

ECOLE DOCTORALE : Sciences de l'Homme et de la Société
EQUIPE de RECHERCHE : GRAAT

THESE présentée par :

Romain RIVAUX

soutenue le : 31 mars 2012

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Discipline / Spécialité : Anglais

**DE LA RESISTANCE DU TEXTE DE
DUBLINERS : VERS LA VISION
RHIZOMATIQUE D'UN ECRIT JOYCIEN
DE JEUNESSE**

THESE dirigée par :

Dr Pier John

Professeur, Université de Tours

RAPPORTEURS :

Dr Garnier Marie-Dominique
Dr Mikowski Sylvie

Professeur, Université de Paris 8
Professeur, Université de Reims

JURY :

Dr Garnier Marie-Dominique
Dr Mikowski Sylvie
Dr Pier John
Dr Raynaud Claudine

Professeur, Université de Paris 8
Professeur, Université de Reims
Professeur, Université de Tours
Professeur, Université de Montpellier III

A la communauté joycienne

Remerciements

L'aboutissement d'un travail de thèse ne saurait être le fruit d'un individu isolé. De nombreuses personnes ont su m'encourager, avoir le mot juste, ou me recadrer dans les moments les plus abyssaux. Avant de marquer ma reconnaissance personnalisée envers certaines d'entre elles, je présente en premier lieu mes excuses à ceux que je ne cite pas, soit par omission involontaire, soit du fait de la nature de cette tâche qui ne peut être parfaitement exhaustive.

Tout d'abord, mes pensées se tournent spontanément vers mon environnement immédiat : à Shani Salama, ma fiancée, qui m'a soutenu moralement pendant ces sept dernières années ; à ma mère, Bernadette Rivaux-Féré, dont l'affection a été si porteuse ; à mon père, Michel Rivaux, dont la passion pour la théologie, la spiritualité et la philosophie ont toujours constitué pour moi un terreau propice à la réflexion ; à mon frère, Mathieu Rivaux, dont l'expertise médicale a été d'un grand secours pour m'éclairer sur les diverses pathologies couvertes dans cette thèse ; et enfin, à Sandrine Chislard, Eloïse Bouton, Sean Manning, Amélie Villedieu et Antoine Boitel, mes premiers lecteurs et interlocuteurs dévoués.

Je souhaite à présent adresser mes plus grands remerciements au Dr John Pier, qui a dirigé ce travail avec rigueur, patience et justesse. Ses propres recherches dans nombre de spécialités (modernisme, études joyciennes, narratologie, etc.) m'ont continuellement exposé à de nouveaux horizons, approfondissant et diversifiant sans cesse mon approche du texte de Joyce. Non seulement son article « Dimensions de la parodie dans 'Les Morts' de James Joyce », prémices de la naissance de cette problématique de thèse, mais aussi son implication dans la communauté joycienne, qui a cheminé vers la co-organisation du *XXIst International James Joyce Symposium* à Tours en 2008, ont été pour moi des atouts majeurs et des apports d'une richesse inespérée.

Au même titre, je tiens à remercier le Dr Claudine Raynaud qui a dirigé mon mémoire de DEA, *The Enigmatic Irishness of James Joyce*, et qui est à la source de mes travaux sur Joyce. Ayant, entre autre, dirigé un collectif du GRAAT (n°23) consacré à *Dubliners*, et ayant elle aussi co-organisé le *XXIst International James Joyce Symposium*, je lui suis particulièrement reconnaissant d'avoir largement cultivé

l'univers de Joyce au sein de l'université de Tours, et d'avoir ainsi généré un climat propice à cette thèse.

Je tiens plus généralement à saluer l'ensemble des enseignants-chercheurs du département d'anglais de l'université de Tours, dont l'expertise en littérature, linguistique, civilisation et traduction a su captiver mon intérêt. En particulier, je remercie le Dr Philip Lahey qui a dirigé mon travail de maîtrise sur la poésie de T. S. Eliot, le Dr Harris pour son soutien vital à la préparation des doctorants et le Dr Dominique Daniel dont le comité d'échange m'a attribué à deux reprises le poste de lecteur à University of North Texas. Je n'oublie pas non plus la solidarité du groupe de doctorants, notamment le Dr Fabien Desset, Laetitia Langlois, Suzette Tanis-Plant, le Dr Maboula Soumahoro et le Dr Thierry Miot. Un grand merci également au personnel de la bibliothèque d'anglais qui a toujours été d'une assistance exemplaire.

Je souhaite maintenant témoigner ma reconnaissance au corps enseignant de University of North Texas. Je n'oublie pas mes collègues du département de français, en particulier le Dr Lawrence Williams dont les compétences dans de nombreux domaines linguistiques m'ont tant apporté, le Dr Michel Sirvent dont les cours de narratologie ont été cruciaux, ainsi que le Dr Marie-Christine Koop. Parallèlement à cela, j'ai pu suivre des cours enrichissants au sein du département d'anglais, et je tiens à saluer le Dr. John Peters grâce auquel j'ai pu faire mes premiers pas dans les méandres du texte de Joyce, le Dr Thomas Preston pour ses apports en philosophie post-moderne, qui m'a par la suite soutenu dans mes recherches et donné l'occasion d'effectuer une communication sur le rhizome à UNT, le Dr Jacqueline Foertsch qui m'a introduit à un éventail de textes de Derrida et le Dr James Baird pour son expertise du réalisme américain. De même, j'exprime mes remerciements au personnel bibliothécaire des universités américaines University of North Texas, University of Texas at Austin, Rutgers et University of Miami.

Enfin, j'adresse mes remerciements à ceux qui ont joué une part dans l'aboutissement de ce travail. Je salue donc les Drs John O'Hanlon, Hans Walter Gabler, André Topia et Daniel Ferrer qui m'ont accordé une aide précieuse, notamment pour me procurer la nouvelle « The Old Watchman », ce dernier ayant également eu l'amabilité de me recevoir à l'ITEM/CNRS, où j'ai pu consulter les éditions manuscrites de *Dubliners*, et de me fournir, conjointement avec Carle Bonafous-Murat,

de précieuses remarques sur mon travail. Par extension, je salue la communauté joycienne et son esprit chaleureux. Je remercie également le Dr David M. Kaplan, dont les connaissances sur Gilles Deleuze m'ont beaucoup aidé. Je n'oublie pas non plus Rémi A. van Compernelle, Sally et Arnaud Perret, les éditeurs de la *North Texas World Literature Review*, qui m'ont respectivement enrichi de leurs connaissances en linguistique, littérature hispanique et littérature française, et qui ont eu la gentillesse de publier mon article « Retranslation as Hypertext: Notes on the Opening Chapter of the French Retranslation of *Ulysses* » dans leur revue. Je remercie aussi le Dr Jean-Paul Pittion d'avoir été un si bon tuteur dans le cadre du groupe de lecture de *Ulysses* auquel j'ai participé pendant un an. En dernier lieu, je salue mes collègues actuels du bureau de traduction basé à Miami où je travaille depuis maintenant six ans, ProTranslating, Inc., et auprès desquels j'ai tant appris sur la profession de traducteur/éditeur spécialisé.

Résumé

Cette étude a pour but premier de repenser la relation entre *Dubliners* et les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » figurant dans le premier paragraphe de « The Sisters ». Dans la mesure où la critique les a abordés suivant divers actes de centralisation, dé-centralisation et re-centralisation du recueil de Joyce, le concept de rhizome, tel qu'exposé par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, peut être un modèle pertinent pour présenter la variation des rapports de territorialité entre l'œuvre et ces trois mots. A l'issue de cette étude, ces derniers se voient attribuer des statuts successifs qui remettent en question la notion de centre ou de noyau structurel (l'arborescent). L'architecture de cette étude est la suivante : trois mouvements rhizomatiques reflétant la faculté de ces mots à autoriser sans cesse des constructions, effondrements et reconstructions du territoire textuel, à savoir la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation. Cette démarche de type *ritournelle* aboutit ainsi à la reconnaissance de l'irréductibilité de l'écriture de Joyce dès ses premiers écrits.

