

## DANTE... BRUNO. VICO.. JOYCE

Le danger est dans la netteté des identifications. Il y a quelque chose de lénifiant à se représenter la Philosophie et la Philologie (1) comme un couple de chanteurs nègres sortant du Teatro del Piccoli: quelque chose de reposant, comme la contemplation d'un sandwich au jambon soigneusement replié. Giambattista Vico lui-même ne pouvait résister à ce qu'il y a d'attirant dans telle ou telle coïncidence. Il mit en œuvre avec insistance une totale identification entre l'abstraction philosophique et l'illustration empirique, annulant ainsi ce qu'il pouvait y avoir d'absolu dans chacune des conceptions envisagées, élevant le réel au niveau d'une clarté qui pouvait paraître arbitraire eu égard aux limites dimensionnelles des phénomènes considérés, et traitant selon un développement temporel ce qui échappe au temps. Me voici donc maintenant, avec ma poignée d'abstractions, parmi lesquelles notamment: une montagne, la coïncidence des contraires, le caractère inéluctable d'une évolution par cycles, un système de propositions concernant la Poésie, et la perspective d'une auto-extension dans l'univers du « *Work in Progress* » de Mr Joyce. La tentation est grande, de traiter chaque concept comme « *a bass dropl neck fust in till a bung crate* » (2), et d'en faire une utilisation bien réglée. Malheureusement, l'application d'une telle rigueur aurait pour conséquence de privilégier une direction de la recherche au détriment de l'autre. Devons-nous alors tordre le coup à un système attesté pour en faire entrer la substance dans tel ou tel des casiers actuels, ou faut-il modifier les dimensions du casier pour la plus grande satisfaction des marchands d'analogies ? La critique littéraire ne consiste pas à tenir un livre de comptes.

Giambattista Vico était une « tête ronde » (3) de Naples, à l'esprit positif. Il plaît à Croce de le prendre pour un mystique, dont la pensée serait essentiellement spéculative, « *disdegno dell'empirismo* ». C'est là une interprétation surprenante, vu que dans plus des trois cinquièmes de la *Scienza Nuova* on a affaire à une recherche d'ordre empirique. Croce oppose Vico à l'école matérialiste et réformiste de Ugo Grozio, en même temps qu'il l'absout des préoccupations utilitaristes de Hobbes, Spinoza, Locke, Bayle et Macchiavel.

On ne peut avaler de telles affirmations sans protester. Vico définit la Providence comme suit: « *una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari che essi uomini si avevano proposti ; dei quali fini ristretti fatti mezzi per servire afini piu ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra* » (4). Que pourrait-on trouver de plus délibérément utilitariste? Sa manière de traiter de l'origine et des fonctions de la poésie, du langage et des mythes, comme il apparaîtra plus loin, est aussi éloignée que possible d'une position mystique. Mais après tout, pour ce que nous avons à dire ici, peu importe que nous le considérions comme un mystique ou comme un chercheur scientifique; quant à le considérer comme un *innovator*, voilà qui est indiscutable. Son analyse du développement de la société humaine selon trois âges successifs : Théocratique, Héroïque, Humain (civilisé), doublés d'une classification des langues correspondantes: Hiéroglyphes (sacré), Métaphorique (poétique), Philosophique (capable d'abstraire et de généraliser) — cette analyse n'était certes pas nouvelle, encore qu'elle ait dû apparaître telle à ses contemporains. C'est aux Egyptiens, via Hérodote, qu'il emprunte cette commode classification. En même temps, dans sa façon de développer les implications et les conséquences de cette conception, il est incontestablement original. Son exposition du mouvement social dans sa progression à la fois inéluctable et circulaire, était complètement nouvelle, même si l'idée en était contenue en germe chez Giordano Bruno et dans sa conception de l'identité des contraires. Mais c'est dans le Livre II de la *Scienza Nuova* qu'il désigne lui-même comme (« *tutto il corpo... la chiave maestra... dell'opera* », qu'apparaît l'originalité incomparable de sa pensée; il y a élaboré une théorie des origines de la poésie et du langage, de la signification des mythes, et de la nature de la civilisation barbare, qui n'est rien moins qu'un impertinent pied-de-nez à la tradition. Ces deux aspects de la pensée de Vico ont leurs résonances et leurs prolongements — sans que pour autant ils y fassent l'objet d'une illustration directement explicite dans « *Work in Progress* ».

