

Le mot de la fin

Ginette Michaud

Volume 29, Number 1 (169), 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31127ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1987). Le mot de la fin. *Liberté*, 29(1), 123–130.

GINETTE MICHAUD

LE MOT DE LA FIN

Le dernier mot dont il sera question ici est celui par quoi tout commence: *Oui*. Ce mot, on s'en souviendra, clôt de façon paradoxale le célèbre monologue de Molly¹, ultime fragment de la vie des Bloom décrit par Joyce dans *Ulysse*, en ce jour fameux du 16 juin 1904. Le monologue de Molly Bloom, qui renvoie par sa forme trouée à la toile tissée par Pénélope, est sans doute l'une des plus extraordinaires tentatives jamais faites par un homme pour se mettre dans la tête d'une femme. On sait que Joyce souhaitait reproduire dans cette séquence «*the babbling of a woman*» sur le point de céder au sommeil. L'expérience aura été, semble-t-il, si altérante — au sens fort du terme — qu'elle débouchera pour lui sur la nécessité, rien de moins, de changer de langue, d'inventer une forme autre d'écriture, en l'occurrence la structure apparemment inorganisée du «*stream-of-consciousness*²», sorte de forme sans forme qui lui permet de laisser surgir plus directement une certaine liberté absolue du dire.

Autrement dit, en explorant l'immense région de la pensée «somnambulique» (si une telle chose est encore pensable: le monologue de Molly est ici étroitement associé au travail du rêve qui, on le sait, ne pense pas), Joyce est conduit, parce qu'il se met à la place d'une femme, à s'affranchir de la religion de l'Œuvre comme forme (problématique du texte moderne); il doit, pour laisser parler Molly comme il s'imagine qu'une femme pense — c'est-à-dire en toute impudeur —, en passer par la dissolution de toutes les valeurs culturelles et esthétiques (l'art, la beauté,

la forme, la pureté, etc.), et retourner à l'état «original», inarticulé d'un discours parataxique; bref, il doit, pour libérer (et c'est aussi l'ordre du Livre qui est touché par cette libération) l'énergétique propre à la parole de Molly, faire le jeu d'une certaine oralité régressive. Il semble bien qu'opère là pour Joyce, dans le monologue de Molly, grâce à lui, le passage d'une structure «moderne» somme toute encore classique (la parodie de l'*Odyssee*) à un projet translinguistique beaucoup plus radical qui le conduira à *Finnegans Wake*. Ne serait-ce que par la nuit³ qui lui sert de fond et lui fournit le cadre d'une logique autre et d'une autre temporalité, celles de l'inconscient, le monologue de Molly n'est pas seulement la fin d'*Ulysse*, il est encore l'ouverture intransitive d'une autre époque, de l'Autre Scène. Rêve éveillé, il préfigure, un peu à la manière d'un canevas, l'état de veille qui fera l'objet d'un traitement systématique dans *Finnegans Wake*.

Mais avant d'interroger ce qui me paraît engagé par le «Oui» final de Molly qui agit à titre de véritable noyau fantasmatique du texte et comme son unique fil d'Ariane, je coupe dans le matériel non ponctué (autrement que par ces «oui», justement) du monologue, pour laisser entendre quelque chose de son rythme, même si c'est de beaucoup plus haut dans le texte, et même hors du texte, qu'il faudrait partir pour vraiment saisir tout ce qui est emporté par ce «Oui» final:

[...] quand j'étais jeune fille et une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme les filles Andalouses ou en mettrai-je une rouge oui et comme il m'a embrassée sous le mur mauresque je me suis dit après tout aussi bien lui qu'un autre et alors je lui ai demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tous parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui.