Summary

This study aims primarily at re-thinking the relationship between *Dubliners* and the words “paralysis,” “gnomon,” and “simony” which appear in the very first paragraph of “The Sisters.” Given that critics have approached them following patterns leading to the centering, de-centering and re-centering of Joyce’s collection, the concept of rhizome, as developed by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus*, can be a relevant tool to present the variation of territoriality relationships between the work and the three words. At the end of this study, the latter are granted successive statuses, which challenge the idea of a structural center or core (the arborescent). The framework of this study is as follows: three rhizomatic movements illustrating the capacity of these words to allow for endless building, collapsing, and re-building of the textual territory, namely territorialization, deterritorialization, and reterritorialization. This *ritournelle* style approach leads to the identification of Joyce’s irreducible writing technique in his early period.

Table des matières

Introduction.....	15
<i>Vue d'ensemble : valorisation de trois mots</i>	16
<i>Distinction des approches critiques</i>	22
<i>Conceptualisation deleuzienne</i>	26
<i>De la résistance du texte</i>	30
<i>Méthodologie de l'étude</i>	33
Première partie : Territorialisation de <i>Dubliners</i>	35
<i>Exposition</i>	36
<i>Présentation du concept deleuzien de la territorialisation</i>	36
I.a – Perceptions territorialisantes de la critique	40
« <i>Paralysis</i> » comme centre structurel.....	40
« <i>Gnomon</i> » comme centre structurel.....	42
« <i>Simony</i> » comme centre structurel.....	47
<i>De l'unité hétérogène de Dubliners</i>	50
I.b – Résonances particulières de « <i>paralysis</i> », « <i>gnomon</i> » et « <i>simony</i> »	52
I.b.I – Remarques lexicales.....	52
<i>Esquisse globale des schémas métasémiques appliqués aux nouvelles de Dubliners</i>	56
<i>Pour une résonance convergente</i>	68
I.b.II – Remarques narratologiques.....	74
<i>I.b.II.a – Durée et paralysie</i>	74
<i>I.b.II.b – Fréquence ou de l'esprit non combinatoire</i>	78
<i>I.b.II.c – Paralysie et discours indirect libre</i>	83
<i>I.b.II.d – Récit de la parole des morts : questions de mode</i>	87
<i>Le discours de Father Flynn : un renversement sujet-objet</i>	88
<i>Mrs. Sinico : la voix silencieuse</i>	90
<i>Parnell à demi-mot</i>	93

<i>La mort textuelle de Michael Furey ou les modalités de la</i> <i>distanciation</i>	96
<i>I.b.II.e – Compte-rendu narratologique</i>	98
I.b.III – Remarques syntaxiques.....	99
<i>I.b.III.a – Une syntaxe ordinaire</i>	99
<i>I.b.III.b – Une syntaxe amputée</i>	105
<i>I.b.III.c – Une syntaxe binaire : rythmique gnomonique et paralysie</i>	110
<i>I.b.III.d – Une intrigue syntaxique : rôle de l’hypotaxe dans « The Dead »</i> ...	114
I.c – Conclusion de première partie.....	118
 Deuxième partie : Déterritorialisation de <i>Dubliners</i>	119
<i>Exposition</i>	120
<i>Vers la notion d’intertexte de déterritorialisation</i>	120
II.a – Le ressassement.....	125
<i>II.a.I – Le ressassement au sein de l’œuvre de Joyce</i>	125
<i>II.a.II – Entre ressassement et maturation génétique : première version de « The Sisters »</i>	132
<i>II.a.III – Le ressassement parodique : « The Old Watchman »</i>	141
<i>II.a.IV – Compte-rendu sur le ressassement : de la stabilité d’un matériau renouvelé</i>	155
II.b – Le titre : jeu de piste ou de fausses pistes ?	156
<i>II.b.I – Le titre chez Joyce</i>	157
<i>II.b.II – Les journaux de « An Encounter » : vers un intertexte imaginaire</i>	165
<i>II.b.III – Du mot à l’œuvre : les arabesques intertextuels de « Araby »</i>	168
<i>II.b.IV – Compte-rendu sur le jeu de piste : retranchement de l’intertexte</i>	179
II.c – L’art du renouveau.....	181
<i>II.c.I – Dubliners en portrait flaubertien</i>	181
<i>De « Un cœur simple » à « Clay »</i>	185
<i>De « La légende de saint Julien l’hospitalier » à « An Encounter »</i> ...	188
<i>De « Hérodias » à « Ivy Day in the Committee Room »</i>	194
<i>Le double cône</i>	199
<i>II.c.II – Au-delà de Flaubert : de l’influence d’une tradition littéraire</i>	202

II.c.III – <i>Au-delà de la tradition : vers la modernité joycienne</i>	208
II.c.IV – <i>Compte-rendu sur l’art du renouveau : de l’irréductibilité des influences</i>	213
II.d – Conclusion de deuxième partie.....	215
Troisième partie : Reterritorialisation de <i>Dubliners</i>	216
<i>Exposition</i>	217
<i>Reterritorialisation : vers de nouveaux agencements</i>	218
III.a-Perceptions reterritoralisantes de la critique : vers l’explosion du signifiant...	222
III.a.I- <i>Emergence des lectures critiques de re-présentation du signifiant</i>	222
III.a.II- <i>L’autocritique de la critique : de l’incertitude à l’exotérisme</i>	232
III.a.III- <i>De la substantivité à la substitutivité : le résidu rythmique</i>	238
III.b-Le rythme ternaire.....	242
III.b.I- <i>De la triade au rythme ternaire flaubertien</i>	243
III.b.II- <i>La période ternaire comme trame flaubertienne du texte joycien</i>	250
III.b.III- <i>Vers une filiation rythmique organique : Eveline et Emma</i>	256
III.b.IV- <i>La poursuite du rythme ternaire et le choc dublinois</i>	264
III.b.V- <i>Le rythme ternaire et la mort</i>	274
III.d-Conclusion de troisième partie.....	284
Conclusion.....	285
Bibliographie.....	289
I - James Joyce : texte, traductions et lettres.....	289
II - Œuvres de Gilles Deleuze et philosophie du rhizome/post-moderne.....	291
III - Critique joycienne : ouvrages et articles.....	292
IV - Critique littéraire.....	302
V - Divers.....	305
Annexes.....	307

Liste des tableaux

Tableau I : Occurrences des affixes « un- » et « less- » dans <i>Dubliners</i> : rayonnement sémique de « paralysis », « gnomon » et « simony ».....	69
Tableau II : De la fréquence narrative dans <i>Dubliners</i> ou la mise en évidence de la paralysie de l'esprit combinatoire chez les personnages.....	81

Liste des figures

Figure I : Schéma de rayonnement métasémique	55
--	----

Liste des annexes

I – Concepts deleuziens clés de l'étude.....	307
<i>Rhizome</i>	307
<i>Territorialisation</i>	308
<i>Déterritorialisation</i>	309
<i>Reerritorialisation</i>	309
II – Index.....	311

Abréviations

- DI** Joyce, James, *Dubliners*, éd. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- DII** Joyce, James, *Dubliners*, éd. Hans Walter Gabler et Walter Hettche, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1993.
- DIII** Joyce, James, *The James Joyce Archive, Dubliners : A Facsimile of Proofs for the 1910 Edition*, éd. Michael Groden, Hans Walter Gabler, David Hayman, A. Walton Litz, Danis Rose, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1977.
- DIV** Joyce, James, *Dubliners*, éd. Robert Scholes et Walton Litz, New York, The Viking Critical Library, 1969.
- FW** James, Joyce, *Finnegans Wake*, New York, The Viking Press, 1967.
- JJQ** *James Joyce Quarterly*
- LI** *Letters I*, éd. Stuart Gilbert, New York, The Viking Press, 1966.
- LII** *Letters II*, éd. Richard Ellmann, New York, The Viking Press, 1966.
- Œuvres I** Joyce, James, *Œuvres I*, éd. établie par J. Aubert, Textes traduits par J. Aubert, J. Borel, A. de Bouchet, J.S. Bradley, A. Machet, L. Savitsky, M. Tadié, Paris, Gallimard (Pléiade), 1982.
- Œuvres II** Joyce, James, *Œuvres II*, éd. établie par J. Aubert avec la collaboration de M. Cusin, D. Ferrer, J.M. Rabaté, A. Topia et M.D. Vors, Traduction d'*Ulysse* par A. Morel assisté de S. Gilbert, entièrement révisée par V. Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard (Pléiade), 1995.
- P** Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, éd. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SH** Joyce, James, *Stephen Hero*, New York, New Direction Paperbook 133, 1963.
- U** Joyce, James, *Ulysses*, éd. Hans Walter Gabler, New York, Vintage Books, 1986.