Il est tout d'abord nécessaire de résumer la thèse de Vico, l'historien scientifique. Au commencement était le tonnerre: le tonnerre provoqua l'apparition de la Religion, sous sa forme la plus objective et non-philosophique — l'animisme idolatrique; la Religion produisit la Société, et les premiers hommes, en tant qu'être sociaux, furent des troglodytes trouvant refuge dans les cavernes face à une Nature déchaînée; cette première forme de vie familiale trouve à se développer de par l'arrivée de vagabonds terrifiés, admis dans les cavernes, où ils deviennent les premiers esclaves; gagnant progressivement en puissance, ils exigent qu'on leur concède des terres, et le despotisme se transforme en féodalité primitive; la caverne devient une cité, et le système féodal une démocratie; puis vient une époque d'anarchie, dont la correction s'opère par un retour à la monarchie; le dernier stade est constitué par une tendance générale à des destructions réciproques : les nations sont dispersées, et de leurs cendres s'élève à nouveau le Phénix de la Société. À cette progression du mouvement social en six termes, correspond une progression, également en six termes, dans l'ordre des motivations humaines: nécessité, utilité, confort, plaisir, luxure, abus de luxure, avec leurs manifestations incarnées: Polyphème, Achille, César et Alexandre, Tibère, Caligula et Néron. Arrivé à ce point, Vico applique Bruno — bien qu'il prenne grand soin de ne pas le dire — et procède en passant de données plutôt arbitraires à l'abstraction philosophique. Il n'y a pas de différence, dit Bruno, entre l'arc le plus petit possible d'un cercle et la corde correspondante, également la plus petite possible; pas de différence entre le cercle infini et la ligne droite. Les maxima et les minima de contraires particuliers sont uns et semblables. Le chaud minimal est égal au froid minimal. En conséquence, les transmutations s'opèrent de manière circulaire. Le principe (minimum) d'un contraire tire sa capacité de mouvement du principe (maximum) de l'autre contraire. Ainsi, non seulement les minima coïncident avec les minima, les maxima avec les maxima, mais aussi les minima avec les maxima dans la succession des transmutations. La vitesse maximale est un état de l'immobilité. Le maximum d'un procès de corruption et le minimum d'un procès d'engendrement sont identiques: par principe, la corruption est un engendrement. Et toutes les choses du monde sont en fin de compte identifiées à Dieu, la monade universelle, la monade de toutes les monades. C'est à partir de ces considérations que Vico a élaboré une science et une philosophie de l'histoire. À cet égard, ce peut être un exercice amusant que de prendre une figure historique, comme Scipion, par exemple, et de la désigner par son appartenance au troisième terme de la série: cela n'a pas grande importance. Ce qui est très important, en revanche, c'est de bien voir que le passage de Scipion à César est aussi inévitable que le passage de César à Tibère, puisque les fleurs qui poussent sur la corruption de Scipion et de César, sont les germes de la vitalité se manifestant dans César et Tibère. Ce qui s'offre ainsi à nous, c'est une progression de l'humain qui dépend, dans son mouvement, des individus, en vertu de ce qui paraît être un procès cyclique pré-ordonné. Il s'ensuit que l'Histoire ne peut être considérée ni comme une structure informelle, due aux performances d'agents individuels, ni comme une réalité séparée, indépendante de ceux-ci, qui s'accomplirait derrière leur dos et malgré eux, comme l'œuvre de quelque force supérieure, connue sous les divers noms de Fatalité, Sort, Hasard, Dieu. Ce sont ces deux conceptions, l'une matérialiste, l'autre transcendente, que Vico rejette, au bénéfice d'une conception rationnelle. L'individuel est la concrétion de l'universel, et chaque acte individuel est dans le même temps surindividuel. L'individuel et l'universel ne peuvent être conçus séparément l'un de l'autre. L'Histoire n'est donc pas le résultat de la Fatalité ou du Hasard - dans ces deux cas, l'individu serait séparé de ce qu'il a lui-même produit - mais le résultat d'une Nécessité qui n'est pas Fatalité, d'une Liberté qui n'est pas Hasard (comparez avec le « joug de la liberté » de Dante (5). Cette force, Vico l'a appelée Divine Providence, et on devine qu'il a dû bien s'amuser en adoptant une telle dénomination. C'est à cette Providence que nous devons faire remonter les trois institutions communes à toute société: l'Eglise, le Mariage, la Sépulture donnée aux morts. Il ne s'agit pas de la Providence de Bossuet, transcendante et procédant par miracles, mais d'une Providence immanente, qui est la matière même de la vie humaine, agissant par raisons naturelles. L'humanité est à elle-même son propre ouvrage. Dieu agit sur elle, mais en passant par son intermédiaire. L'humanité est divine, mais aucun homme n'est divin. Cette catégorisation sociale et historique est clairement appliquée par Mr Joyce comme revêtant une valeur d'adéquation structurale — ou d'inadéquation. Sa position n'est d'aucune façon une position philosophique. C'est l'attitude détachée de Stephen Dedalus dans « *Portrait of the Artist...* » qui décrit Epictète au Préfet des Etudes comme « un vieux monsieur qui disait que l'âme est tout à fait semblable à un seau plein d'eau ». (6). La lampe est plus

importante que celui qui l'allume. Par structural, je n'entends pas seulement un agencement uniquement appliqué de l'extérieur, un simple squelette servant de cadre aux matériaux. J'entends les variations infinies de substance selon ces trois scansion, et l'intrication interne de ces trois motifs en une tapisserie d'arabesques (7) — une tapisserie qui est aussi bien plus qu'une tapisserie. La première partie, c'est une masse d'ombre passée, correspondant chez Vico au stade de la première institution humaine, la Religion, ou encore à l'âge Théocratique, ou simplement à la catégorie « Naissance ». La seconde, ce sont les jeux « au Papa et à la Maman » des enfants, correspondant à la seconde institution, le Mariage, ou encore à l'âge Héroïque, ou à la catégorie « maturité ». La troisième se passe pendant le sommeil, ce qui correspond à la troisième catégorie: « Corruption ». Dans la quatrième partie, c'est le jour qui recommence, et qui correspond à la Providence de Vico, ou à la transition de l'âge Humain à l'âge Théocratique, ou encore à la catégorie « Genèse ». Mr Joyce ne considère pas la naissance comme allant de soi, contrairement à ce que Vico semble avoir pensé. De même, et *a fortiori*, pour ce qui concerne les ossements de la mort. La conscience du fait que dans l'octogénaire sans vie, il y a beaucoup à faire d'un enfant qui n'est pas encore né, et encore beaucoup des deux à la fois dans un homme au point culminant de sa courbe de vie, permet d'éviter toute cette rigidité propre aux rapports d'exclusion, qui est souvent le danger des constructions trop strictes. La « corruption » n'est pas absente de la première partie, ni la « maturité » de la troisième. Les quatre « lovedroyd curdinals » sont présentés sur le même plan - « his element curdinal numen and his enement curdinal marrying and his epulent curdinal weisswasch and his eminent curdinal Kay o' Kay ! » (8). Il y a dans *Work in Progress* de nombreuses références aux quatre institutions humaines de Vico, la Providence comptant pour une seule! « A good clap, a fore wedding, a bad wake, tette hell's well » (9) ; « their weatherings and their marryings and their buryings and their natural selections » (10); « the lightning look, the birding cry, awe from the grave, everflowing on our times (11) ; « by four hands of forethought the first babe of reconciliation is laid in its last cradle of hume sweet hume » (12).

A côté de cette insistance sur des rapports concrets de concordance appartenant à toute forme d'humanité, nous trouvons également exprimé à de nombreuses reprises un autre trait de la pensée de Vico: le caractère inéluctable de toute progression — ou de toute régression. « The Vico road goes round and round to meet where terms begin. Still onappealed to by the cycles and onappealed by the recursers, we feel ail serene, never you fret, as regards our dutyful cask... before there was a man at ail in Ireland there was a lord at Lucan. We only wish everone was sure of anything in this watery world as we are of everything in the newlyvet fellow that's bound to follow... » (13). « The efferfresh-painted livy in beautific repose upon the silence of the dead from Pharoph the next first down to ramescheckles the last but thing ». (14) « In fact, under the close eyes of the inspectors the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their contrarities eliminated, in one, table somebody similarly as by the providential warring of heartshaker with housebreaker and of dramdrinker against free- thinker our social someting bowls along bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane of (it's as semper as oxhousehumper) generations , and still more generations » (15) — cette dernière citation présentant un exemple du fameux subjectivisme de Mr Joyce. En un mot, c'est ici toute l'humanité qui tourne, avec une fatale monotonie, autour de la couche Providentielle (16) — le « convoy wheeling encircling abound the gigantic's lifetree» (17). Mais nous en avons assez dit, ou du moins suggéré, pour montrer combien Vico est présent dans ce *Work in Progress*. En passant maintenant au Vico des réflexions sur la poésie, nous pouvons espérer établir un autre rapport, encore plus frappant, même si moins explicite.

