eyes. (PA 4)

La menace de punition semble absolument arbitraire à moins que la faute ne précède toujours déjà le sujet. Fautif d'être ici, voire même tout simplement d'être. C'est que l'histoire avait toujours déjà pris ses droits, imposé son cauchemar, et les couleurs qui avaient d'abord servi à broser le monde sont aussi les étendards sous lesquels le sujet est sommé de se mobiliser : il doit se ranger, telles les brosses, derrière Davitt ou Parnell. Si 1882, l'année de naissance de Joyce, voit une alliance objective entre les deux hommes et la voie vers une réforme agraire se dégager, la suite de l'histoire et du roman montrent quels drames recèlent ces couleurs, avec la chute de Parnell, déchu d'être adultère, vilipendé par Davitt et désavoué par Dante qui retire le vert de la brosse. Mais, dans cet épisode, c'est en fait plus que l'Irlande, plus que le petit monde familial qui est divisé, c'est l'univers entier qui se disloque dans l'image offerte par le livre que feuillette Stephen :

He turned over the flyleaf and looked wearily at *the green round earth in the middle of the maroon clouds* [je souligne]. He wondered which was right, to be for the green or for the maroon, because Dante had ripped the green velvet back off the brush that was for Parnell one day with her scissors and had told him that Parnell was a bad man. He wondered if they were arguing at home about that. That was called politics. (PA 13)

À cette histoire et ce cauchemar atteignant des dimensions cosmiques, Stephen entendra bien opposer une recreation de lui-même, émancipation qui passe par la trinité « silence, exile, and cunning » (PA 247). Mais revenons un instant sur cette couleur *maroon*, si instable chromatiquement et symboliquement... Diversement traduit en français par « marron pourpré », « bordeaux », « lie-de-vin »¹⁹, les dictionnaires de la langue anglaise hésitent tout autant pour définir cette couleur. Par exemple, « a dark red to purplish-red colour » pour le *Collins English Dictionary* mais, pour l'*Oxford English Dictionary*, un spectre plus large est donné à cette couleur, « a. a brownish-crimson or claret colour b. a deep red or brownish-red dyestuff or pigment ». De la même manière, la présence de cette couleur se pose en énigme pour bon nombre de commentateurs joyciens. Dans son édition critique du

¹⁹ On peut s'amuser des traductions existantes collationnées dans le dictionnaire en ligne *linguee* : brun, marron, bordeaux, rouge bordeaux, pourpre, marron pourpré... Outre la proximité (proximité d'ailleurs *éloignante*) de l'anglais et du français qui se dit dans des amis plus ou moins faux, se disent aussi le va et vient, les voyages, emprunts et ré-emprunts entre les deux langues.

Portrait, Seamus Deane consacre une longue note à Davitt et Parnell mais reste muet sur *maroon* (PA 277-78). Il en va de même pour Don Gifford dans son recueil de notes consacrées au *Portrait*²⁰, alors que Fagnoli et Gillespie avouent presque honteusement, entre parenthèses, leur panne interprétative : « (While the green is an obvious symbol of Ireland, the choice of maroon for Davitt remains a mystery) »²¹. Quant à O'Shea, dans son ouvrage consacré à l'héraldique chez Joyce et qui fait bonne part à la couleur, il note l'arbitraire de l'opposition signifiante, relevant du système différentiel de la langue – « for whatever reason, for Dante, green is Parnell, and maroon is Davitt »²² –, sans chercher davantage à l'élucider, ce qui n'est pas déraisonnable en soi mais curieux au pays des Joyciens. À moins que ceci ne montre simplement à quel point le préjugé d'un Joyce aveugle aux couleurs et aux peintures a la vie dure. Si nous ne sommes plus dans le domaine du symbole : rien à voir dans la couleur, circulez !