Introduction

Vue d'ensemble : valorisation de trois mots

La critique n'a cessé de souligner l'importance des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » figurant dès le premier paragraphe de *Dubliners*. Ils constituent un véritable système tripolaire entretenant des liens particulièrement étroits et organiques avec l'œuvre. Situés en ouverture, ils se veulent métonymiques du recueil, emblématiques des thèmes du manque, de l'absence, du péché¹ ou encore de la paralysie irlandaise. Ces trois mots entendent et étendent la vision initiale que Joyce exposa à Constantine Curran dans sa lettre datant de l'été 1904 :

« I am writing a series of epicleti—ten—for a paper. I have written one. I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city ». (*LI*, p. 55)

Effectivement, le phénomène de paralysie dublinoise se profile comme un élément essentiel de la « scrupuleuse platitude » (*scrupulous meanness*), dénomination conventionnelle de la méthode d'écriture de l'auteur, sorte d'approche personnalisée de courants littéraires tels que le réalisme, le naturalisme, ou encore le symbolisme. Joyce voulant effectivement décrire la réalité grise et stagnante de la vie dublinoise dans ses moindres détails, il avait trouvé dans le concept de « paralysie » une image qui accompagnerait ses écrits avec assiduité. L'intention première était donc de renvoyer au lectorat dublinois sa propre image² en écrivant un recueil de nouvelles « sur les Dublinois, pour les Dublinois, et, compte tenu de l'importance des dialogues dans ces textes, [...] par les Dublinois »³. Par conséquent, par l'insertion des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » en italique en ouverture de *Dubliners*, émergeait une forme de sous-titre énigmatique, un « sous-titre » qui captiverait davantage l'attention de la critique que le titre même.

La critique n'a pas omis de souligner l'importance de ces trois mots et d'en tirer des clés interprétatives. En effet, les ouvrages critiques pionniers ont immédiatement

¹ « In the Roman Catholic Catechism simony is listed as one of the sins against the First Commandment ». Cf. *DIV*, note 9.12 p. 463.

² Dans sa lettre du 23 juin 1906 adressée à Grant Richards, Joyce écrit : « I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass ». (*LI*, p. 64)

³ Régis Salado, « *Dubliners, Gens de Dublin, Dublinois...* : Questions de réception et de traduction », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2001, p. 7-8.

privilegié une vision thématique de l'œuvre à partir d'un ou plusieurs de ces mots, en fournissant une référence lexicale de manière explicite ou implicite. Par exemple, dans le recueil d'essais critiques de Clive Hart⁴, John William Corrington développe une étude des thèmes de la corruption, de la frustration et du *rêve de l'évasion* dans « The Sisters », sans pour autant citer leur présence saillante⁵. Il est clair que ces trois thèmes abordés consistent en une sorte de reformulation du spectre sémantique de « paralysis », « gnomon » et « simony », lui permettant de les traiter sous une forme lexicale plus malléable, le signifiant étant ici noyé dans le signifié. Toujours dans le cadre des études thématiques pionnières, Beck Warren aborde vaguement ces trois mots pour en extraire une compréhension globale de l'humeur et des pensées du garçon-narrateur :

« Every night as he had gazed at the window where the light was not yet that of ceremonial candles, he “softly” said to himself the word “paralysis,” which “had always sounded strangely” in his ears, “like the word gnomon in the Euclid and the word simony in the Catechism.” Paralysis suggested “the name of some maleficent and sinful being,” yet though it filled him with fear, he “longed to be nearer to it and look upon its deadly work.” Here in nineteen lines, deliberate and even casual in tone, is given a sustained view over a bookish schoolboy’s shoulder and a sense of his ranging thought, with its variableness and conflicts of mood »⁶.

En d'autres termes, la méthode consiste ici à se concentrer avant tout sur l'état mental du narrateur, tel que dégagé dans l'introduction de *Dubliners*. Ces mots ne sont pas mis en évidence (bien que soulignés dans le texte original), mais s'effacent au fil du mouvement syntaxique. Ces deux exemples résument la grande tendance des études thématiques pionnières qui contournent leur réalité sémantique et signifiante, soit en les reformulant pour établir un système d'équivalence des parties signifiées, soit en les assimilant à un mouvement ou thème global.

Il semble assez clair que les études thématiques plus récentes ont rétabli ce phénomène de distanciation en redonnant aux trois mots une position centrale au sein de l'œuvre. Par exemple le mot « paralysis » est décliné par la critique sous un ensemble

⁴ Clive Hart, *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969.

⁵ A défaut de citer ces trois mots, il préfère les évoquer vaguement en commençant son introduction par : « Of all the clearly identifiable themes set forth in *Dubliners*, none is so universal or basic to the book's total meaning as are the closely linked themes of corruption, frustration, and the dream of escape ». Cf. Hart, *James Joyce's Dubliners: Critical Essays, op. cit.*, p. 13.

⁶ Beck Warren, *Joyce's Dubliners: Substance, Vision, and Art*, Durham, Duke University Press, 1969, p. 47.

de thèmes de juxtaposition : la paralysie de la ville-labyrinthe⁷, la paralysie générale et individuelle⁸, la paralysie de la parole⁹... Dans une perspective centrale et globale de ces mots, Florence Walzl souligne que la critique joycienne a conclu qu'ils représentent les thèmes principaux de l'œuvre toute entière¹⁰. Thomas F. Staley poursuit en les analysant comme une sorte d'ouverture sur les thèmes, conflits et tensions du recueil¹¹. Et Margot Norris souligne l'acquis de la critique sur le fait qu'ils endossent une fonction de signal herméneutique de l'œuvre et voit même « The Sisters » comme une sorte de réduction minimaliste de *Dubliners*¹². On remarque donc que le phénomène de distanciation des trois mots, effectué par la critique pionnière, est totalement renversé (par exemple lorsque « gnomon » est, suivant une structure métonymique, présenté tel un trope minimal¹³ au niveau de « The Sisters » puis de *Dubliners*). Il semble que cette proximité sémantique et signifiante dans les études thématiques s'est rétablie à partir de 1973, année de publication de l'article de Walzl¹⁴ qui révèle que les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » furent ajoutés postérieurement à la rédaction de *Dubliners*¹⁵. Cette date cruciale pour la critique joycienne peut ainsi justifier cet engouement lexical et la croissance du nombre d'études alliant des champs d'étude littéraires et linguistiques.

La critique plus récente évolue vers des champs d'analyse plus théoriques. Il semble que ces trois mots constituent une sorte d'énigme annonçant au lecteur que la lecture du recueil doit passer par une activité interprétative pour combler le vide, les

⁷ Cf. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette, 1993.

⁸ Cf. Patrick Parrinder, *James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

⁹ Cf. Carle Bonafous-Murat, *Logique de l'impossible*, Poitiers, Ellipses, 1999.