Vico rejetait les trois interprétations populaires de la mentalité poétique, selon lesquelles la poésie serait ou bien l'expression populaire et ingénieuse de conceptions philosophiques, ou bien un amusant jeu de société, ou encore une science exacte à laquelle peut accéder quiconque en possède la clé secrète. La Poésie, dit-il, est née de la curiosité, fille de l'ignorance. Les premiers hommes durent tout créer (« create matter ») à la force de leur imagination, et « poète » signifie « créateur ». La Poésie a été la première opération de l'intelligence humaine, et sans elle la pensée n'aurait pu exister. Les Barbares, incapables d'analyser et d'abstraire, doivent utiliser leur imagination pour expliquer ce que leur raison ne peut comprendre. Avant le langage articulé vient le chant; avant les termes abstraits,

les métaphores. Le caractère figuratif de la plus ancienne poésie doit être considéré, non pas comme le résultat d'une construction sophistiquée, mais comme la preuve évidente d'un vocabulaire indigent et de l'incapacité d'effectuer des opérations abstraites. La Poésie est par essence l'antithèse même de la Métaphysique: la Métaphysique libère l'intelligence par rapport aux sens et accomplit la désincarnation du spirituel; la Poésie est toute passion et sentiment, elle anime l'inanimé; la Métaphysique est d'autant plus parfaite qu'elle s'occupe d'objets universels; le Poésie, quant à elle, s'occupe d'objets particuliers. Les poètes sont la sensibilité de l'humanité, les philosophes, son intelligence, Connaissant le principe scholastique: « *niente è nell'intelletto che prima non sia nel senso* », il s'ensuit que la poésie conditionne en premier la naissance de la philosophie et de la civilisation. Le mouvement animiste des primitifs a été une manifestation de la « *forma poetica dello spirito* ». Vico procède de la même manière quand il traite du problème de l'origine du langage. Là encore, il rejette les conceptions tout aussi bien matérialistes que transcendantes: les premières présentent le langage comme n'étant rien d'autre qu'un ensemble de symboles conventionnels, commodes pour la vie sociale; les autres, en désespoir de cause, font de lui un don des dieux. Comme il a été vu plus haut, c'est Vico qui est le rationaliste, averti qu'il est du surgissement naturel et inéluctable du langage, Dans ses premières manifestations, muettes, le langage a d'abord été fait de gestes. Si un homme voulait dire « mer », il désignait la mer avec son doigt. Avec l'expansion de l'animisme, ce geste fut remplacé par le mot « Neptune ». Vico attire notre attention sur le fait que chacun des besoins propres à notre vie naturelle, morale et économique, a son expression verbale dans l'une ou l'autre des 30.000 divinités grecques. C'est la « langue des dieux », caractéristique d'Homère. Son évolution, à travers la poésie, vers un milieu verbal hautement civilisé, riche en termes techniques et abstraits, fut aussi peu fortuite que l'évolution de la société elle-même. Les mots ont leur procès de développement, autant que les phases sociales. « Forêt-hutte-village-cité-académie savante » constitue ainsi une série approximativement progressive. De même: « montagne-plaine-rive ». Et chaque mot se développe selon une inévitabilité psychologique. Prenons le mot latin: « Lex ».

1. Lex = Récolte de glands
2. Bex = Arbre qui donne des glands.
3. Legere = rassembler
4. Aquilex = celui qui recueille les eaux.
5. Lex = Réunion de gens assemblée publique.
6. Lex = loi.
7. Legere = Assembler les lettres pour en faire un mot, lire (18).

La racine d'un mot, quel qu'il soit, peut être ramenée à un symbole pré-linguistique. Cette inaptitude, qui a marqué les premiers âges de l'humanité, à abstraire le général du particulier, a donné naissance aux Noms-Types. Cela correspond bien plus encore à la mentalité enfantine. L'enfant applique les noms des premiers objets qui lui sont familiers, à ceux qu'il ne connaît pas, et dans lesquels il repère telle ou telle analogie. Les premiers hommes, incapables de concevoir l'idée abstraite de « poète » ou de « héros », nommèrent chaque héros d'après le nom du premier héros, chaque poète d'après le nom du premier poète. Lorsque nous connaissons cette coutume qui consiste à désigner un certain nombre d'individus par les noms de leur proto-types, nous sommes en mesure d'expliquer plus d'un mystère légué par l'âge mythologique ou par l'âge classique. Hermès est le proto-type de l'inventeur égyptien; de même pour Romulus, le grand législateur, et Hercule, le héros grec; de même encore pour Homère (19). Vico affirme donc la spontanéité du langage et nie qu'il y ait dualisme entre poésie et langage. De la même façon, la poésie est le fondement de l'écriture. Quand le langage consistait en gestes, le parlé et l'écrit étaient identiques. Les hiéroglyphes, ou langue sacrée selon le mot de Vico, ne furent pas inventés par des philosophes en vue d'exprimer mystérieusement une pensée profonde; ils correspondent à une nécessité commune aux peuples primitifs. Une pratique plus commode ne commence à s'affirmer elle-même qu'à un stade de civilisation beaucoup plus avancé, sous la forme de l'écriture alphabétique. Ici, Vico distingue, au moins implicitement, entre écriture et expression directe. Dans celle-ci, forme et contenu sont inséparables. Par exemple: les médailles du Moyen-Age qui ne portaient pas d'inscription, et qui étaient ainsi un muet témoignage de la faiblesse de l'écriture

