



HAL
open science

Dimensions de la parodie dans "Les Morts" de Joyce

John Pier

► **To cite this version:**

John Pier. Dimensions de la parodie dans "Les Morts" de Joyce. Jacques Bourquin et Daniel Jacobi, dir. Mélanges offerts à Jean Peytard, I, Les Belles Lettres, pp.203-210, 1993, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 2-251-60502-9. hal-03940035

HAL Id: hal-03940035

<https://hal.science/hal-03940035>

Submitted on 6 Feb 2023

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

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

John Pier, « Dimensions de la parodie dans 'Les Morts' de Joyce », in *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1994, vol. I : 203-210.

DIMENSIONS DE LA PARODIE DANS «LES MORTS» DE JAMES JOYCE

John PIER

L'intérêt croissant pour la parodie depuis quelques années a conduit les chercheurs à réévaluer la fonction humoristique ou railleuse de la parodie dans le but de l'introduire au sein de toute une gamme de phénomènes littéraires, discursifs et culturels ¹. C'est le cas, par exemple, de l'approche interdisciplinaire de Wolfgang Iser ², du modèle métalinguistique de Margaret Rose ³, du concept de Linda Hutcheon selon lequel la parodie est une imitation doublement codée ⁴ et de la taxinomie des relations hypertextuelles élaborée par Gérard Genette ⁵ - pour ne mentionner que quelques-unes des études consacrées au débat actuel sur la parodie dont le nombre ne cesse de croître. Bien que ces études diffèrent les unes des autres en de nombreux points, elles reconnaissent toutes, d'une manière ou d'une autre, que la parodie procède de la transformation soit du contenu soit de l'expression - lexis - d'un (ou de plusieurs) texte(s) par un autre texte. Dans la conception hypertextuelle de Genette (sur laquelle mes observations à propos de «Les Morts» sont en partie fondées), la parodie est le résultat de la transformation ludique d'un texte, et

1. L'original de ce texte, sous le titre «Dimensions of Parody in "The Dead"», a fait l'objet d'une communication lors d'une table ronde sur la parodie chez Joyce au 11ème Symposium International sur James Joyce organisé à Venise en juin 1988. Bien qu'aucune référence explicite aux recherches de Jean Peytard ne soit faite ici, l'influence indirecte de ses recherches et de son enseignement au fil des années peut être ressentie dans ma tentative de dégager, dans la nouvelle de Joyce, les différents niveaux de structuration textuelle. Ma contribution au présent volume est donc présentée en reconnaissance à Jean Peytard pour sa rigueur dans l'approche du texte littéraire.
2. *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Fink, 1977.
3. *Parody/ Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croon Helm, 1979.
4. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New-York/Londres, Methuen, 1985.
5. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil (coll. Poétique), 1982.

elle s'oppose, avec la transposition (ou transformation «sérieuse», comme dans le passage de l'*Odyssée* à *Ulysse*) et le travestissement (la transformation stylistique à fonction dégradante), aux trois formes de l'imitation : le pastiche (imitation non satirique d'un style), la caricature (ou «charge») et la forgerie. Outre qu'elle est un système textuel rigoureux dans lequel se situe la parodie, la notion d'hypertextualité (une des cinq catégories qui constituent la transtextualité ⁶) représente un complément théorique indispensable à l'identification des «sources» et des allusions, puisqu'elle conduit à une analyse de ces éléments dans leur fonctionnement textuel : du point de vue sémiotique, les sources et les allusions sont elles-mêmes des phénomènes textuels, et leur incorporation dans un texte donné ne se réalise que moyennant une série d'opérations discursives repérables.