¹⁰ Cf. Florence L. Walzl, « Joyce's 'The Sisters': A Development », *JJQ*, Vol. 10.4, 1973, p. 387.

¹¹ Cf. Thomas F. Staley, « A Beginning: Signification, Story, and Discourse in 'The Sisters' », éd. Ronald Schleifer, *The Genres of the Irish Literary Revival*, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, Inc., 1980.

¹² Norris remarque à ce titre : « In this sense "The Sisters" can be thought of as that which makes *Dubliners* a gnomon—by serving as a synecdoche or miniature representation of the whole collection ». Cf. Margot Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 17.

¹³ Leonard Albert va jusqu'à développer une *gnomonologie* de ce trope généalogique dans « Gnomonology: Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 27.2, 1990, p. 353-364.

¹⁴ Walzl, « Joyce's 'The Sisters': A Development », *art. cit.*

¹⁵ Gabler et Hettche pensent que Joyce récrivit profondément « The Sisters » entre le 19 juin et le 9 juillet 1906, alors qu'il était en possession du manuscrit : « On 19 June Richards sent back the entire manuscript to Joyce in order that he might make the necessary alterations. On its resubmission on 9 July Joyce stated that he had 're-arranged and renumbered the stories in the middle of the book' and that he had included 'A Little Cloud' in the position that he had earlier indicated. This sequence was to remain stable. He also said that he had rewritten 'The Sisters.' It may be assumed that Richards received the opening story at this time in its second extant fair copy ». (*DII*, p. 8).

non-dits et les irrésolutions¹⁶ des nouvelles. C'est ainsi que Garry Leonard propose une étude lacanienne de *Dubliners*¹⁷ en prenant comme point d'ancrage les personnages atteints par la paralysie dublinoise. Il s'intéresse aux discours en jeu et en affrontement dans les nouvelles et se concentre sur les personnages à la manière d'une étude de cas. Aussi, Margot Norris rappelle que *Dubliners* a été une œuvre choisie à plusieurs reprises pour tester différentes théories émergentes, et envisage que le recueil serait une forme de gnomon, une œuvre matrice ou de référence au sens entendu par Albert (« gnomon » comme modèle, critère, ou norme)¹⁸.

D'autres études théoriques relativement récentes se sont intéressées à la paralysie vis-à-vis de l'emprisonnement des personnages dans la cellule de Dublin pour établir différents repères géographiques et cartographiques suivant un axe d'étude déterminé. Carle Bonafous-Murat a notamment développé une « géophysologie de l'excitation dans *Dubliners* »¹⁹, une analyse des liens qu'entretiennent la mémoire et l'habitude pour comprendre en quoi l'espace topologique peut être un vecteur de l'excitation ou de la paralysie des personnages. Earl G. Ingersoll²⁰ s'est intéressé, quant à lui, aux systèmes de polarisation des personnages et des nouvelles dans l'optique d'une compréhension dynamique de la paralysie dublinoise, tout en mettant en relation les systèmes symboliques et géographiques. Ces études présentent l'avantage de

¹⁶ Déjà chez Hélène Cixous (« Joyce: The (R)use of Writing », éd. Derek Attridge et Daniel Ferrer, *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984), mais surtout dans les écrits de critiques contemporains comme David Pierce (*Reading Joyce*, Harlow, Pearson Education Limited, 2008, p. 69-88) ou Murray McArthur (« 'The Index Nothing Affirmeth': The Semiotic Formation of a Literary Mandate in James Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 45.2, 2008, p. 245-262), ces mots sont donnés comme énigmatiques et participant de l'irrésolubilité de « The Sisters ».

¹⁷ Garry Leonard, *Reading Dubliners Again: A Lacanian Perspective*, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1993.

¹⁸ Norris souligne en effet cette réception particulière dont jouit « The Sisters » : « [...] it is extremely interesting to recall some of the early scholarly exercises that used *Dubliners* to test new theories that were then changing analyses of how fictional texts worked. In a special 1978/79 Structuralist/Reader Response issue of the *James Joyce Quarterly*, for example, Robert Scholes used "Eveline" to illustrate a semiotic approach that systematically draws on the work of Tzvetan Todorov, Gérard Genette, and Roland Barthes. A couple years later, the MURGE project, which stood for "Miami University Research Group Experiment," under the direction of James Sosnoski, tested the principles of Seymour's Chatman's *Story and Discourse* by conducting a rigorous analysis of "Araby." None of these essays justifies why a *Dubliners* story was specifically chosen for their experiment, and, to be sure, other scholarship used other Joyce texts—and other literatures—as models for testing new theories ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyces's Dubliners*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Cf. Carle Bonafous-Murat, « Géophysologie de l'excitation dans *Dubliners* », *QWERTY*, Vol. 10, 2000, p. 91-98.

²⁰ Cf. Earl G. Ingersoll, « The Psychic Geography of Joyce's *Dubliners* », *New Hibernia Review*, Vol. 6.4, 2002, p. 98-107.

conserver un point de jonction entre les trois unités lexicales et les ramifications théoriques pouvant être établies et argumentées.

Parallèlement à cela, sur l'ensemble de la critique de *Dubliners*, il y a eu nombre d'appréhensions sémantiques, étymologiques et lexicales (entre autres) de ces trois mots, si bien que le lectorat de Joyce est confronté à un ensemble nébuleux et instable qui reste encore à définir et à positionner. Les travaux de référence textuelle de Don Gifford s'inscrivent précisément dans une optique visant à redonner aux mots et aux expressions leur réseau d'action²¹. De la même manière, Jacques Aubert reprend ces définitions en mettant en évidence le réseau intertextuel et intratextuel de ces trois mots²². L'intérêt que l'on leur prête passe également par un rappel étymologique qui étend de plus en plus leur réseau. On peut notamment relever que « paralysis » est « dérivé de para et de lysis ('relâchement'), ce dernier venant de luein ('relâcher, dissoudre, séparer, affranchir') »²³, et que, comme mentionné précédemment, « gnomon » peut signifier « modèle », « critère » ou « norme ». Il convient à ce titre de retenir l'édition de *Dubliners* de 2000 éditée et annotée par Jeri Johnson qui résume et met à jour les différents sens attribués à ces trois mots :

« *paralysis*: a word the meaning of which, like the other two repeated by the boy, will reverberate throughout *Dubliners*; strictly, the priest has suffered three

²¹ Il donne notamment les trois définitions suivantes :

« *paralysis* Usually assumed to be the result of the three strokes the priest has suffered, but it may well be the other way around, that the strokes have been caused by paralysis, since in 1904 the term paralysis was frequently used in medical parlance (and by Joyce) to mean "general paralysis of the insane," i.e., paresis, syphilis of the central nervous system ».

« *gnomon in the Euclid* The Alexandrian Greek geometrician, Euclid, flourished circa 300 B.C. In his *Elements*, book II, definition 2, Euclid defines a gnomon as what is left of a parallelogram when a similar parallelogram containing one of its corners is removed. Gnomon is also the name for the pointer on a sundial (and for the angle at which the pointer is set) ».

« *simony in the Catechism* None of the Irish Catechisms I have consulted for these notes mentions or defines simony; all treat the sacrament of Holy Orders and the duties of the priesthood rather briefly. But "Catechism" can also be the boy's word for the courses of religion instruction regularly required in Irish Catholic schools (since one or more catechisms would have been used as the basic text in those courses). Simony is named after Simon Magus (Simon the Sorcerer), Acts 8:18-24, who ignorantly offered the Apostle Peter money for "the gift of God," (i.e., for the power to transmit the Holy Ghost through the laying on of hands). Hence simony is the deliberate buying or selling of ecclesiastical offices, pardons, or emoluments. In the medieval Church this literal definition was transformed figuratively so that simony meant the prostitution of any spiritual value, any of the seven gifts of the Holy Ghost (wisdom, understanding, counsel, fortitude, knowledge, piety, fear of the Lord) for material comfort or gain ». Cf. Don Gifford, *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, 2^{ème} éd., Berkeley, University of California Press, 1982, p. 29-30.