O'Shea avance néanmoins une proposition intéressante : l'essentiel serait le brouillage qu'occasionne ce choix chromatique. En effet, ce bordeaux-lie-de-vin instable se rapproche du rouge, suscitant une opposition rouge / vert, qui est aussi celle existant entre l'Angleterre royale et l'Irlande²³. Sans toutefois se confondre avec elle puisque Davitt incarne une forme de proto-socialisme irlandais. Il fut effectivement l'un des acteurs à l'origine du Labour Party britannique : le rouge est volé à ceux qu'il distingue (rois, nobles, puissants de l'Église...) pour devenir la couleur du drapeau des sans biens, de la différence agonistique et révolutionnaire ou celle de la fusion mortelle et passionnée. En d'autres termes, pour parer au violent non-sens qui cerne le jeune Stephen, Joyce joue d'une stratégie d'empilement des sens ou de dispersion rhizomique²⁴, aussi contradictoires puissent-ils être. L'excès de sens associé ici à la couleur protège d'une sommation à choisir entre des termes

²⁰ Don Gifford, *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*.

²¹ A. Nicholas Fagnoli et Michael Patrick Gillespie, *James Joyce A to Z*, 52.

²² Michael J. O'Shea, *James Joyce and Heraldry*, 67.

²³ C'est le titre d'un roman de Iris Murdoch, *The Red and the Green*, racontant la manière dont les événements qui conduisent au soulèvement de Pâques 1916 se traduisent par un conflit familial pour son protagoniste, Andrew Chase-White. Les deux couleurs, à la fois conjointes et disjointes par la copule *and*, fournissent la métaphore de la dimension fatalement fratricide des luttes politiques en Irlande.

²⁴ Je pense bien sûr au concept de rhizome, défini par Deleuze et Guattari dans l'introduction de *Mille Plateaux* (9-37) qui, outre le dépassement du principe de non-contradiction aristotélicien implique aussi une non-hiérarchisation des significations, un enchaînement aléatoire, variable, ne serait-ce qu'avec les deux premiers principes d'un rhizome, « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (13).

dont aucun n'est acceptable : Stephen devient une citadelle imprenable, à l'image de la Tour Martello où il élit provisoirement domicile jusqu'au 16 juin 1904.

De quoi *maroon* est-il la couleur ?

Il n'en reste tout de même pas moins surprenant que les commentateurs joyciens restent pour ainsi dire en panne dans ce pot-au-noir du *maroon*... Pourtant, comme souvent avec Joyce, il s'agit moins d'interpréter, c'est-à-dire d'arbitrer et *choisir* entre différents sens qui peuvent être donnés, que de faire le point sur une constellation de sens qui se dessine. Comme souvent, c'est du côté des dictionnaires que l'on peut chercher de quoi poser quelques repères ou *amers*, pour rester dans la métaphore maritime : le proto-artiste de *Stephen Hero* déclare en effet se nourrir de mots. Il est tentant, et légitime, de se tourner vers le dictionnaire étymologique de Skeat puisque nous y sommes conviés, à condition de ne pas rater ce fait que Stephen lit certaines œuvres comme des trésors de la langue et ce dictionnaire comme un roman :

He was at once captivated by the seeming eccentricities of the prose of Freeman and William Morris. He read them as one would read a thesaurus and made a « garner » of words. He read Skeat's *Etymological Dictionary* by the hour and his mind, which had from the first been only too submissive to the infant sense of wonder, was often hypnotised by the most commonplace conversation. People seemed to him strangely ignorant of the words they used so glibly.²⁵

On aurait tort de chercher dans Skeat ou d'autres dictionnaires, le sens vrai ou, pour parler comme Heidegger, dans ce qu'il a de plus violemment métaphysique, la présence (voilée) de l'être. Joyce est tout sauf indifférent à l'histoire des mots mais ce sont bien des étincelles particulières, idiolectales au plus haut degré, qu'il provoque : pas de révélation de l'être portant majuscule mais une production de l'événement comme friction entre des choses vues, perçues, mal-entendues, c'est-à-