alphabétique conventionnelle; autre exemple, de nos jours: les drapeaux. Et il en va des mythes comme du langage et de la poésie. Selon Vico, un mythe n'est ni l'expression allégorique d'axiomes philosophiques généraux (Conti, Bacon), ni la création privilégiée de peuples particuliers, comme par exemple les Hébreux ou les Egyptiens, ni même l'œuvre de poètes isolés: il constitue au contraire un énoncé de fait, d'ordre historique, formulant des phénomènes contemporains réels, dans le sens où ces phénomènes furent créés par nécessité par des intelligences primitives pour lesquelles ils devinrent les objets d'une croyance tenace. L'allégorie implique une triple opération intellectuelle: l'élaboration d'un message à signification générale, la mise en œuvre d'une forme légendaire, puis un exercice d'une difficulté technique considérable, qui consiste dans l'unification des deux premiers aspects, opération tout à fait au-delà des possibilités de l'intelligence primitive. D'ailleurs, si nous considérons le mythe comme étant d'essence allégorique, nous ne serions pas obligés d'accepter comme l'énoncé d'un fait objectif la forme sous laquelle il est exprimé. Or, nous savons qu'à l'époque, les créateurs de ces mythes accordaient une croyance pleine et entière à leur valeur nominale. Jupiter n'était pas un symbole: il était terriblement réel. C'était précisément leur caractère très superficiellement métaphorique qui les rendait intelligibles à des gens incapables de concevoir quelque chose de plus abstrait que ce qui est clairement enregistré sous la forme de l'objectivité.

Tel est donc l'exposé laborieux qu'on peut faire des conceptions de Vico, de la perspective dynamique sous laquelle il traite du Langage, de la Poésie et du Mythe. Il peut encore apparaître à certains comme un mystique: si c'est le cas, disons alors qu'il s'agit d'un mystique qui rejette l'idée d'une intervention du transcendantal, sous quelque forme que ce soit, dans le développement humain, et dont la Providence n'est pas assez divine pour agir sans la coopération de l'Humanité.

Si nous nous tournons maintenant vers *Work in Progress*, il nous apparaît que le miroir n'est pas si déformant qu'on pourrait le croire. Voici une écriture à valeur expressive directe, par pages entières. Et si vous ne comprenez pas, Mesdames-Messieurs, c'est parce que vous êtes trop décadents pour l'accueillir. Vous n'êtes contents que quand vous êtes en présence d'une forme si totalement séparée du contenu, que vous pouvez alors comprendre l'une quasiment sans vous donner la peine de lire l'autre. Ce survol rapide, et l'absorption d'une sommaire écume de sens, sont rendus possibles par ce que j'appellerais un procès continu d'abondante salivation intellectuelle. La forme, lorsqu'elle constitue un phénomène arbitraire et indépendant du reste, ne peut remplir de plus haute fonction que celle d'un stimulus pour réflexe conditionné de troisième ou quatrième degré en vue d'une compréhension baveuse. Quand Mademoiselle Rebecca West (20) se met en branle-bas pour une pénible condamnation du narcissisme de Mr Joyce, étant donné que celui-ci s'est porté acquéreur de trois chapeaux, on sent qu'elle peut tout aussi bien mettre son bavoir pour assister à tous ses banquets d'intellectuels, qu'à l'inverse, assurer un contrôle de ses glandes salivaires plus remarquable encore que celui reconnu aux malheureux chiens de Monsieur Pavlov. Le titre de ce livre (21) est au contraire un bon exemple de ce que peut être une forme portant en elle sa propre et rigoureuse détermination interne. Il serait même le meilleur argument qu'on pourrait opposer à l'habituelle bordée de ricanements cérébraux: et il pourrait suggérer à certains une douzaine de Josués incrédules rôdant autour du Queen's Hall, faisant tinter légèrement leur diapason contre des ongles que les raffinements de la décadence n'ont pas encore fait disparaître. M. Joyce a, à ce propos, le mot qui convient:

« Yet to concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is just as harmful; etc: » (22)

Et encore:

« Who in his hearts doubts either that the facts of feminine clothiering are there all the time or that the feminine fiction, so rarer than the facts, is there also at the same time, only a little to the rear? Or that one may be separated from the other? Or that both may be contemplated simultaneously? Or that each may be taken up in turn and considered apart from the other? » (23)

Ici, la forme est contenu, le contenu est forme. Vous vous plaignez que tout cela n'est pas écrit en anglais. Mais c'est que ça n'est pas écrit du tout. Ça n'est pas fait pour être lu — ou plus exactement: pas seulement pour être lu. C'est fait pour être appréhendé de manière aussi bien visuelle et auditive.