²² Cf. *Œuvres I*, p. 1481-1483.

²³ John Pier, « Dimensions de la parodie dans 'Les Morts' de James Joyce », éd. Jacques Bourquin et Daniel Jacobi, *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Vol. 503, 1993, p. 204-205.

strokes leaving him paralysed; note the etymology of ‘paralysis’: from Greek *paraluesthai*: ‘be disabled at the side’ from *para*: ‘beside’ and *luein*: ‘loosen’; the word contains implications of both immobility and overloosening; cf. Joyce to C. P. Curran (1904): ‘I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city’.

gnomon in the Euclid: (1) in geometry, the part of a parallelogram remaining when a proportionately equal but smaller parallelogram has been removed from its corner, (2) the projecting piece on a sundial that shows the time by the shadow it casts, (3) a structure, usually a column, used to discover the sun’s meridian altitude, (4) a carpenter’s square. The word derives from the Greek *gnomon* and is cognate with *gignoskein*: ‘know’, as is the word *gnosis*: ‘knowledge’ which has come to mean ‘knowledge of spiritual mysteries’, and *gnosticism*, a second-century heretical movement within the Catholic Church which held that the world was created not by God, but by a lesser demiurge, that Christ was an emissary from the remote supreme being, esoteric knowledge (*gnosis*) of whom enabled the redemption of the human spirit. Euclid (c. 300 BC), Greek mathematician, whose name is synonymous with his great work *Elements of Geometry*; standard geometry book still used as textbook when Joyce was at school; J. S. Hall and F. H. Stevens, *A Text-Book of Euclid’s Elements* (London: MacMillan, 1900) was among his books (Richard Ellmann, ‘Appendix: Joyce’s Library in 1920’, *The Consciousness of Joyce* (New York: Oxford University Press, 1977), III).

simony in the Catechism: ‘simony’: the buying and selling of spiritual things—preferments, pardons, and the like—for money or things of value; the word derives from the name of Simon Magus (Acts 8: 18-19) who attempts to buy from the apostles the power to bestow the gift of the Holy Ghost (the apostles are earlier described as healing ‘many taken with palsies’: Acts 8: 7). ‘Catechism’: a summary of the principles of Christian, here Roman Catholic, religion and doctrine, arranged in the form of questions and answers, used for instruction (from the Greek *katekhein*: ‘instruct orally’); the ‘Catechism’ counts ‘simony’ as one of the sins against the First Commandment (‘Thou shalt have no other gods before me’, Deut. 6: 7) ». (*DI*, p. 196-197)

Non seulement les études lexicales étendent le spectre sémantique même des mots, mais elles vont aussi jusqu’à proposer des conjectures d’ordre paradigmatique en associant « paralysis » à « paresis »²⁴, « gnomon » à « no man » et « simony » à « sodomy »²⁵. Dès lors, le texte est à envisager sur un axe « vertical » et l’on comprend que ces mots inspirent la critique joycienne pour la vision d’un réseau en expansion. Mais si ce réseau nébuleux est détecté sur l’axe paradigmatique, il l’est aussi sur l’axe

²⁴ Cf. Burton A. Waisbren et Florence L. Walzl, « Paresis and the Priest: James Joyce’s Symbolic Use of Syphilis in ‘The Sisters’ », *Annals of Internal Medicine* 80, juin 1974, p. 758-762.

²⁵ Cf. Leonard Albert, « Gnomonology: Joyce’s ‘The Sisters’ », *art. cit.*, p. 360.

syntagmatique à l'image de l'étude de W. Füger²⁶ qui révèle par le biais d'une concordance linguistique l'omniprésence, voire l'aspect contagieux du suffixe « -less » (morphème emblématique du manque, de la paralysie ou de l'hémiplégie) sur l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, il faut bien comprendre qu'actuellement ces trois mots occupent une place de choix pour la critique joycienne, et que les réseaux multiples découlant de ce système tripolaire subissent une multiplication continue, tel un organisme vivant qui ne cesserait d'étendre ses racines et de révéler un aspect multiple. A ce titre, il est intéressant de rappeler l'observation d'Aubert, qui souligne la multiplicité de la figure même du gnomon :

« La bibliothèque personnelle de James Joyce à Trieste contenait l'ouvrage suivant, timbré « J. J. » : Hall, H. S. and Stevens, F. H., *A Textbook of Euclid's Elements*, Londres, Macmillan, 1900, auquel nous empruntons ce schéma (p. 128 du volume). Les auteurs du manuel ajoutent cette observation : "Ainsi la partie hachurée du diagramme ci-joint, composée du parallélogramme EH et des compléments AK, KC, est le *gnomon* AHF. L'autre gnomon de ce schéma est celui qui est composé des figures AK, GF et FH, à savoir le gnomon AFH". On a donc ainsi *deux* gnomons ayant chacun leur partie propre, mais également des parties communes [...] On voit que ce terme, resté pour l'enfant énigmatique et fascinant, s'il trace les voies de la connaissance, en évoque aussi les doubles (les duplicités ?) et les ombres... » (*Œuvres I*, p. 1482)

Ainsi, le système hétérogramme à trois termes faisant l'objet de cette étude recèle, à l'image de la figure multiple du gnomon, un potentiel infini d'axes, de résonances, d'échos, sur les parties communes et distinctes de « paralysie », « gnomon » et « simony », pour finalement constituer ce que la critique a déjà décelé sous le motif d'un réseau tentaculaire.

Distinction des approches critiques

Devant ce réseau complexe, la critique a donc dû faire face à une problématique de poids : (1) les trois mots se présentent comme des clés interprétatives pour la lecture

²⁶ Cf. W. Füger, « From the Quantitative to the Qualitative Content Analysis of Literary Texts: Represented by the Example of Different Word Indexes for James Joyce's *Dubliners* », *ITL*, Vol. 37, 1977, p. 41-82 ; voir également W. Füger, *Concordance to James Joyce's Dubliners*, New York, Olms, 1980.

de *Dubliners*, mais (2) ils sont fondamentalement énigmatiques. Phillip Herring formule d'ailleurs cet intéressant dilemme en ces termes :

« [...] the reader, like the boy, is impelled to seek a truth he can never find: the three words neither lead them toward illumination nor can they be dismissed as meaningless. This is the dilemma of following the lead of the author-critic-tease who provides keys to understanding an ambiguous text »²⁷.

Dans un effort de résolution de cette « tension », diverses approches critiques ont vu le jour, et il semble donc pertinent d'en faire état dans le cadre d'une tentative de classification. A ce titre, il semble légitime de proposer une distinction de trois types d'approches.

Tout d'abord, il y a une approche traditionnelle, largement valable, qui consiste à utiliser ces trois mots comme des filtres ou clés de lecture, et à étudier la multiplicité de leurs résonances sur l'ensemble du recueil. Au sein de cette catégorie, une subdivision mérite d'être soulignée. En effet, parmi les approches offrant une vision centralisée de ces mots, certaines semblent plus enclines à élire « paralysis » au statut de centre structurel de l'œuvre, d'autres opinent plus volontiers en faveur de « gnomon », tandis que d'autres optent pour « simony ». Par exemple, chez Clive Hart²⁸, c'est clairement le mot « paralysis » qui se pose comme milieu structurel, chez Thomas Jackson Rice²⁹, c'est plutôt le mot « gnomon », ou chez Mary T. Reynolds³⁰, c'est plutôt le mot « simony ». Néanmoins, s'il existe une certaine disparité portant sur la hiérarchisation du système tripolaire, on remarque que la critique ne s'oriente pas vers un réel débat visant à déterminer de manière irréfutable *le* centre de l'œuvre. En effet, ce renouvellement continu du mot-centre doit davantage être perçu comme le symptôme d'un jeu, d'une instabilité, d'une résistance ou d'une polyvalence de l'écriture joycienne.