²⁵ *Stephen Hero*, 26. Le goût de Stephen pour William Morris pointe certainement vers l'au-delà de la magie verbale. Certes, Morris est cet écrivain prolifique et styliste polymorphe, qu'Edward James qualifie, non sans une charmante emphase, d'enchanteur de la langue anglaise pour ses *prose romances*, « among the most lyrical and enchanting fantasies in the English language » (entrée « Morris, William », *St. James Guide To Fantasy Writers*, 427). Mais il est aussi cet artiste visuel, tactile et textile, à l'origine du mouvement *Arts and Crafts*, dont *The Children's Book* d'A.S. Byatt restitue toute l'importance aux croisées de l'esthétique et de l'utopique, dans cette montée conjointe des idéaux sociaux et de celle des jouissances libérées, entre 1880 et la déflagration de la première guerre mondiale.

dire qui donneront à lire et à écrire tant que les dictionnaires seront jugés nécessaires pour se comprendre ou lire et permettront dans le même temps de produire les usages de la langue les plus singuliers. À propos de l'épisode « Protée » de *Ulysses*, Sylvain Belluc formule de très belle façon ce que l'on peut tirer de cette philolo-cuistrerie joycienne, héritant en partie du Vico de la *Scienza Nuova* et qui préfigure la linguisterie lacanienne :

By paradigmatically unfurling the metaphoric potentialities inherent in words, Joyce creates metaphors which seem at first sight to be the arbitrary products of Stephen's unbridled imagination, but are in fact nothing more than the resurfacing of past semantic lives.²⁶

Nous l'avons vu, les dictionnaires situent cette couleur *maroon* quelque part entre le rouge et le marron. Un premier niveau symbolique, au sens le plus classique, nous tend les bras. En effet, Davitt, l'homme associé à ce *maroon*, reste surtout connu pour son combat en faveur d'une réforme agraire radicale dans le sillage de la Grande Faim. Voilà qui permet d'ajouter au rouge socialiste de combat la note marron et les pigments terreux qui nous manquaient pour obtenir ce *maroon*. Cette couleur est ainsi consacrée dans son impureté et même sa saleté, dans une grande proximité de l'excrémentiel qui ne surprendra pas chez Joyce, ni dans l'Irlande post-famine encore envahie d'images de corps en déréliction, de goules et de vampires²⁷.

Si nous nous intéressons aux sens les plus courants de la deuxième entrée de ce vocable, ils trouvent une égale pertinence pour définir la position de Stephen, ainsi que pour décrire les fortunes d'un signifiant allant et venant entre les langues. En effet, l'*OED* indique : « *maroon 2*, A member of a community of black slaves who had escaped from their captivity ». Par extension est produit le sens associé à toutes les robinsonnades de « person who is marooned », soit d'un marin ou passager abandonné sur une île déserte²⁸.

Le vocable porte ainsi en germe tout un programme narratif et (trans-) linguistique qu'il est d'autant plus légitime de dérouler que « le sens de l'histoire » de

²⁶ Sylvain Belluc, « Science, Etymology and Poetry in the "Proteus" episode of *Ulysses* », 13.

²⁷ Voir Sarah Goss, « *Dracula* and the Spectre of Famine », qui relit le roman de Bram Stoker dans la perspective du trauma de la famine.

²⁸ C'est le sens retenu par Jacques Aubert dans sa note pour ce vocable, note qu'il conclut par ces mots d'une portée plus vaste : « à plusieurs reprises, Joyce décrit l'Irlande comme une île coupée du reste de l'Europe » (note 3, 538, *Œuvres I*, 1677).

Stephen est connu (je n'insiste pas sur celui qui mène Joyce à *Finnegans Wake*) : elle mène à l'exil, lui permettant de s'affranchir en brisant ses liens, de s'arracher à un père qui toujours le lâchera – Dédale est assez connu pour laisser tomber son fils Icare...

Du père, ou du pyrotechnique

Quand Stephen prétend s'échapper, on peut être sceptique sur la possibilité de tout reprendre à zéro. Mais le désir de Stephen n'est pas de reconstituer seul, sur son île, à la manière de Robinson Crusoé, l'ordre social qui le protégerait de la sauvagerie mais bien, dans un sens nietzschéen, d'embrasser l'inconnu. C'est ce qu'annonce l'épigraphe du *Portrait*, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide : « *Et ignotas animum dimittit in artes* », « Sur ces paroles, il se concentre sur un art inconnu »²⁹, traduction dont une légère inflexion peut souligner le caractère performatif, « Aussitôt dit, son esprit se porte sur un art inconnu ». Dédale, et Stephen, se tournent vers les arts dangereux de l'envol et de l'écriture.