Le premier aspect de la parodie dans «Les Morts» concerne moins des opérations hypertextuelles ou même des procédés génériques et rhétoriques que l'étymologie du mot «parodie» lui-même et les ramifications multiples de cette étymologie dans la sémantique et la thématique de «Les Morts» ainsi que de *Dublinois* dans son ensemble. Traditionnellement employé pour désigner un genre, le mot «parodie» est dérivé du grec *para* («à côté de») et de *odê* («chant»), ce dernier mot venant du verbe *aeidein* («chanter»). Par conséquent, dans un sens - celui qui sera retenu ici - «parodie» signifie «un chant à côté de» tout comme «parodier» signifie «chanter à côté de». L'importance de cette précision devient d'autant plus grande lorsqu'on se rend compte qu'en anglais *parôdia* est parfois traduit comme *countersong* : nous verrons par la suite que dans «Les Morts», il existe toute une couche de significations qui se résume en traduisant to parody, non pas comme «to sing counter to/against», mais comme «to sing beside/alongside».

La pertinence de ce détail étymologique dans «Les Morts» (la dernière des quinze nouvelles qui constituent *Dublinois*) est préfigurée dès les premières lignes du recueil où, dans «Les Soeurs», on trouve le mot «paralysie», dérivé de *para* et de *luisis* («relâchement»), ce dernier venant de *luein* («relâcher, dissoudre,

6. La transtextualité : «tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (*ibid.*, p. 7).

séparer, affranchir») 7. Le lien entre la parodie et la paralysie est renforcé et développé grâce à une référence à «gnomon», cette partie d'un parallélogramme (chez Euclide) qui reste après qu'un parallélogramme de la même forme, mais plus petite, a été retranchée d'un de ses coins. D'ailleurs, le suffixe du mot «parallélogramme», évoqué indirectement lui aussi par l'emploi de «gnomon», est significatif, puisque *grammê* («ligne, trait») est lié à *gramma* («lettre, caractère, ce qui est écrit, dessiné»), qui est dérivé, à son tour, de *graphein* («écrire, dessiner»). Par conséquent, on voit, dès le début de *Dublinois*, qu'autour du mot «parodie» (entendu au sens de «chant à côté de») il se tisse un réseau complexe de relations sémantiques issues de «paralysie» et de «parallélogramme» ainsi que d'un certain nombre d'autres mots qui commencent par «para-». Ce schéma est enrichi par la présence implicite du suffixe «-gramme», lequel introduit dans le lexique de l'œuvre une famille de mots qui comprend, d'un côté, «anagramme», «diagramme», «épigramme», «paragramme», etc. et, de l'autre, «autographe», «épigraphe», «monographe», «paragraphe», etc.

En poursuivant cet exposé étymologique et lexicologique, on notera que le mot «gnomon», lié dans un de ses sens à celui de «parallélogramme», désigne également l'aiguille du cadran solaire qui, au moyen de la silhouette produite par le soleil, indique l'heure. «Gnomon» dans ce sens figure donc comme un emblème du degré élevé d'indexicalité et de structures métonymiques dont témoigne *Dublinois*, tout comme «gnomon» au sens que nous avons évoqué en premier (la partie restante du parallélogramme) figure comme un emblème de la thématique du manque et de l'exil dans l'œuvre. Non moins significatif dans ce contexte est le fait qu'à la base de ces deux sens du mot «gnomon» se trouve, en grec, le nom d'agent *gnômôn* («celui qui connaît, qui discerne»), dérivé du verbe *gignôskein* («connaître, discerner») et lié à *gnômê* («connaissances») et (au pluriel) à *gnômai* («maximes, sentences») ainsi qu'à l'adjectif qui lui est dérivé - *gnômikos* («gnomique, en forme de sentence»). Le champ épistémologique ouvert par ces mots fantômes venus du grec ancien paraît d'autant plus fondé qu'on trouve par ailleurs chez Joyce une notion clef dont le nom est emprunté au même fond

7. James Joyce, *Dublinois*, in : *Œuvres*, éd. établie par J. Aubert, Textes traduits par J. Aubert, J. Borel, A. de Bouchet, J. S. Bradley, A. Machet, L. Savitsky, M. Tadić; Paris, Gallimard (Pléiade), 1982, p. 109.

hellénique - à savoir, la notion d'«épiphanie». Venant du grec *epiphaneia* («apparition, manifestation»), épiphanie signifie, chez Joyce, les moments où les choses et les personnes sont révélées dans leur essence. Dans *Dublinois*, la présence textuelle de l'épiphanie est attestée par le fait que la soirée qui constitue la scène principale de «Les Morts» a lieu le 6 janvier, jour de la Fête de l'Épiphanie ⁸.