Au-delà de cette première catégorie, il convient d'identifier une autre approche critique qui consiste à *laisser filer* le sens de ces mots pour, et c'est là une manière

²⁷ Phillip Herring, « Structure and Meaning in 'The Sisters' », 1982, éd. Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 41.

²⁸ Cf. Clive Hart, « Eveline », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, *op. cit.*, p. 48-52.

²⁹ Cf. Thomas Jackson Rice, « The Geometry of Meaning in *Dubliners*: A Euclidian Approach », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 41-52.

³⁰ Cf. Mary T. Reynolds, « The Dantean Design of Joyce's *Dubliners* », éd. Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 51-57.

d'exploiter le jeu de l'écriture, y substituer la pertinence de réseaux intertextuels dont ils auraient pu émerger. C'est ainsi que le schéma triangulaire de Wolfgang Karrer, mettant en relation les mots « paralysis », « gnomon » et « simony », les journaux *The Union Jack*, *Pluck* et *The Halfpenny Marvel*, et les œuvres *The Abbot*, *The Devout Communicant* et *Les mémoires de Vidocq*³¹, noie les trois mots dans le flux textuel d'autres textes et oriente leur réception vers une vision radicalement décentralisée. De même, lorsque Lorie-Ann Duech identifie la nouvelle de Flaubert « Hérodias » comme une source potentielle que Joyce aurait évoquée par le biais de ces trois mots³², ces derniers se constituent moins comme les pôles centraux de *Dubliners* que comme de simples outils, instrumentaux à la production d'échos intertextuels. Enfin, deux objections majeures font vaciller la plausibilité de leur influence centrale vis-à-vis de la naissance de « The Sisters », et par extension du recueil global. En effet, une collaboration entre Hans Walter Gabler, Danis Rose et John O'Hanlon³³ a mis en évidence que « The Old Watchman », la nouvelle de Berkeley Campbell publiée le 2 juillet 1904 dans *The Irish Homestead*, serait le texte initial que Joyce aurait parodié dans la première version de « The Sisters », publiée environ un mois après (le 13 août) dans ce même journal agricole. Par ailleurs, la découverte de Florence F. Walzl, selon

³¹ Cf. Wolfgang Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », éd. Mary Power and Ulrich Schneider, *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 45-68.

³² Outre certaines relations entre « An Encounter » et Oscar Wilde, ou encore « Eveline » et *King Lear*, Duech se propose d'établir le conte « Hérodias » comme l'arrière-plan générateur des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » : « Apart from the analogy between the two beheaded characters – Father Flynn and St. John the Baptist – it is striking to notice that the beginning of the third part of “Hérodias” includes references to those three key words – “paralysis,” “gnomon,” “simony” – that Joyce placed at the beginning of “The Sisters.” In Flaubert’s story, the guests first speak about a certain “Simon de Gittoï,” Simon Magus, the Samaritan “magician” whose name is the origin of the word “simony.” This produces a first coincidence with Joyce’s story. The discussion continues and there is talk about a miracle taken from the New Testament (*Mt*, VIII, 5), the healing of a *paralytic* slave – a second coincidence with Joyce’s text. Finally, Flaubert indicates the precise moment when the miracle occurred: “Quand le *gnomon* du palais marquait la troisième heure,” a third coincidence. Furthermore, the fact that the healing of the paralytic slave occurs at – “la troisième heure” – immediately brings to mind the opening sentence to Joyce’s story, which instead of announcing a miracle, announces the priest’s damnation: “There was no hope for him this time: it was the third stroke.” With the three essential notions that govern *Dubliners* – *paralysis*, *gnomon* and *simony* – gathered within the same passage in Flaubert’s story, it is difficult to imagine that this is pure coincidence. Joyce who admired Flaubert’s writing must have had this passage from “Hérodias” in mind when he later added the opening paragraph to “The Sisters” ». Cf. Lorie-Ann Duech, « Literary Voices in *Dubliners* », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2000, p. 136.

³³ Cf. *DII*, p. 2 ; voir également Rose et O'Hanlon, « The Origin of *Dubliners*: a Source », *Joyce Studies Annual*, 1993, p. 181-184.

laquelle l'émergence des trois mots est postérieure à la rédaction de *Dubliners*³⁴, vient renforcer l'idée que ces derniers ne peuvent se constituer comme l'unique influence structurelle du texte et s'en trouvent logiquement relayés à une position davantage périphérique. L'ajout postérieur des trois mots pourrait ainsi donner à ces derniers une dimension superficielle, presque cosmétique. En outre, cette deuxième catégorie réunit les approches intertextuelles de ces trois mots et aboutit à la périphérisation de ces derniers.

Enfin, la troisième et dernière approche, moins répandue au sein de la critique, consiste à aller au-delà de ces trois mots en leur substituant d'autres signifiants et signifiés. En effet, si ces mots sont énigmatiques, opaques, voire illisibles, sont-ils alors substituables à d'autres mots dont la pertinence est justifiable par le contexte textuel ? Il est ici fait référence à d'intéressantes, et parfois surprenantes, propositions de lecture, notamment les substitutions suivantes évoquées précédemment : « paresis » pour « paralysis », « no man » pour « gnomon » et « sodomy » pour « simony ». Non seulement ces remplacements fonctionnent au niveau de « The Sisters », mais leur mécanisme se prolonge dans d'autres nouvelles. Il ne s'agirait donc pas d'une simple substitution lexicale, mais d'une substitution *en réseau*, sorte de dimension réversible de l'écriture joycienne. Sur cette approche substitutive du signifiant, il convient de formuler l'hypothèse que l'hermétisme sémantique de ces mots pourrait entraîner vers une lecture de *Dubliners* qui serait davantage rythmique qu'intelligible. En somme, le fondement d'une telle approche sous-tend l'idée que l'écriture de Joyce, profondément résistante et hermétique, ne parvienne à se stabiliser que dans sa métrique.

Néanmoins, s'il est possible de classifier trois types d'approches bien distincts quant au traitement des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » par la critique, il semble y avoir une forme de constante universelle : l'idée de *fuite du sens* revient inlassablement dans la perception du texte joycien. En effet, dans le premier type d'approche c'est ce renouvellement continu du mot-centre et cette expansion continue des réseaux d'analyse qui laisse paraître l'irréductibilité du système tripolaire. Dans le deuxième type, c'est la diversité des réseaux hypertextuels et intertextuels qui semble réduire les trois mots au statut de simples points de contact entre différents textes, les retranchant ainsi de leur apparente centralité structurelle ou

³⁴ Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters': A Development », *art. cit.*

sémantique vis-à-vis de *Dubliners*. Dans le troisième type, c'est la fuite du signifiant *et* du signifié qui transparait dans les opérations de substitution. Par conséquent, la somme, la richesse et l'immensité du matériel critique existant permet d'établir un rapport de nature organique entre les trois mots et *Dubliners*, s'orientant vers un renouvellement continu des processus de connectivité.

Conceptualisation deleuzienne

L'outil conceptuel deleuzien du rhizome³⁵ semble pertinent pour représenter cette relation particulière entre les trois mots et l'œuvre. En effet, le rhizome est fondamentalement un modèle organique (chiendent, rosiers, bambous,...) qui s'oppose radicalement aux modèles à racines et arborescents. Parmi les différences fondamentales opposant ces deux types de structure, le rhizome est dépourvu de centre car il peut pousser en son milieu, proliférer sans fin (auquel cas il est dit traçant), ou encore être rompu en un point quelconque et se reconstituer. Deleuze s'est inspiré de ce modèle végétal pour conceptualiser, dans *Mille Plateaux*, une philosophie interdisciplinaire et présenter des modèles rhizomatiques. Il énonce dans son introduction, plus par nécessité que par conviction³⁶, six principes communs à toute structure rhizomatique : les principes de *connexion*, d'*hétérogénéité*, de *multiplicité*, de *rupture asignifiante*, de *cartographie* et de *décalcomanie*.