Ce qu'il écrit n'est pas à *propos* de quelque chose: *c'est ce quelque chose lui-même*. (C'est là un fait qui a été reconnu par un éminent romancier anglais, qui est aussi historien, et dont l'œuvre est en complète opposition avec celle de M. Joyce). (24) Quand le sens est au sommeil, les mots vont dormir (voyez la fin de « Anna Livia »). Quand le sens est à la danse, les mots dansent d'eux-mêmes. Prenez le passage qui se situe à la fin de la pastorale de Shaun : « To stir up love's young fizz I tilt this bridle's cup of champagne, dimming douce from her peepair of hideseeks tight squeezed on my snowybreasted and while my pearlies in their sparkling wisdom are nipping her bubblets I swear (and let you swear) by the bumper round of my poor old snaggletooth's solidbowell ne'er will prove l'm untrue to (theare !) you liking so long as my hole looks. Down. » (25) La langue est ivre. Les mots eux-mêmes titubent, ils sont en effervescence. Comment pourrait-on définir cet effort d'attention esthétique générale, sans lequel nous ne pouvons espérer capter le sens qui à jamais monte à la surface de la forme et devient la forme elle-même? Saint Augustin nous met sur la voie d'un mot, avec son « intendere » (26) ; Dante, lui, a son « *Donne ch'avete intelletto d'amore* » (27), et aussi « *Voi che, intendendo, ilterzo ciel movete* » (28) ; mais son « *intendere* » suggère une opération strictement intellectuelle. Quand un Italien dit aujourd'hui « *Ho inteso* », il veut dire quelque chose qui se situe entre « *Ho udito* » et « *Ho capito* », une sorte d'intellection sensuelle, souple et légère. Peut-être « *apprehension* » est-il le mot le plus satisfaisant en anglais. Stephen dit à Lynch: « Temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it... Vou apprehend its wholeness ». (29) Il y a ici un point à rendre bien clair: la Beauté de « *Work in Progress* » ne se présente pas seulement de manière spatiale, puisque si nous voulons en avoir une appréhension adéquate, il nous faut prendre garde tout autant à son aspect visible et à son aspect auditif. Il y a une unité d'ordre temporel à appréhender, ainsi qu'une unité d'ordre spatial. Remplacez « or » par « and » dans la citation précédente, et vous comprendrez de manière évidente pourquoi il est aussi inadéquat de dire qu'on va « lire » « *Work in Progress* », qu'il serait extravagant de parler d'« *apprehension* » à propos de la dernière œuvre de M. Nat Gould. M. Joyce a désophistiqué la langue. Et ce n'est pas peu dire que de remarquer qu'aucune langue n'est aussi sophistiquée que l'anglais. Cette langue est abstraite à en crever. Prenez le mot « *doubt* » : il ne suggère que très difficilement cette impression sensuelle d'hésitation, de la nécessité où l'on se trouve de choisir, d'irrésolution statique. Tandis que l'allemand « *Zweifel* » la donne, et à moindre degré, l'italien « *dubitare* ». M. Joyce reconnaît combien le mot « *doubt* » est impropre à exprimer un état d'extrême incertitude, et il le remplace par « *twosome twiminds* » (30). Et il n'est certes pas le premier à reconnaître l'importance de la pratique qui consiste à traiter les mots comme quelque chose d'irréductible à de simples symboles utilisés pour leur seule commodité sociale. Shakespeare emploie des mots bouffis et grasseyés pour exprimer la corruption: « *Duller shouldst thou be than the fat weed that rots itself in death on Lethe wharf* » (31). Et nous entendons la vase gicler de partout à travers la description de la Tamise, dans les « *Great Expectations* » de Dickens. Cette écriture que vous trouvez si obscure est une quintessence de langue, avec toute l'inéluctable clarté de l'ancien langage non-articulé. Nous retrouvons ici l'économie sauvage des hiéroglyphes. Ici les mots n'ont pas les contours guindés que leur confère au XXème siècle l'encre d'imprimerie. Ils sont vivants. Ils se fraient un passage vers la page, ils s'y embrasent, flamboient, faiblissent et disparaissent. « *Brawn is my name and broad is my nature and I've breited on my brow and all's right with every feature and I'll brune this bird or Brown Bess's bung's gone bandy* ». (32). Voici donc Brawn soufflant en vent léger à travers les arbres, ou c'est Brawn qui passe avec le crépuscule. C'est parce que le vent dans les arbres signifie aussi peu pour vous que l'attente du soir depuis la Piazzale Michelangiolo — bien que vous acceptiez parfaitement ces deux événements à mesure même du fait que ne pas les accepter vous semblerait absurde — que cette petite aventure de Brawn ne signifie rien pour vous, et vous la refusez, même si en l'occurrence, et inversement, votre refus n'a précisément aucun sens. H.C. Earwigger, lui non plus, n'est pas content de se voir traité d'abominable vaurien, et il disparaît donc jusqu'à ce que les exigences du récit requièrent sa réapparition. Pendant plusieurs pages, il n'en continue pas moins de suggérer sa présence, au moyen de séries de permutations affectant ses « *normative letters* » (33), comme pour dire: « Tout ce qu'on est en train de dire, c'est sur moi, H.C. Earwigger ; n'oubliez pas: tout ça, c'est sur moi ! » Cette vitalité interne, élémentaire, et cette corruption à laquelle est soumise l'expression, confèrent à la forme un mouvement incessant de turbulence qui est admirablement approprié à l'aspect « *Purgatoire*

» de l'oeuvre. Nous avons là une germination, une maturation, une putréfaction verbale infinie: dynamisme cyclique de l'intermédiaire. Cette réduction des différents media expressifs à leur pouvoir primitif d'explicitation directe, et la fusion de ces éléments primaires en un medium d'assimilation propre à extérioriser la pensée — tout cela est du pur Vico: du Vico adapté au problème du style. Mais la référence à Vico intervient de manière encore plus nette que par le biais d'une distillation d'ingrédients poétiques divers en un sirop synthétique. Nous remarquons qu'en matière de subjectivisme ou d'abstraction, de généralisation métaphysique, il n'y a dans l'oeuvre de M. Joyce que fort peu ou même pas du tout de tentation de ce genre. Nous sommes confrontés à un énoncé du particulier. C'est le vieux mythe: la fille sur le chemin de terre, les deux laveuses de chaque côté de la rivière. Et il y a un animisme considérable: la montagne « abhearing », la rivière tirant sur sa vieille bouffarde (34). (Voyez le beau passage commençant par « First she let her hair fall and down it flussed ») (35). Nous avons des Noms-Types: Iseult - toute fille qui serait belle; Earwigger - aussi bien la brasserie de la Guinness, le monument Wellington, Phoenix Park, quoi que ce soit qui est très confortablement assis entre deux chaises (36). Anna Livia elle-même, mère de Dublin, mais pas plus la seule et unique mère que Zoroastre (37) ne fut lui-même le seul astrologue oriental. « Teems of times and happy returns. The same anew. Ordovico or viricordo. Anna was Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made Southfolk's place, but howmulty-plurators made eachone in person ». (38) Basta ! Vico et Bruno sont bien là, et d'une présence encore plus prégnante que ce qui peut en apparaître à l'issue de ce rapide survol de la question. A l'avantage de ceux que réjouissent les plaisanteries parenthétiques, nous voudrions attirer l'attention sur un fait qui se produisit lors de la parution du premier pamphlet de M. Joyce, « The Day of Rabblement » : les philosophes locaux furent jetés dans une sorte d'égarément hébété par une référence à « The Nolan » intervenant dans la première ligne (39). Ils réussirent finalement à identifier ce mystérieux individu avec l'un des plus obscurs rois de l'ancienne Irlande. Dans le présent ouvrage, il apparaît fréquemment sous l'aspect de « Browne & Nolan », qui est le nom d'une très remarquable Librairie-Papeterie de Dublin.