Une analyse plus systématique et exhaustive que celle que j'ai tentée ici révélerait plus amplement l'étendue de la place et du fonctionnement des quatre réseaux étymologiques et lexicaux dans *Dublinois* qui sont organisés autour du mot «parodie» ainsi que leur intersection dans «Les Morts». Parmi les facteurs qui contribuent à la complexité et à la subtilité de ces différents réseaux figurent : la distribution irrégulière à travers le texte des mots qui constituent les réseaux et le caractère plus ou moins implicite, voire l'absence explicite, d'au moins certains des mots qui appartiennent aux quatre classes évoquées. Pour qu'une telle étude dépasse le stade d'un pur répertoire, il serait intéressant de voir comment ces mots influencent, ou éventuellement détermi-

-
8. Une partie non négligeable de la critique joycienne estime que trois mots figurant au premier paragraphe de «Les Soeurs» annoncent les principaux thèmes de *Dublinois* qui, d'après Florence L. Walzel, sont les suivants : «paralysis - the inability of characters to act meaningfully ; the gnomon - their stunted development and incompleteness as individuals; and simony - their selling of themselves and others for mercenary reasons» («A Book of Signs and Symbols: The Protagonist», in : B. Benstock, éd., *The Seventh of Joyce*, Bloomington, Indiana UP/Sussex, The Harvester Press, 1982, p. 117). L'approche moins «humaniste» adoptée dans le présent article cherche à mettre en évidence les éléments proprement textuels dans *Dublinois* qui sont élaborés à partir des classes de mots que nous venons d'évoquer. En fait, cette approche s'apparente à ce que j'ai appelé ailleurs le «travail textuel», dont les grandes lignes sont esquissées dans mon article : «Freudian Symbolization Devices and their Relevance to Intertextuality», in : *Semiotics 1990 & Symbolicity*, Part 2, J. Bernard, V. Voigt, G. Withalm, eds., *Symbolicity. Proceedings of the International Semioticians' Conference in Honor of Thomas A. Sebeok's 70th Birthday. Budapest/Vienna. 1990*, Lanham (Maryland), Univ. Press of America, 1992, pp. 554-561. La traduction française de cet article, sous le titre de «Symbolisation freudienne et intertextualité», paraîtra in : *Littérature et psychanalyse*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon.

ment, la sémantique et la thématique de l'œuvre ainsi que ses structures narratives.

La dimension étymologique de la parodie - parodie non pas comme genre, mais comme «chant à côté de» -, avec ses différentes conséquences pour *Dublinois* dans son ensemble, sert également à jeter de la lumière sur les relations de «Les Morts» avec les autres nouvelles contenues dans le recueil. Comme le montre l'histoire éditoriale du livre, «Les Morts» fut écrit en 1907, un an après l'achèvement de la rédaction des autres nouvelles, et en l'ajoutant au recueil, il semble que Joyce ait disloqué encore une fois la conception si souvent remaniée du livre⁹. De nombreuses propositions ont été avancées pour réconcilier «Les Morts» avec les autres nouvelles dans *Dublinois*. Je ne me propose pas de résoudre cette question dans le présent article, mais j'aimerais néanmoins suggérer que, dans un sens, «Les Morts» constitue une parodie de *Dublinois* ou, pour employer un terme mieux adapté ici : un *paratexte* de cette œuvre. Le paratexte est cet aspect de la transtextualité que Genette, dans son livre intitulé *Seuils* consacré à l'étude des titres, intertitres, dédicaces, préfaces, épigraphes, entretiens, etc., définit à la fois comme la «"zone indécise" [Claude Duchet] entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)» et comme une «zone de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente...»¹⁰. Le statut paratextuel de «Les Morts» dans *Dublinois* tient, pour l'essentiel, à la position de cette nouvelle par rapport aux autres - position temporelle, d'abord, due à sa composition tardive, mais aussi spatiale, en raison de sa place dans le livre. Par conséquent, «Les Morts» constitue en quelque sorte une postface de *Dublinois* tandis que son titre remplit une fonction qui est à la fois anaphorique (il résume, thématiquement, les nouvelles précédentes) et cataphorique (il annonce l'épiphanie de Gabriel Conroy qui viendra à la fin de la nouvelle). Mais la dimension paratextuelle de «Les Morts» s'affirme peut-être au plus haut degré dans le regard de Gabriel sur le passé (Joyce disait de Dublin