On sent bien à la lecture de ce passage — mais il faut se demander s'il est légitime de casser de la sorte par une citation le flux du texte — que la répétition de ces «oui» s'accélère de manière à suggérer mimétiquement («et son cœur battait comme fou») les battements, les coups d'un corps jouissant d'abord et surtout de dire «oui», de préférer ce «Oui» absolu et sans objet: Molly ne dit pas «oui» à quelque chose ou à quelqu'un, c'est là le coup de génie de Joyce, elle dit «Oui» tout court, elle dit «Oui» à tout et à rien: dans le vide. C'est donc de ce «Oui» final, portant majuscule, et précédé de grands «O» et de petits «oui» qui égrènent tout le monologue et le rythment spasmodiquement, de plus en plus rapidement jusqu'à la fin (mais cela finit-il? c'est précisément là la question fondamentale ouverte par ce «Oui»), qu'il faut repartir pour relancer l'analyse de cette scène essentielle, matricielle pourrait-on dire, qui conjoint en un nœud complexe des questions relatives à l'énigme de la Femme et de la Vérité, de l'Inconscient et de (la fin de) la Littérature, avec lesquelles nous n'avons pas fini de nous emmêler.

Que fait Joyce au moment — ultime — où il remet de la sorte à Molly le mot de la fin? Et qu'est-ce que Molly, sinon la mise en scène d'un certain «éternel féminin», la splendeur à la fois fascinante et répulsive du corps du «dedans» (les seuls événements narratifs seront ici un long pet et le déclenchement des règles de Molly) et, surtout, l'inorganisation, souple et vague, *molle*, d'un discours littéral ruminant l'oralité la plus liquide, la plus labile qui soit, où toute idée de beauté formelle est sourdement niée, travaillée par l'ordure? «*I had to say no for form sake*», déclare quelque part Molly en parlant de tout autre chose (mais elle parle toujours d'autre chose): comment mieux dire ce que la forme lui coûte? Que fait Joyce, donc, lorsqu'il remet à Molly le pouvoir de clore *Ulysse*, et plus encore peut-être celui de mener à sa fin la Littérature tout entière, s'il n'est pas abusif de considérer *Ulysse* comme la fin d'une certaine conception de la Littérature?

Le «Oui» de Molly est paradoxal à plusieurs titres (ce que je voudrais laisser entendre ici à mon tour), mais il l'est d'abord parce que, en position finale de clore le texte, il *ferme le livre en l'ouvrant*, et cette ouverture infinie de la fin deviendra le signe, sinon l'emblème, du texte moderne. Le «Oui» final dérobe ainsi au monologue et à *Ulysse* tout bord externe, fait dont on commence tout juste depuis quelques années de tirer les conséquences. Joyce avait d'abord conçu «Ithaque», épisode où apparaissent pour la dernière fois Stephen et Léopold Bloom, comme la fin du roman: cet épisode, qu'il avait d'ailleurs terminé après le monologue, aurait dû, en toute logique, venir à sa suite moins en considération de questions relevant de la genèse des différentes parties, que parce que Joyce estimait que «Pénélope» n'avait «ni commencement, ni milieu, ni fin» et que, par conséquent, sa structure parfaitement circulaire ne pouvait contenir la fin d'*Ulysse*. Ceci suggérerait que le processus de clôture circulaire induit par le «Oui» du monologue restait insatisfaisant aux yeux de Joyce qui le jugeait à la fois trop replié sur lui-même et pas assez indéterminé pour évoquer le type particulier de fin infinie qu'il avait à l'esprit pour *Ulysse*. Or c'est à la faveur d'une erreur de transcription, en apparence insignifiante, faite par le traducteur Benoît-Méchin, que Joyce décida d'ajouter le «Oui» final et surtout de lui garder la majuscule, ce qui lui permit du coup de trouver également la solution la plus économique au problème que lui posait la fin d'*Ulysse*. Car c'est bien par cette différence à première vue minime, qui risque tout à fait de rester inouïe (mais certainement pas invisible sur le plan de la matérialité graphique), que Joyce a pu amorcer une véritable révolution par la fin d'*Ulysse*, et non plus seulement une simple circularité formelle. Par un seul mot, par une seule lettre, Joyce a en effet donné une portée proprement indécidable à ce dernier «Oui» où il n'est littéralement plus possible pour le lecteur de décider de la valeur⁴ de ce mot.