Pour justifier notre titre, nous devons remonter vers le Nord, « Sovra'l bel fiume d'Arno alla gran villa » (40)... Entre « colui per lo cui verso - il meonio cantor non è piu solo » (41) et le « still to-day insufficiently malestimated notesnatcher, Shem the Pen-man » (42), la ressemblance - quant aux conditions dans lesquelles sont nées leurs oeuvres - est tout à fait remarquable. Tous les deux ont perçu combien était usée jusqu'à la corde la langue conventionnelle utilisée par des écrivassiers retors; tous les deux ont récusé ce qui tendait à l'imposition d'une langue universelle. Si l'anglais n'est pas encore une nécessité sociale aussi définitive- ment établie que ne l'était le latin au Moyen-Age, on n'en est pas moins fondé à remarquer que, par rapport aux autres langues européennes, son extension est aussi importante que celle du latin médiéval par rapport aux dialectes italiens. Or Dante ne se mit nullement à adopter la langue vulgaire à partir de tel ou tel chauvinisme local, ni de telle ou telle considération visant à affirmer la supériorité du toscan, en tant que forme de l'italien parlé, au détriment des autres dialectes. En lisant son « *De Vulgari Eloquentia* », nous sommes au contraire frappés par sa totale liberté vis-à-vis de l'intolérance civique. Il attaque les portadowniens (43) de partout dans le monde: « *Nam quicumque tam obscenae rationis est, ut locum suae nationis delitiosissim credat esse sub sole, huic etiam proe cunctis propriam volgare licitur, idest maternam locutionem. Nos autem, cui mundus est patria...etc.* » (44). Et quand il en vient à examiner les différents dialectes, il trouve le Toscan: « *turpissimum... fere omnes Tusci in suo turpiloquio obtusi... non restat indubio quin aliud sit vulgare quod quaerimus quam quod attingit populus Tuscanorum* ». (45) Il en conclut que la corruption commune à tous les dialectes rend impossible d'en choisir un plutôt qu'un autre en tant que forme littéraire adéquate, et que celui qui voudrait écrire en langue vulgaire doit rassembler les plus purs éléments de chaque dialecte et élaborer une langue de synthèse qui, en définitive, présenterait ainsi plus qu'un simple et pauvre intérêt local: ce que précisément il fit. Dante n'écrivit pas plus en florentin qu'en napolitain. Il écrivit une langue vulgaire qui aurait pu être parlée par un Italien idéal (46) ayant assimilé ce qu'il y avait de meilleur dans tous les dialectes de son pays, mais qui, en fait, n'était pas parlée ni ne l'avait jamais été. Ce qui écarte justement l'objection de base qui pourrait être faite à ce séduisant parallèle que nous établissons entre Dante et M. Joyce concernant la question de la langue: à savoir qu'en définitive Dante aurait écrit la langue qui était parlée dans les rues de sa propre ville, tandis que personne au monde, sur terre comme au ciel,

n'a jamais parlé la langue de « *Work in Progress* ». Or, on peut raisonnablement admettre que quelqu'un, qui serait un véritable phénomène en matière de pratique internationale des langues, serait en mesure de parler la « langue » de « *Work in Progress* », de la même façon, inversement, qu'en 1300, personne, sinon un phénomène analogue — cette fois en matière de pratique inter-régionale des dialectes — n'aurait pu parler la langue de *la Divine Comédie*. Nous avons tendance à oublier que le public littéraire de Dante était latin, que la forme de son poème avait à être jugée par des yeux et des oreilles latines, par une esthétique latine hostile à toute innovation, et que ne pouvait manquer d'irriter la substitution du « *Nel mezzo dei cammin di nostra vita* », avec sa simplicité toute « barbare », à la suave élégance du « *Ultirila regna canam, fluido contermina mundo* » (47); de la même façon que des yeux et des oreilles anglaises préfèrent « *Smoking his favourite pipe in the sacred presence of ladies* », à « *Rauking his flavourite turfco in the smukking precincts of lydias* » (48). Boccace ne s'est pas moqué des « *piedi sozzi* » du paon dont avait rêvé la Signora Alighieri (48).

Je trouve dans le *Convivio* deux traits bien acérés; l'un vise l'imbécile collectif des arcadiens monolingues (50), dont la fureur se précipite sitôt qu'il échoue à découvrir « *innocfree* » (51) dans le Dictionnaire Abrégé d'Oxford, et qui qualifie de « délires dignes d'un pensionnaire de Sainte-Anne » (52) la structure formelle mise au point par M. Joyce après des années de travail patient et inspiré: « *Questi sono da chiamare pecore e non uomini ; ché se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre le andrebbero dietro ; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte le saltano, eziando nulla veggendo da saltare. E io ne vidi dià molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi salto, forse credendo di saltare un muro* ». Et l'autre en l'honneur de M. Joyce, biologiste des mots: « *Questo (l'innovation formelle) sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ore l'usato tramonterà e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurita per lo usato sole che a loro non luce* ». (53). Et de peur que M. Joyce ne s'abrite derrière sa main pour mieux en rire sous cape, je traduirai « *in tenebre e in oscurità* » par « qui s'ennuient à mourir ». (Parlant de l'origine du langage, Dante fait une curieuse erreur, quand il rejette l'autorité de la Genèse qui veut que Eve ait été la première à parler en s'adressant au Serpent. Son incrédulité est amusante: « *inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum, vel prius quam a viro, fœmina profluisset*. » Mais avant même la naissance d'Eve, « les animaux avaient reçu leurs noms de la bouche d'Adam, le premier homme à « avoir dit *goo to a goose* » (54). D'ailleurs, il est explicitement écrit que le choix de ces noms revient entièrement à Adam, de telle sorte que le texte de la Bible n'accorde pas la moindre parcelle d'autorité à l'idée que la langue aurait été un don direct de Dieu, pas plus que nous n'avons à penser que nous puissions être redevables du « Concert » à l'individu qui avait l'habitude d'acheter de la peinture pour Giorgione).