9. Pour les détails essentiels de cette histoire éditoriale, on consultera les «Notes et variantes» in : Joyce, *Dublinois*, *op. cit.*, pp. 1470-1475.

10. Ed. du Seuil (coll. Poétique), 1987, p. 8.

qu'elle était «le centre de la paralysie»¹¹) et sur le futur (Gabriel préfigure l'artiste en exil qui paraîtra ultérieurement dans *Les Exilés* et dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*). Il est notable, à cet égard, que Richard Ellmann a qualifié «Les Morts» du «premier chant d'exil» de Joyce - une observation qui semble confirmer l'argument paratextuel avancé ici¹².

En examinant maintenant la nouvelle de plus près, nous pouvons distinguer un troisième et un quatrième aspect de la parodie qui l'identifient encore plus directement avec ce que j'appelle «un chant à côté de». Le meilleur exemple de ce type de parodie dans *Dublinois* se trouve dans «La Grâce», une parodie de *La divine comédie*. Bien que «Les Morts» n'exploite pas la parodie au même degré (ou de la même manière) que «La Grâce», il est possible néanmoins de situer les faits et les événements qui y sont relatés «à côté de» l'ode - «ode» étant comprise ici dans son sens générique. Un des principaux événements de la nouvelle, les propos de table de Gabriel après le repas, dans lequel Gabriel fait l'éloge de l'esprit d'hospitalité de l'Irlande, sont empreints d'une ressemblance thématique et situationnelle (mais non formelle ou structurelle) à l'ode pindarique : en effet, si ce discours était écrit en vers, on pourrait l'intituler «Ode à l'Irlande», tandis que du point de vue paratextuel, «Ode à l'Irlande» convient à beaucoup d'égards comme sous-titre de «Les Morts». Ce détail suggère non seulement un lien entre les propos de Gabriel et l'ode à l'époque du romantisme anglais (inspirée, en partie, de l'exemple pindarique), mais il révèle également un certain nombre de faits significatifs au niveau des relations structurelles internes à «Les Morts» lui-même. L'ode pindarique, tel qu'elle était connue dans l'antiquité, était accompagnée de chant choral et de danse : or dans «Les Morts», l'importance de la musique est cruciale, compte tenu du titre (qui évoque une ballade de Thomas Moore intitulée «O, ye Dead»), du

-
11. Cité par Brewster Ghiselin, «The Unity of Joyce's *Dubliners*» (1956), in : James Joyce, *Dubliners*, éd. R. Scholes et A. W. Litz, Harmondsworth, Penguin (Viking Critical Library), 1968, pp. 316-317.
 12. James Joyce, Nouvelle édition révisée, Oxford/New-York/Toronto/Melbourne, Oxford UP, 1982, p. 253.

Pour l'analyse d'une oeuvre qui exploite d'une manière plus spectaculaire que *Dublinois* les ressources paratextuelles du discours littéraire, voir mon article «Entre texte et paratexte : *Pale Fire* de Vladimir Nabokov», *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 10 (1988), pp. 13-26.

chant de la ballade «La Fille d'Aughrim» et de nombreux autres rapprochements de ce genre. L'histoire de Gabriel et de sa femme Gretta peut être considérée comme une parodie des chansons auxquelles des allusions sont faites dans la mesure où cette histoire représente un accompagnement ou une transformation des chansons : comme le suggère le texte de «Les Morts» lui-même, l'histoire de ce couple est «une lointaine musique» de ces chansons¹³, et plus particulièrement de «La Fille d'Aughrim».

