

## Retour

And then coming back was the worst thing you ever did.

*Ulysses*

1.

Comment savoir que ce qui fait retour est bien ce qui avait disparu? Qu'il n'apparaît pas seulement, mais reparait? Le premier geste est d'en récuser la réalité. Ce qui est passé n'est pas là, ce qui est là est présent. On exige un signe pour se convaincre, une preuve qu'on ne rêve pas.

Athéna, comme en un rêve, a travesti Ulysse en vieillard errant et misérable afin de le rendre méconnaissable avant qu'il rentre au manoir d'Ithaque. Le chien Argos, qui l'attend depuis vingt ans, identifie son maître, à son odeur je suppose,

et la vieille nourrice fidèle, Euryclée, à la cicatrice qu'il porte à la jambe. Quant à Pénélope, experte à déjouer les prétendants, elle ne lui accorde foi que quand il s'avère connaître le bâti secret du lit conjugal.

Les indices, odeur, cicatrice, sexe, sont des preuves par la chair. Seul Télémaque croit son père sur parole quand il lui déclare être Ulysse. La voix nominative est l'indice suffisant. Un fils reconnaît son père non pas à son corps, mais à son nom.

Quelques millénaires plus tard, nous sommes les fils de l'*Odyssee*. Il faut croire sur parole. Joyce intitule un livre *Ulysses*, nous sommes à Ithaque, notre père est de retour. Et Joyce y va de son petit récit de voyage. Il révèle en confidence que chacun des dix-huit épisodes de son récit porte en effet le nom d'une circonstance du périple homérique. Intitulé, itinéraire, l'*Odyssee* nous ferait retour dans *Ulysses*, assure le maître d'œuvre.

Mais comment? Un dieu, une déesse l'a métamorphosée pour la rendre méconnaissable. Les indices qui feraient foi du retour, le corps du texte en porte peu : il n'y a pas d'*Odyssee* perceptible dans les récits de *Ulysses*.

Quant au nom, les fils d'Homère que nous sommes ne peuvent s'y fier. Le père grec s'appelait *Odusseus*. *Ulysses* en est une dérivation, latine d'abord par le dialectal *Olusseus*, anglaise ensuite. Le nom du livre s'est déformé en traversant deux cultures, deux mondes de noms : la romanité, l'Europe du Nord classique et moderne.

En outre, le titre de Joyce ne désigne pas comme l'*Odyssee* ou l'*Énéide* un genre littéraire, en l'occurrence celui d'un cycle épique ou romanesque. Il n'indique rien de son mode d'exposition. On dira que cette catégorie de titre, par le nom du héros, est d'un usage ancien, au théâtre par exemple ou dans le roman. Mais *Ulysses* n'est justement pas le nom du héros du livre, qui est Bloom, Leopold.

Ce ne sont pas de grandes transformations, dira-t-on, nul

ne s'y trompe. Mais c'est louche. Le titre louche. Il ne décline pas l'identité de l'*Odyssee*, il l'évoque, mais en la brouillant. Il l'équivoque.

Dira-t-on que le périple tracé par Homère a servi de modèle à Joyce et qu'au moins l'*Odyssee* fait retour à *Ulysses* en ce qu'elle lui donne son schéma de composition? Je veux bien que, mis en possession de la table des concordances entre les épisodes de celui-ci et les chants du poème homérique, le lecteur, le fils que nous sommes, ait plus d'aisance à repérer la logique du retour. Mais je crains que cette aisance ne soit aussi un leurre.

A suivre le principe des correspondances, on n'en finirait pas de dénombrer les déplacements qui font que *Ulysses* diverge de l'*Odyssee*. Les uns affectent l'univers diégétique, la référence; les autres modifient l'histoire elle-même que racontait Homère; d'autres enfin, et non les moindres, bouleversent de fond en comble les opérateurs narratifs qui donnent à l'*Odyssee* son statut épique. Je laisse aux narratologues le soin de décompter ces déplacements. Leur nombre est tel qu'on se demande à quoi nous pouvons reconnaître dans *Ulysses* le rejeton de l'*Odyssee*. D'autant que ces correspondances, dont nous usons pour désigner les épisodes de *Ulysses*, sont tenues au secret dans le texte du livre.