Si, avant le saut qui le fait plonger vers cette dernière extrémité, Stephen invoque Dédale (« Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead, » PA 276), ou tout autre père-artificier ou père produit par un artifice, légal ou artistique, la mise à feu finale a été annoncée pratiquement dès l'incipit du roman. En effet, pour l'*OED* le sens premier de *maroon* est une châtaigne, d'où est dérivé celui de pétard ou fusée détonante,

- a. A firework designed to make a single loud report like the noise of a cannon (often with a bright flash of light), used esp. as a warning or signal.
- b. A small container of gunpowder, of the kind that is attached to a signal rocket.

Le *Trésor de la langue française* explicite le rapport d'analogie entre le fruit du châtaignier et ce « pétard [...] dont la détonation évoque l'éclatement d'une châtaigne sur le feu ». Ainsi se boucle de manière détonante le circuit très intégré autour de ce sinthome *maroon*, qui conduit d'une couleur hybride et instable, libre, insaisissable et sale, voire fécale, irrésolue et mystérieusement chargée de donner un autre étendard à l'Irlande, jusqu'au mythe du créateur plus ou moins auto-généré par le *Bildungsroman* qui se termine. Très vraisemblablement, il faut supposer que

²⁹ Ovide, *Métamorphoses*, 8, 188.

cet artiste éternellement inchoatif ne croit pas plus à son esthétique à coups de pétards qu'il ne croit à sa théorie sur Shakespeare énoncée dans *Ulysse*. En effet, la parodie inspirée de Nietzsche et de sa philosophie à coups de marteaux nous met en garde sur les limites de cette fiction qui pourrait être trop bien *bouclée*. Une remise en jeu est nécessaire et l'œuvre mime son autodestruction finale (est-ce bien raisonnable de s'en remettre à son père quand celui-ci s'appelle Dédale ?) pour mieux annoncer son retour.

De même, il faudrait se garder de bouclages critiques trop définitifs, croyant retirer impunément les marrons du feu auquel s'est brûlé l'artiste. Non sans une certaine prudence, nous pointerons simplement que ce qui se donnait d'abord comme objet-regard, cette couleur *maroon* que l'on ne savait pas comment regarder, dont on n'était pas tout à fait sûr qu'il y avait même quelque chose à voir, se transforme ou bascule en objet-voix assourdissant. Nous sommes ici portés par la couleur aux limites de l'audible et du visible, là où tout se brouille, étirés entre ce qui se retire du regard et de l'oreille tout en menaçant de les combler.

Avec *A Portrait of the Artist*, on pourrait croire encore que « l'œil écoute, » pour reprendre les mots de Claudel, alors qu'il semble au bord de basculer dans un fond sans fond, cet *Ungrund* dont parlaient les mystiques rhénans, danse avec l'énigme tout au bord de l'abîme³⁰. La couleur, qui a tant à voir structurellement avec le langage, est portée par Joyce à la hauteur de l'énigme que son écriture habite³¹.

Si, comme le souligne Serge André, c'est « l'ego de l'écrivain » plus précisément que l'écriture qui, pour Joyce « a pu servir de symptôme le protégeant de la folie » (15), la question des lecteurs et de la *fama* est capitale dans ce processus. Au risque d'aller comme Icare trop loin et de chuter lourdement, mais du moins fidèles à cette poétique de l'explosion qui sous-tend le *Portrait*, nous martyriserons encore le terme que nous avons isolé, *maroon*, pour le dynamiter littéralement – mais délibérément pas en tous sens. Ainsi, nous pouvons par exemple obtenir la *brique*, comme on le dit en physique des particules, *mar* et

³⁰ Giorgio Agamben est tout proche : « Le sentier de danse du labyrinthe, qui conduit au cœur même de ce qu'il tient à distance, est le modèle de ce rapport à l'inquiétant tel qu'il s'exprime dans l'énigme » (*Stanze*, 231). Voir aussi l'article très éclairant de Demangeat Michel, « Mysticisme et psychanalyse ».