Nous ne savons que très peu de choses sur l'accueil qui, sur le coup, fut alors réservé à Dante et à son extraordinaire apologie de la « langue vulgaire » ; mais nous pouvons nous en faire une idée en voyant Castiglione, deux siècles plus tard, s'occuper encore à couper les cheveux en quatre à propos des avantages respectifs du latin et de l'italien, et Poliziano écrire la plus ratée des élégies ratées pour tenter de se faire accepter comme auteur d'*Orfeo* et des *Stanze*. Nous pouvons également comparer, si tant est que cela en vaille la peine, la tempête d'injures ecclésiastiques soulevée par l'œuvre de M. Joyce, et le traitement dont fut certainement l'objet *la Divine Comédie*, de la part des mêmes détracteurs. Il est bien possible que Sa Sainteté de l'époque ait avalé l'histoire de la crucifixion du « (lo) sommo Giove » (55), et tout ce que cela voulait dire; mais il n'a sûrement pas pu contempler favorablement le spectacle offert par trois de ses prédécesseurs immédiats plongés la tête la première dans la pierraille ardente des Malebologe, ni l'identification de la Papauté, dans la procession mystique du Paradis Terrestre, avec une « *puttana sciolta* » (56). Le *De Monarchia* fut brûlé publiquement sous le règne du Pape Jean XXI, à l'instigation du Cardinal Beltrando, et les ossements de l'auteur auraient subi le même sort sans l'intervention d'un homme de lettres influent, Pino della Tosa. Autre point de comparaison entre les deux écrivains: leur commun intérêt pour la signification des nombres. La mort de Béatrice inspira rien moins qu'un poème extrêmement complexe ayant affaire à l'importance dans sa vie du nombre 3. Dante ne cessa d'être obsédé par ce nombre. Le Poème est ainsi divisé en trois Cantiche, chacun composé de 33 Canti, et écrits en séries de tercets. Pourquoi, semble dire M. Joyce, y aurait-il quatre pieds à une table, et quatre à un cheval, et quatre saisons, et quatre Evangiles et quatre Provinces en Irlande? Pourquoi douze tables de la Loi, et douze



Apôtres, et douze mois, et douze Maréchaux de Napoléon et douze hommes à Florence du nom d'Ottolenghi ? Pourquoi l'Armistice devait-il être célébré à la onzième heure du onzième jour du onzième mois? (57) Il ne peut pas vous le dire, parce qu'il n'est pas Dieu Tout-Puissant, mais dans un millier d'années, il vous le dira, et dans l'intervalle, il devra se contenter de savoir pourquoi les chevaux n'ont pas cinq pattes, ni trois. Il est conscient du fait que les choses, qui ont en commun une caractéristique numérique, tendent à entretenir entre elles des relations très significatives. Cette préoccupation est librement traduite dans son travail actuel: voyez le chapitre « *Question and Answer* », et les Quatre en train de discourir à travers un cerveau d'enfant. Ils sont les Quatre Vents autant que les quatre Provinces, et tout aussi bien les quatre Evêchés. Un dernier mot à propos des Purgatoires. Celui de Dante est de forme conique, et par conséquent, il implique l'ascension. Celui de M. Joyce est sphérique et il exclut l'ascension. Dans l'un, il faut monter, depuis une zone de végétation réelle — l'Antépurgatoire, jusqu'à une zone de végétation idéale — le Paradis Terrestre. Dans l'autre, il n'y a ni montée, ni végétation idéale. Dans l'un: progression absolue et certitude d'aboutir; dans l'autre: flux - progression ou retour en arrière, et aboutissement apparent. Dans l'un, le mouvement est uni-directionnel, et un pas en avant constitue une véritable avancée; dans l'autre, le mouvement est non-directionnel — ou multi-directionnel, et un pas en avant est, par définition, un pas en arrière. Le Paradis Terrestre de Dante marque l'entrée dans un Paradis qui n'est pas terrestre; le Paradis Terrestre de M. Joyce, c'est l'arrivée, sur un rivage marin, de gens qui viennent faire du commerce (58). Le péché constitue un obstacle à l'ascension du cône, et il est la condition du mouvement autour de la sphère. Dans quel sens, alors, l'œuvre de M. Joyce a-t-elle un aspect « Purgatoire » ? (59) Dans le sens que l'Absolu y est absolument absent. L'Enfer, c'est l'immobilité sans vie d'une méchanceté monotone. Le Paradis, l'immobilité sans vie d'une pureté immaculée tout aussi monotone (60). Dans le Purgatoire, nous avons toute la mobilité, toute la vitalité d'un déluge résultant de la conjonction de ces deux éléments contraires. Il y a, de manière continue, un procès qui s'accomplit: celui d'une expiation-purgation, au sens où le cercle vicieux de l'humanité est toujours en train de se boucler, et où ce bouclage met en jeu la récurrence en dominante de tel ou tel des deux éléments de base. Sans résistance, pas d'éruption, et c'est seulement en Enfer et au Paradis qu'il n'y a pas d'éruptions, qu'il ne peut y en avoir, qu'il n'y en a pas besoin. Sur cette terre, c'est le Purgatoire; le Vice et la Vertu — vous pouvez les prendre comme un couple signifiant toutes les contradictions humaines — doivent tour à tour être purgés jusqu'à produire les étincelles de la révolte. En dominante, donc, croûte de Vice ou de Vertu, résistance en réactif, explosion en temps voulu et la machine continue de tourner. Et rien de plus que cela; ni prix à gagner, ni sanction; simplement, en séries, ce qui pousse le petit chat à s'attraper la queue. Et l'agent partiellement purgeur? Partiellement purgé.

**Samuel BECKETT**

## NOTES

- (1) **Philosophie et Philologie: c'est toute la problématique de Vico ; cf notamment *Scienza Nuova* Livre 1, Section II, Axiome X.**
- (2) *Finnegans Wake*, 49.32 ; en ne tenant compte que du sens le plus apparent, cela donnerait à peu près: « comme une perche (le poisson) tombée tête la première dans un cageot bondé » ; mais dans « Just », on peut entendre « fusty », qui implique une idée d'ancienneté d'un autre âge.
- (3) Rappelons qu'on désignait ainsi les partisans de Cromwell.
- (4) Je n'ai pas retrouvé de manière absolument exacte cette citation chez Vico. L'idée en est pourtant souvent exprimée dans la *Scienza Nuova* celle d'un « esprit » agissant à travers les contradictions de l'histoire et les fins particulières que s'y proposent les hommes. et imposant ainsi des fins plus générales, appropriées au maintien de « l'umana generazione in questaterra »
- (5) Cf. notamment *F.W.* 137.32, 318.10
- (6) « An old gentleman who said that the soul is very like a bucketful of water ».
- (7) Cf *FW* 115.3 « Say it with missiles and thus arabesque the page » ; ce passage se situe dans l'examen du *Book of Kells*.
- (8) *FW* 282.19-22
- (9) *FW* 117.5-6