Mais surtout la facilité qu'elles nous donnent est illusoire parce qu'elle est celle que fournit au regardeur d'une peinture classique la révélation des tracés réguliers qui l'organisent. Il y retrouve la clarté d'une *costruzione legittima*, la limpide logique d'une mise en espace et en temps ordonnée. Or cette ordonnance, on sait que Joyce s'est employé non seulement à la rendre invisible mais à la défaire en détail, épisode après épisode. Je pense ici à ce que nous savons tous : la multiplication des modes d'écriture les plus divers, l'hétérogénéité des genres et des styles, quelque chose comme un effort presque désespéré pour échapper à la logique de l'œuvre, pour *désœuvrer* le livre, pour le retenir de se refermer en une belle totalité.

La construction n'y sert que de ressort à la déconstruction. Ce n'est pas la logique de l'espace-temps qui est en jeu dans *Ulysses*, mais ses paralogismes : paratopismes, parachronismes. Alors que la belle forme classique se referme sur elle-même, se conclut, et fait ainsi retour, qu'elle *est* en elle-même le retour, il est essentiel à l'écriture joycienne de placer le motif cyclique sous la règle de son dérèglement et de son inconsistance.

Tout est familier, les heures, les lieux, les personnes rencontrées, le moindre passant, les bêtes. L'aventure est dans la langue, sa prolifération, sa dispersion, l'affranchissement de ses horizons. *Ulysses* n'est pas l'histoire d'un retour, parce que le héros n'est jamais parti. Il se trouve d'emblée dans la position d'un immigré ou d'un revenant, disons d'un métèque. Dublinois, il ne parvient pas à *en être*, de Dublin, ni à y être, il n'y revient pas, il y erre. Ou flâne. Il souffre d'une désaffection de la présence. Chaque *maintenant* évoque un *autrefois* ou une autre fois, chaque *ici* un *là-bas*. État intermédiaire, demi-sommeil et demi-éveil, qu'on peut rapprocher de la rêverie du promeneur solitaire. Tout ce qui est perçu, bien connu, trop bien connu, donne occasion à évocation, à l'écoute d'un appel venu d'ailleurs. De sorte que Dublin n'est qu'un stock, un entrepôt de restes diurnes, dont se compose pour s'en émanciper la songerie du flâneur. T.S. Eliot disait de Bloom qu'il « ne dit rien ». Dans le *silent monologue*, toutes les voix intérieures font appel, sans considération pour l'unité de leur concert, qui serait l'œuvre ou le sujet.

Si l'*Odyssee* fait retour dans *Ulysses*, c'est dans l'absence. Ulysse flâne dans Ithaque, habitée par les siens, mais déserte, et peuplée de fantômes. Chez lui, il n'est pas chez lui. Du roi Hamlet, le père revenant, Dedalus dit dans l'épisode de la bibliothèque : « Son discours (l'anglais sec et maussade) est toujours orienté vers ailleurs et en arrière » (193; 162). Sa maison n'est plus son *oikos*. C'est ainsi qu'il louche et que *Ulysses* louche vers l'*Odyssee*. Il ne rappelle la belle demeure

enclose et conclue de son cycle que pour orienter son discours « vers ailleurs et en arrière », selon un espace qui n'est pas là et un temps qui n'est pas présent.

## 2.

Qu'Ulysse s'appelle *Bloom*, c'est un titre sérieux à la paratopie et à la parachronie, à la désaffection spatio-temporelle dont est frappé le revenant. C'est une trace flagrante du déplacement que *Ulysses* fait subir à l'*Odyssee* pour la rappeler. Bloom : le métèque par excellence, juif converti. L'*épos* grec est biaisé par une tradition de vie et de pensée, par une manière d'être à l'être qui vient « d'ailleurs et d'en arrière », et qui est elle-même passablement déniée. Un Ulysse qui loucherait, à travers Ithaque aujourd'hui, vers le pays de Canaan et vers une protohistoire, sans pour autant y faire retour. L'interpolation du thème juif dans le motif homérique, dont il y a de nombreuses occurrences dans le texte joycien, mérite examen au titre du retour. J'en esquisse quelques traits.

On se souvient du parallèle dressé par Auerbach au premier chapitre de *Mimesis*<sup>1</sup> (intitulé « La cicatrice d'Ulysse ») entre la scène homérique et la scène biblique.

A chaque instant et en tout lieu, le héros grec *est* tout entier et expressément son rôle, le rôle que lui enjoint la légende. Il sature sa présence à la situation de telle façon qu'il accomplit son destin, le remplit à complétion. Il n'a aucune sentimentalité, j'entends : rien de la profondeur, de l'historicité singulière, de l'inattendu, de cet « en arrière » et de cet « ailleurs » que nous, modernes, attachons à l'affectivité, à la capacité d'être affecté.

1. Gallimard, 1968 (coll. « Folio »).