³¹ La place manque pour faire plus que citer l'important travail de Nicolas Dissez, « [Couleurs et nominations](#), » important par la configuration qu'il provoque entre couleur comme structure signifiante, grammaire, topologie et accès à la différence sexuelle, en plus de proposer certaines pistes de réflexion clinique.

quelque chose qui serait comme un suffixe, -oon. *Mar* désigne cette mer, *mare*, qu'il faut traverser pour fuir son île mortelle mais aussi ce qui tache, ce qui salit, l'anglais *mar*. Cependant, la finale -oon n'est pas moins intéressante. Si, d'un côté, elle traduit l'emprunt du français³², les deux lettres O évoquent aussi le 8 qui est associé à l'infini, comme cela est mis en jeu dans *Ulysse*, en particulier dans « Penelope » avec le monologue de Molly en 8 temps ou « phrases ». Le symbole mathématique ∞ n'est rien d'autre qu'un 8 couché qui dans -oon se fond aussi en un gémissement avant-coureur avec le 1 (par exemple, l'italien *un* pour rester dans l'aire linguistique du Joyce de Trieste). Autrement dit, ce mot dessine une aspiration à l'infini et une autre, toute aussi puissante, à l'Un. Cet Un pourrait tout autant être manière de se poser comme le seul écrivain ou de dire que, même après la mort de Dieu, il y a de l'Un. Avec Joyce, une énigme en cache toujours une autre et on ne peut taire la présence silencieuse de *runes* antiques derrière le mot *maroon*, mots qui riment parfaitement en anglais. On court toujours avec le rusé Irlandais le risque de *ruiner* la théorie que l'on échafaudait à vouloir monter de nouveaux étages. Sans doute n'est-ce jamais au fond que prendre le risque du rire !

On pourrait être un peu déçu que ce *maroon*, sinthome oblige, soit au final à prendre tant à la lettre quand il était surtout question de couleur... Mais soyons certains que Joyce s'emploie à ce que ce fichu *maroon*, couleur mixte, sale et instable, invite dès que la couleur est en cause à partir à la pêche aux composants chromatiques autant que littéraires pour y voir plus ou moins clair avec lui. Lecteurs devenus myopes comme lui aux images et aux mots, nous pouvons tenter de composer et décomposer (pas-tout) son art de l'écrit et son style d'être avant tout écrivain.

Pascal Bataillard

Université Louis Lumière-Lyon 2, Laboratoire Passages XX-XXI

³² « -oon: spelling conventional in 15c.-17c. English to add emphasis to borrowed French nouns ending in stressed -on; also used to represent Italian -one, Spanish ón; all from Latin -onem » (*Online Etymology Dictionary*).

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Stanze* (1981). Traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris : Payot & Rivages, 1998.
- André, Serge. *La structure psychotique et l'écrit*. Bruxelles : La Muette, 2011.
- Aubert, Jacques (dir.). *Joyce avec Lacan*. Paris : Navarin, 1987.
- « D'un Joyce à l'autre ». *Lacan, l'écrit, l'image*. Dir. École de la Cause freudienne. Paris : Flammarion, 2000, 55-77.
- Bataillard, Pascal. « Joyce et Nietzsche : un cas d'école ». *Dubliners, James Joyce. The Dead, John Huston*. Dir. Pascal Bataillard et Dominique Sipièrè. Paris : Ellipses, 2000, 65-79.
- « Joyce, au nom-du-père-et-du-fils. Les métamorphoses, du texte à sa traduction », *La célibataire* 27 (hiver 2013), 55-69.
- « Musing in and out of the Museum with James Joyce's *Ulysses* », *Word & Image* 30.1 (janvier-mars 2014), 39-45 [en ligne tandfonline.com].
- Belluc, Sylvain. « Science, Etymology and Poetry in the "Proteus" episode of *Ulysses* ». *Polymorphic Joyce*. Ed. Franca Ruggieri and Anne Fogarty. *James Joyce in Italy* 12 (2012), 11-25 [téléchargeable sur [James Joyce Italian Foundation](http://JamesJoyceItalianFoundation.org)].
- Bénéjam, Valérie. « "I wrote my name in pencil on the backside of the Venus of Praxiteles" : corps écrit et corps sculpté dans l'esthétique de Joyce ». *L'Art dans l'art*. Dir. Bernard Brugièrè. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 147-162 [sur Google.books].
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses* (1934). London: Oxford University Press, 1972.
- Byatt, A.S. *The Children's Book*. London: Chatto and Windus, 2009.
- Collins English Dictionary*. Complete & Unabridged, 10th Edition. HarperCollins Publishers [online collinsdictionary.com].
- Claudel, Paul. *L'Œil écoute*. Paris : Gallimard, 1964.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris : Ed. de Minuit, 1980.
- Demangeat, Michel. « Mysticisme et psychanalyse », in *Imaginaire & Inconscient* 11 (2003/3), 63-79.
- Dissez, Nicolas. « Couleurs et nominations », *Mathinées lacaniennes* (2013) [en ligne sur mathinees-lacaniennes.net].

- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey* (1972). London: Faber, 1984.
- Fargnoli, A. Nicholas and Gillespie, Michael Patrick. *James Joyce A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*. London: Oxford University Press, 1996.
- Gifford, Don. *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (1967). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Goss, Sarah. « *Dracula and the Spectre of Famine* ». *Hungry Words. Images of Famine in the Irish Canon*. Eds. George Cussack and Sarah Goss. Dublin : Irish Academic Press, 2006, 77-107.
- Jackson, John Wyse, and Bernard McGinley. *James Joyce's Dubliners. An Illustrated edition with annotations*. London: Sinclair-Stevenson, 1993.
- James, Edward. « Morris, William ». *St. James Guide To Fantasy Writers*. Ed. David Pringle. Detroit, MI: St. James Press, 1996, 426-29.
- Joyce, James. *Dubliners* (1914). Ed. Terence Brown. 2nd ed. London: Penguin, 2000.
- *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Ed. Seamus Deane. London: Penguin, 1992.
- *Ulysses* (1922). Ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin, 1986.
- *Finnegans Wake* (1939). London: Faber, 1975.
- *Stephen Hero*. Ed. John J. Slocum and Herbert Cahoon. Norfolk, Conn.: New Directions, 1963.
- *Selected Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1975.
- *Œuvres I et II*. Dir. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, Pléiade, 1982 et 1995.
- *Ulysse*. Dir. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, Folio Classique, 2013 [dans la traduction de 2004, révisée].
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1991.
- « Merleau-Ponty » (1961), in *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001, 175-183.
- *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1963-1964)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973.
- *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-1976)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 2005.

- Laroque, François. « La peinture dans Nausicaa », in *Studies on Joyce's Ulysses*. Dir. Jacqueline Genet et Wynne Hellegouarc'h. Presses universitaires de Caen, 1991, 55-72 [en ligne sur openedition.org].
- Lerm Hayes, Christa-Maria. *Joyce in Art. Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput Press, 2004.
- Murdoch, Iris. *The Red and the Green*. London: Chatto and Windus, 1965.
- Nietzsche, Friedrich. *Aurore*, in *Œuvres complètes*, vol. 7. Traduction d'Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1901 [en ligne sur fr.wikisource.org].
- OED Online*. Oxford University Press [accès restreint oed.com].
- O'Shea, Michael J. *James Joyce and Heraldry*. Albany, NY: SUNY Press, 1986.
- Ovide. *Métamorphoses*. Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet. Bruxelles : Bibliotheca Classica Selecta, 2007 [en ligne sur bcs.fltr.ucl.ac.be].
- Pastoureau, Michel. « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 147, 1989, 203-30.
- Skeat, Walter W. *An Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford: Clarendon Press, 1888 [en ligne sur archive.org].
- Topia, André. « Cosmétique et iconique dans "Nausicaa" », in *Écritures de la modernité*. Dir. Adolphe Haberer. Presses Universitaires de Lyon, 1991, 93-108.
- Trésor de la langue française informatisé* [en ligne atilf.atilf.fr].