- (10) *FW* 117. 27-28
- (11) *FW* 117. 3-4
- (12) *FW* 80. 17-18
- (13) *FW* 452.21-31
- (14) *FW* 452. 19-21
- (15) *FW* 107.29-36
- (16) « The providential fulcrum » ; cf. *FW* 481.4
- (17) *FW* 55. 26-27
- (18) Ce sont les exemples pris par Vico; cf. *Scienza Nuova*, I, II, LXV, 239 et 240.
- (19) Dans la *Scienza Nuova*, Vico consacre de nombreuses pages à la question de l'identification d'Homère.
- (20) Cf. notamment le recueil *The strange necessity*, qui reprend ses articles de l'époque.
- (21) C'est bel et bien le titre du recueil, « *Our Exagmination...* » (et non *Finnegans Wake*, gardé secret par Joyce jusqu'à la fin), ainsi que la couverture, que Beckett est maintenant en train de commenter.
- (22) *FW* 109.12-15
- (23) *FW* 109. 30-36
- (24) « Whoishe»?
- (25) *FW* 462. 8-14
- (26) Je ne suis pas assez connaisseur de l'œuvre de Saint-Augustin pour renvoyer à tel ou tel passage précis. Cf. cependant, dans le *De trinitate*, leur développements sur l'*intentio animi* (livre XI), qui me semblent assez bien accordés à la question posée ici. Cf. aussi les *Confessions*, livre XI (chapitres sur le temps).
- (27) *Vita nuova*, XIX
- (28) *Convivio*, II; *Paradiso*, VIII, 37.
- (29) « Temporelle ou spatiale, l'image esthétique est d'abord lumineuse- ment appréhendée comme se délimitant et se maintenant d'elle-même sur le fond immesurable de l'espace ou du temps, qui n'est pas elle... Tu appréhendes son intégralité ».
- (30) *FW* 182.14; précisons que cela n'empêche nullement Joyce d'employer le mot « doubt » dans d'autres passages de *Finnegans Wake*.
- (31) *Hamlet*, 1,5. 33-34.
- (32) *FW* 187.24-26.
- (33) *FW* 32.18; les « normative letters » en question désignent les initiales constituant « the sigla H.C.E. », dont les noms ne cessent de se réincarner tout au long de *FW*; cf. aussi, bien sûr, A(nna) L(ivia) Plurabelle).
- (34) « puffing her old dudheen »: *FW* 200.18; pour « abhearing », cf. 23.25 « heabhears ».
- (35) *FW* 206. 29-sq
- (36) Cf. *FW* 40.22-23: «suspicioning as how he was setting on a twoodstool on the verge of selfabyss ».
- (37) Cf. Vico op. cit., 1,1, VII, 59.
- (38) *FW* 215.22-26; dans la version définitive, Joyce écrit « The seim anew »; sur cette formulation, cf. Sollers, *Tel Quel* 79, in « *L'Auguste Comte* ».
- (39) *The Day of Rabblement* (Le jour de la populace, ou de la canaille; il faudrait d'ailleurs dire: de l'encanaillement) ; la première ligne en était : « Nul ne peut aimer le vrai ni le bon, disait le Nolan, s'il ne méprise la foule; ainsi l'artiste, s'il fait parfois appel au peuple, prend bien soin de vivre à l'écart ».
- (40) *Inferno*, XXIII 94-95.
- (41) Je n'ai pas encore retrouvé la référence exacte de cette citation.
- (42) *FW* 125.21-23. 1
- (43) Petite ville d'Irlande du Nord, à une cinquantaine de kilomètres de Belfast.
- (44) « Car quiconque raisonne d'assez piètre façon pour croire que le lieu le plus délicieux sous le soleil est celui de sa naissance, celui-là estime par-dessus tous autres aussi son propre vulgaire, c'est-à-dire son parler maternel (et partant cuide que ce fut là le propre langage d'Adam). Mais moi, dont la patrie est le monde (...) » (trad. André Pézard, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, p 559).

- (45) Beckett cite ici des fragments du paragraphe XIII : « très laid... presque tous les Toscans ont les oreilles cassées de leur propre patois... il n'y a pas de doute que le vulgaire dont nous sommes en quête est tout autre chose que celui où peut atteindre le peuple toscan ». (op. cit. p 579- 80).
- (46) Difficile de ne pas penser ici à l'« idéal reader suffering from an ideal insomnia » de *Finnegans Wake* (120.13)
- (47) « Je chanterai les ultimes règnes, aux confins du monde ».
- (48) : *FW* 294.19-20 (avec quelques modifications), ainsi que *FW* 347.36. « smolking hisfulvurite turfkish in the rooking pressance of laddios ».
- (49) Cette référence est tirée de la Vie de Dante par Boccace.
- (50) Le texte anglais est plus ironique encore: « the monodialectical arcadians ».
- (51) *FW* 204.19
- (52) « ravings of a Bedlamite »; Bedlam = asile d'aliénés (à partir du nom « Hôpital de Sainte Marie-Bethléem », Bedlam étant une corruption de Bethlehem; curieux.
- (53) *Convivio*, I, XI: « Ces gens-là sont à appeler ouailles et non hommes; car si une ouaille se jetait d'une falaise haute de mille pas, toutes les autres lui passeraient derrière; et si une ouaille pour quelque raison au franchir d'un chemin fait un saut, toutes les autres sautent, même ne voyant rien à sauter. Et j'en vis jadis une bande sauter en un puits pour une qui sauta dedans, peut-être croyant sauter un mur (...) » (op. cit.p. 303). *Convivio*, I, XIII: « Il sera neuve clarté, soleil neuf qui se lèvera là où l'ancien soleil se sera couché, et il prêtera flambeau à ceux qui sont en ténèbres et obscurité, par le fait de l'ancien soleil qui pour eux ne luit plus ». (p. 310).
- (54) La citation latine est du *De vulgari eloquentia*, I, IV: « imaginer qu'un acte aussi glorieux du genre humain n'ait pas pris source dans l'homme plutôt que dans la femme, c'est inconvenance ». (op. cit. p. 556),
- (55) *Purgatorio*, VI, 118
- (56) *Purgatorio*, XXXII, 149.
- (57) Cf. *FW* 517.33-34 (« The uneven day of the unleventh month of the unevented year. At mart in mass »).
- (58) *FW* 134.28-29 (« time is, an archbishopric, time was, a tradesmen's entrance»)
- (59) Cf. dans le recueil (« *Our Exagmination...* »), l'article de Thomas Mc Greevy, « The catholic element in Work in Progress ».
- (60) Beckett écrit: « the static lifelessness of unrelieved immaculation ».