D'ailleurs, que veut dire ce «yes I will Yes⁵»? Pour le psychanalyste, ce «Oui» est le maître-mot de

l'inconscient qui ne connaît pas la négation: le «oui» de Molly revêt souvent cette dimension de la dénégation, surtout au début du monologue où il passe, comme le note à juste titre Sollers, par toutes les nuances du non et du ressentissement. Pour le philosophe, le «Oui» final ne peut pas ne pas faire penser au célèbre «oui» nietzschéen, oui de l'affirmation et de la volonté de puissance. Mais le «Oui» de Joyce, tout en ne refusant rien des autres «oui», est aussi tout autre, plus ambivalent encore. Cherchant à terminer Ulysse par le mot le plus positif de la langue («*It must end with the most positive word in the human language*»), Joyce cherche encore à faire de lui le mot le plus faible de la langue: «*I had sought to end with the least forceful word I could possibly find. I had found the word «yes», which is barely pronounced, which denotes acquiescence, self-abandon, relaxation, the end of all resistance.*» «The most positive», le plus affirmatif, «the least forceful», le moins puissant: voilà, en un mot, dans le même mot, conjointes les qualités les plus incompatibles: l'affirmation du moi et la perte de toute identité, la tension et l'abandon, la volonté et la soumission, sans parler de la force et de la faiblesse, de la force *de* la faiblesse que Joyce laisse résonner en écho dans ce «Oui» oxymorique.

Ce n'est donc pas un hasard si c'est cet épisode, où se produisent un immense ressassement océanique (ce que Sollers nomme la «récrimination-monolague» de Molly) et une indéniable décharge de jouissance textuelle, qui a exercé, plus que d'autres passages, une sorte de captation sur les lecteurs d'*Ulysse*. Texte brûlant, texte en fusion, *de* la fusion qui inscrit au plus près le va-et-vient des pulsions, le monologue de Molly se présente comme une fausse totalité mystifiante qui rassemble dans un écheveau tous les fils du texte qu'il tisse et défait, en passant outre aux contradictions et confusions⁶ de toutes sortes. Renvoyée, en bordure du texte, comme la pré-structure archaïque qui se substitue à l'ordre symbolique et tourne en dérision la paternité (et toute entreprise artistique), Molly-Pénélope propose au lecteur la question-piège

par excellence: celle de la féminité. On peut se demander, avec Sollers, ce que cette ouverture masque, ce qu'elle nous cache, non par ce qu'elle laisserait de côté ou hors de vue, mais par ce qui est dans sa lumière même, comme son point aveugle. Car il est clair que la position d'énonciation finale réservée à Molly vient sauver *in extremis* la question de la filiation spirituelle (et homosexuelle) père/fils qui traverse tout le texte. Sollers invoque «la position de discours d'inceste avec la mère» comme la principale raison qui laisse la critique interdite devant ce monologue: «tout un commentaire, surtout anglo-saxon, écrit-il, [est] pétrifié, au garde-à-vous devant ce monument attentatoire à la mère comme langue⁷». Sans entériner la psychanalyse sauvage que Sollers fait ici du puritanisme anglo-saxon auquel échapperait, ce qui me paraît plus que douteux, la critique joycienne en France du seul fait de sa nationalité et de son éloignement dans le rapport à la langue maternelle, il faut reconnaître que quelque chose de trouble joue dans cette fascination des commentateurs d'*Ulysse* qui les amène souvent à traduire un peu trop rapidement le «Oui» de Molly comme une affirmation claire et joyeuse de valeurs idéalisées (la vie, le bonheur, l'espoir), ou comme le signe enfin repérable de la jouissance «féminine»: un «Oui» comblé et plein de sens, bref, un «Oui» phallique. C'est trancher un peu vite de la question de la Femme et de sa Vérité, en oubliant que nous sommes ici devant un «symbole de symbole» qui, en mimant au second degré l'inclusion de l'infini dans le fini, exigerait lui aussi... une interprétation d'interprétation.