Le quatrième aspect de la parodie dans «Les Morts» - l'aspect proprement hypertextuel - peut être apprécié en observant comment «La Fille d'Aughrim» (dont trois vers sont reproduits dans le texte¹⁴) est intégré à la nouvelle grâce au procédé de la mise en abyme. Alors que l'histoire relatée dans la ballade et l'histoire de Gabriel et Gretta ne se ressemblent que d'une manière limitée, les parallèles et les contrastes au niveau des instances de production et de réception dans les deux textes sont à la fois frappants et révélateurs : chantée à l'origine pour Gretta par Michael Furey (l'amant décédé de Gretta), «La Fille d'Aughrim» est chantée également dans «Les Morts», où elle est entendue par Gretta et Gabriel. Cette situation rappelle celle d'Orphée ramenant Eurydice des Enfers, à ceci près que la situation est renversée d'une manière presque symétrique, puisqu'à travers les souvenirs à moitié oubliés de Gretta, c'est le Michael décédé qui fait signe à Gretta de le suivre dans le but de l'éloigner du Gabriel jaloux.

Le lien qui est établi entre «Les Morts» et le mythe d'Orphée et d'Eurydice moyennant la mise en abyme de «La Fille d'Aughrim», d'une part et, d'autre part, la scène importante pendant le dîner suggèrent qu'un des aspects essentiels de la parodie dans la nouvelle de Joyce se trouve dans les relations hypertextuelles de l'œuvre avec le *Banquet* de Platon. Ce dialogue, qui se déroule lors d'un banquet, porte sur l'amour terrestre, et il contient des allusions au mythe d'Orphée et d'Eurydice (179d) ainsi que des réflexions sur l'harmonie en musique et dans la nature et sur le rapport de ces deux sortes d'harmonie dans l'amour (187a-188b). A ma connaissance, il n'y a aucune indication dans les lettres et les carnets de Joyce qui nous permettrait de confirmer ou de réfuter ce lien entre «Les Morts» et le *Banquet*. Mais l'intention de Joyce n'est pas un facteur décisif pour trancher cette

13. Joyce, Dublinois, *op. cit.*, p. 301.

14. *Ibid.*, p. 298.

question - ce qui ne veut pas dire, pourtant, qu'il s'agit d'une allusion «inintentionnelle» ou «aléatoire» de la part de Joyce comparable à celle que J. W. Allison affirme avoir trouvée en liant l'épisode de «Boeufs du Soleil» dans *Ulysse* au *Banquet* 15. L'intertextualité, comme l'a démontré Michael Riffaterre, dépend non pas d'un contact prouvé entre un auteur et ses prédécesseurs, mais d'une structure invariante qui s'inscrit entre deux textes mis en relation 16. Dans le cas de «Les Morts», cette condition est satisfaite par la relation hypertextuelle qui est établie par l'intermédiaire de la mise en abyme de la production et de la réception de «La Fille d'Aughrim».

Les quatre types de parodie que j'ai identifiés dans «Les Morts» - l'étymologique, la paratextuelle, la générique et l'hypertextuelle - représentent un cadre cohérent pour l'étude approfondie de ce texte. Entreprendre une telle étude ici, pourtant, aurait dépassé largement les limites du présent article. Je crois néanmoins avoir mis en évidence que la parodie, prise dans toutes ses dimensions, distribue la transtextualité de la nouvelle. De quoi il suit que dans le texte joycien la parodie organise toute une série de réseaux de structures signifiantes à l'intérieur et autour du texte.

15. «A Literary Coincidence? Joyce and Plato», *James Joyce Quarterly*, 16 (1979), pp. 267-282.

16. «Sémiotique intertextuelle : l'interprétant», *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979), pp. 128-150.