Il est déjà possible de souligner dans les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » certains traits rhizomatiques. C'est tout d'abord leur substantivité qui semble les libérer du carcan de la syntaxe et leur offrir ainsi un haut niveau de connectivité. On peut noter qu'ils sont effectivement présentés en tant que substantifs et dépourvus de toute détermination grammaticale. Le garçon-narrateur les évoque de manière brute comme si une élection hasardeuse avait été effectuée sur l'axe

³⁵ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Editions de minuit, 1980, p. 9-37.

³⁶ Juste avant d'énumérer les six principes du rhizome, Deleuze souligne : « Nous sentons bien que nous ne convainquons personne si nous n'énumérons pas certains caractères approximatifs du rhizome ». Cf. Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 13.

paradigmatique des substantifs³⁷ (le mot dans son état générique et mis en connexion avec tous les autres substantifs du lexique) :

« Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism ». (*DI*, p. 3)

On remarque ainsi que ces mots ne font pas réellement partie du monde cognitif du narrateur et que, précédés de « the word », ils se voient attribuer l'ultime constat de leur *substantivité*. Dès lors, ils pourraient accéder de fait à une dimension encyclopédique, notion que Umberto Eco rapproche de celle de rhizome :

« L'encyclopédie est un postulat sémiotique. Pas au sens où ce ne serait pas aussi une réalité sémiotique : elle est l'ensemble enregistré de toutes les interprétations, concevable, objectivement comme la bibliothèque des bibliothèques, quand bibliothèque veut dire aussi les archives de toute l'information non verbale enregistrée d'une manière ou d'une autre, des peintures rupestres aux cinémathèques. Mais elle doit rester un postulat parce qu'elle n'est pas effectivement descriptible dans sa totalité, et cela pour plusieurs raisons : la série des interprétations est indéfinie et on ne peut matériellement pas en faire une classification ; l'encyclopédie comme totalité des interprétations comprend aussi des interprétations contradictoires ; l'activité textuelle que l'on élabore à partir de l'encyclopédie, en agissant sur ses contradictions et en y introduisant sans cesse de nouvelles resegmentations du continuum, même sur la base d'expériences progressives, transforme dans le temps l'encyclopédie, si bien qu'une représentation globale idéale – si jamais elle était possible – serait déjà infidèle au moment où elle serait terminée ; enfin, l'encyclopédie comme système objectif de ses interprétations est « partagée » différemment par ses divers usagers [...] Le modèle de l'encyclopédie sémiotique n'est donc pas l'arbre mais le rhizome »³⁸.

En d'autres termes, de par leur dimension encyclopédique, ces mots jouiraient d'une connectivité d'ordre rhizomatique. Par ailleurs, leur émergence *a posteriori* au milieu du texte ne relève-t-elle pas de la nature même du rhizome ou du chiendent, telle une structure générée de l'intérieur ? Deleuze rappelle ainsi que le rhizome n'a ni

³⁷ Fritz Senn remarque précisément cette notion de substantivité : « From the awareness that words can be idle (in both senses: inactive, unprofitable, and empty of meaning) the boy passes on to the strange word 'paralysis', combining, as it does, the preceding two strains of thought, the fatal disease and the nature of words. The rest of the first paragraph is devoted to this twofold preoccupation, but it is the words that predominate. The most important, as well as the most frequent, word in the passage is 'word(s)'. The boy is so awed by 'paralysis' that in the end he commits the grammatical and logical mistake of actually confusing the word with what it stands for ». Cf. Fritz Senn, « He was too scrupulous always: Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 2, 1965, p. 67.

³⁸ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988, p. 110-112.

commencement, ni fin, qu'il pousse en son milieu, que ce milieu en débordement implique la suppression de l'Un, la suppression du schéma de l'arbre-racine :

« A la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$) »³⁹.

Il convient donc d'observer une structure rhizomatique dans l'évolution génétique de *Dubliners*, une évolution selon laquelle du texte *pousse en son milieu*. D'ailleurs, Deleuze s'est intéressé à certains auteurs, en particulier chez lesquels il pouvait déceler de tels schémas, comme Proust et Kafka, en développant respectivement ses théories de l'*antilogos* et de la *littérature mineure*. Mais c'est aussi chez un auteur comme Kerouac que l'on peut remarquer une poétique de la répétition qui révèle une dynamique rhizomatique selon laquelle le texte *pousse en son milieu*⁴⁰. C'est donc cet aspect de croissance textuelle interne qui rapproche ici Joyce et Kerouac. Aussi, les trois mots d'introduction de *Dubliners* ne semblent pas faire du recueil un tout uniforme, mais en seraient plutôt des *crystallisations fragmentaires*. Voilà exactement le type de proposition que Deleuze fait dans le chapitre « Antilogos » de son étude sur Proust⁴¹, avant même de développer sa théorie du rhizome en 1976. Il insiste sur l'aspect non

³⁹ Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Abel remarque à ce titre : « The 'creative stuttering [of his poetics] is what makes language grow from the middle, like grass; it is what makes language a rhizome instead of a tree, what puts language in perpetual disequilibrium' (Deleuze, *Essays III*). In short, the novel's repetitive content, combined with the effect of stuttering produced by the novel's new poetics, invents a style of writing, of literature, that has travelled far beyond the confines of the "conventional English sentence" and has entered a zone of proximity with the rhizomatic structure of the American earth itself.

Indeed, the poetics Kerouac invents with the writing of *On The Road* functions much like a refrain in (impromptu Jazz) music: the writing builds up a layer upon layer, page upon page, experience upon experience, piling up words and sentences until a threshold is reached at which the entire structure crashes. But we should not think of this structural crashing as negative. Rather, just like a coral reef, which amasses plankton and thus rhizomatically grows from the middle, becomes a multiplicity or ecology and thus displaces—deterritorializes—the ocean into, potentially, an island, so Kerouac's writing eventually acquires a momentum that simultaneously reaches a blockage—a consistency—and explodes ». Cf. Marco Abel, « Speeding Across the Rhizome: Deleuze meets Kerouac *On the Road* », *Modern Fiction Studies*, Vol. 48 (2), 2002, p. 236.

⁴¹ Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1964.

structurel des fragments dont la nature n'est aucunement liée au Logos. Dans le passage suivant, on sent déjà l'émergence d'une métaphore végétale (rhizome) comme opposition à tout rapport structurel entre le fragment et l'ensemble :

« Les dragons de Balbec, le pan de mur de Ver Meer, la petite phrase, mystérieux points de vue, nous disent la même chose que le vent de Chateaubriand : ils agissent sans « sympathie », ils ne font pas de l'œuvre une totalité organique, mais fonctionnent plutôt comme un fragment qui détermine une cristallisation. Nous le verrons, ce n'est pas par hasard que le modèle du végétal chez Proust a remplacé celui de la totalité animale, tant pour l'art que pour la sexualité. Une telle œuvre, ayant pour sujet le temps, n'a même pas besoin d'écrire par aphorismes : c'est dans les méandres et les anneaux d'un style Anti-logos qu'elle fait autant de détours qu'il faut pour ramasser les morceaux ultimes, entraîner à des vitesses différentes tous les fragments dont chacun renvoie à un ensemble différent, ou ne renvoie à aucun ensemble du tout, ou ne renvoie à aucun autre ensemble que celui du style »⁴².

Il se dégage de ce passage une vision du fragment compatible à la nature des mots « paralysis », « simony » et « gnomon », selon laquelle ces derniers constituent un monde de possibles ; ils ne sont ni sujet, ni objet de l'œuvre, mais participent d'une trame capable d'organiser autant de pôles qu'ils ont de capacité à suggérer des multiplicités de connexions tant à partir de leur partie signifiée que de leur partie signifiante. Ces trois mots relèveraient ainsi d'une structure rhizomatique, c'est-à-dire une structure n'impliquant aucun système de détermination/subordination par rapport à un quelconque sujet ou objet.