En choisissant de faire du «Oui» le mot qui conclut l'épisode, la section et le roman, Joyce élabore ainsi une séquence de l'ordre du supplément qui joue selon une double économie, celle de la partie et du tout (conception classique de l'œuvre) et celle de la partie inclusive plus grande que le tout. Un peu comme l'inextricable rêve de l'enfant brûlé dont l'origine se dérobe sans cesse alors qu'il est censé servir très précisément de fondement à *l'Interprétation des*

rêves de Freud, le monologue de Molly apparaît alors comme l'*omphalos* de l'œuvre de Joyce tout entière, le lieu stratégique où, par un mot de passe (pour reprendre l'expression de Sollers à propos du «Oui» de Molly), où par un *password*, un jeu de mot inouï, un mot qui fait le pont et assure toutes les connexions et associations des lecteurs, nous contractons pour longtemps et à notre insu, un certain pacte d'écriture et de lecture.

1. Je poursuis ici un train-de-pensée qui a été déclenché par les essais de Philippe Sollers sur Joyce, repris dans sa **Théorie des Exceptions** dont j'ai récemment eu l'occasion de rendre compte (voir «L'intraitable Oui de Molly», *Liberté*, no 155, août 1986, p. 110-113).

2. Improprement nommé, puisqu'il s'agit précisément, par ce «courant de pensée», de court-circuiter la conscience et, à travers elle, la maîtrise que le sujet prétend garder sur son discours.

3. On se rappellera que, dans le tableau des correspondances (établi par Stuart Gilbert à partir des indications de Joyce), chaque chapitre d'*Ulysse* reproduisait un épisode de l'*Odyssée* comme un microcosme ayant son heure, sa couleur, son art, son origine, son symbole et sa technique narrative particuliers. Le monologue de Molly se définit lui surtout par la négative, c'est-à-dire en faisant trou dans cette tablature (trop) bien organisée. Ainsi cette séquence ne correspond à aucune couleur, à aucune heure précise (le monologue appartient au versant indifférencié de la nuit), à aucun organe (à moins de vouloir «biologiser» à tout prix la «chair» qui n'est certes pas un organe «localisable») et, fait encore plus significatif, à aucun art (à moins de considérer la vie elle-même comme un art: ce que Joyce suggère peut-être ici de façon ironique comme étant la part dévolue à la femme, qui reste ici bien en deçà d'un accès à l'ordre du symbolique et à la culture).

4. Ce mot, dont le statut linguistique est pour le moins ambigu — il participe, en effet, de plusieurs classes, pouvant avoir selon le contexte valeur d'adverbe, d'exclamation ou de nom —, est investi, en tant que particule d'affirmation, d'une indécidable dimension performative.

5. Notons au passage, à propos de la puissance affirmative du «Oui» final, l'affaiblissement de la traduction qui rend «I will» par «Je veux bien», ce qui n'est pas du tout la même chose.

6. Cette confusion est encore plus sensible en anglais où elle se manifeste surtout dans la suppression par Joyce de tous les signes visibles de ponctuation (ce sont désormais les noms propres portant majuscules et les «oui» et autres interjections qui permettent au lecteur de repérer la direction et le sens généraux de la coulée verbale), et surtout par la levée de toute marque de possession. Joyce tire toutes sortes d'effets de cette labilité accrue: par exemple, le «il» indéterminé du dernier paragraphe peut aussi bien désigner Boylan que Léopold Bloom que... pourquoi pas? Stephen, étant donné certaines allusions incestueuses de Molly: comme elle le dit elle-même, «après tout aussi bien lui qu'un autre».

7. Philippe Sollers, **Théorie des Exceptions**, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1986, p. 97.