Certes, l'image du rhizome semble adéquate pour conceptualiser, ne serait-ce que de manière esquissée, le rapport organique des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » avec *Dubliners*, mais la pensée de Deleuze peut par ailleurs se révéler très féconde pour traiter ensemble le texte et ses critiques comme un dispositif machinique subissant les forces de la *territorialisation*, de la *déterritorialisation* et de la *reterritorialisation*⁴³. En effet, les trois types d'approches de la critique différenciés précédemment se constituent comme trois agencements systémiques du processus de perception des trois mots vis-à-vis de l'œuvre. Ainsi, il semble particulièrement intéressant d'envisager ces approches sous des rapports de *territorialité*, ou de perception du territoire textuel de *Dubliners*. En d'autres termes, parcourir un territoire

⁴² *Ibid.*, p. 138-139.

⁴³ Cf. Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 381-433 ; 634-636. Nous reviendrons plus loin sur ces concepts deleuziens.

rhizomatique suivant les dynamiques de perception de la critique, c'est suivre le pas de l'écriture joycienne, c'est s'aventurer dans un espace textuel indéfini, indéterminé, *en devenir*. Ce serait donc le texte même de *Dubliners* et la multiplicité de ses systèmes qui seraient opaques à toute forme de stabilité, et qui entraîneraient le lectorat vers la reconnaissance d'un rhizome, de courants constants de distribution et de redistribution, de quelque chose de *lisse* :

« Rhizome, as embedded in the perplexity of the situation, goes in diverse directions instead of a single path, multiplying its own lines and establishing the plurality of unpredictable connections in the open-ended, what Deleuze called *smooth*, space of its growth. In short, it lives. It does not represent, but only maps our ways, paths and movements together with, as Deleuze says, 'their coefficients of probability and danger' »⁴⁴.

En somme, le texte aurait été activé et ramifié au fil des approches critiques, de la multiplicité des lectures, des perceptions et des interprétations, pour finalement constituer une sorte de rhizome textuel.

De la résistance du texte

Au terme de ces premières observations, *Dubliners* apparaît sous un visage relativement complexe et moderne, et c'est à se demander si la dimension irréductible, voire rhizomorphe, du texte ne mériterait pas une certaine valorisation. En effet, il est un fait que les nouvelles de Joyce restent considérées comme des écrits de jeunesse au sein de la communauté joycienne, fait indiscutable du point de vue chronologique, et sont clairement dissociées de *Ulysses* et *Finnegans Wake*, ses écrits dits de maturité, quant à leur niveau d'accessibilité. Néanmoins, étant donnée l'opacité qui plane autour des mots « paralysie », « gnomon » et « simony », *Dubliners* pourrait peut-être prétendre à être perçu comme une forme de prémice à l'un des moments les plus terrifiants de la littérature, pour reprendre le constat d'Eco :

« It may seem that *Ulysses* violates the techniques of the novel beyond all limit, but *Finnegans Wake* passes even this limit. It may seem that *Ulysses* demonstrates all the possibilities of language, but *Finnegans Wake* takes

⁴⁴ Inna Semetsky, « Deleuze's New Image of Thought, or Dewey Revisited », *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 3(1), 2003, p. 18.

language beyond the boundary of communicability. It may seem that *Ulysses* represents the most arduous attempt to give physiognomy to chaos, but *Finnegans Wake* defines itself as *Chaosmos* and *Microchasm* and constitutes the most terrifying document of formal instability and semantic ambiguity that we possess »⁴⁵.

Cette revendication de l'instabilité du recueil, qu'elle soit ponctuelle ou globale, n'est d'ailleurs pas une position nouvelle. Par exemple, Sonja Basic a bien remarqué que la perception de *Dubliners* est bien souvent enfermée dans une classification réaliste ou symboliste qui fausse l'aspect révolutionnaire de l'œuvre⁴⁶. Bien au-delà de la simple considération des trois mots d'introduction, la critique a su déceler les non-dits, les contradictions, le jeu général qui criblent l'ensemble des nouvelles comme s'il s'agissait d'un trait de l'écriture, ancrant toujours plus la perception collective de *Dubliners* sous le signe de l'incertitude, de l'ininterprétabilité, de l'isillibilité. Il est ici fait allusion, par exemple, à la capacité de vacillement du texte que Marie-Dominique Garnier remarque jusque dans le titre d'une nouvelle :

« GPO and “abstract value” point to “other” alternative readings of “A Mother” just as the words of the title gesture towards a possible “am other.” The sentence if read “scrupulously,” offers two arresting details which open up different, or deferring interpretative vistas, whether Derridian – the GPO – or Deleuzian – “abstract value” – where abstraction calls forth Deleuze’s reflections on differential mathematical avenues »⁴⁷.

Cette dernière observe par ailleurs d'autres phénomènes d'instabilité où le jeu de l'accentuation se fait maître de l'écriture joycienne, notamment dans *Ulysses*, mais déjà dans *Dubliners* :

⁴⁵ Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce*, Tulsa, University of Tulsa, 1982, p. 61.

⁴⁶ En effet, Sonja Basic s'oppose à la perspective critique moyenne de *Dubliners* : « One of the problems presented by the existing critical approaches to James Joyce's *Dubliners* is overinterpretation or too literal interpretation. On the whole, there has been too much 'irritable reaching' after verifiable facts and incontrovertible conclusions, not only among the critics who consider *Dubliners* preeminently as a realist work but even among those who give precedence to its symbolist complexities. The 'realists' have tended to rely too much on the reputation of *Dubliners* as the simplest, most accessible of Joyce's works, forgetting that this work is also revolutionary in a particularly underhand way. And the 'symbolists' have in turn neglected the specifically subversive nature of Joyce's symbols ». Cf. Sonja Basic, « A Book of Many Uncertainties: Joyce's *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoicing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 13.

⁴⁷ Marie-Dominique Garnier, « From Paralysis to Para-lire: Another Reading of 'A Mother' », éd. Mary Power et Ulrich Schneider, *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 232.

« Rien n'échappe à la syncope – pas même l'année 1904, *leapyear*, année bissextile où, entre autres, deux jours sautent. L'écart, l'irrégularité, le syncopé se produisent dès le premier mot du livre : Ulysses ou Ulysses ? – incertitude accentuelle non accidentelle puisqu'elle renvoie à l'une des syncopes rythmiques du poème de la fin de la nouvelle 'Ivy Day in the Committee Room' où Parnell devient Parnell »⁴⁸.

De même, la contribution critique de Margot Norris sur *Dubliners*, s'il fallait n'en retenir qu'un seul aspect, pourrait se résumer à une sorte de revendication d'un texte offrant d'une part des pistes interprétatives, mais d'autre part des éléments contradictoires qui discréditent immédiatement ces dernières, mettant systématiquement en échec la soif de stabilité que le lecteur cherche à assouvir. Elle formule cette conviction en ces termes :

« *Dubliners* criticism has evolved traditions, inflected by various theoretical models, of recognizing that the telling of the stories invariably produces excessive and layered information, on the one hand, and gaps, contradictions, and inconsistencies, on the other. My own contribution to these traditions has been to explore the ways in which the stories signal the complexities of their own textual operations, and to demonstrate the dramatic, often antagonistic, character of the textual performance – what I think of as a textual self-dispute. I try to show that *Dubliners* repeatedly displays narrative voices that produce utterances, stories, and discourses that are undermined by silent countertexts, conflicting readings of what remains silent, tacit, or implicit, and which I characterize variously: as loud narrations that drown out silent narrations; as narrative discourses that are disrupted by the stifled back answers of characters who are refused voice by the narration; as a kind of “textual body” language that contradicts or challenges the verbal or stylistic utterance of the narration. These fascinating self-incriminating or self-contradicting textual operations – that I trope as textual self-dispute – function politically to challenge narrative authority and singularity. In consequence the reader is placed in a problematic and disconcerting position, and the reading of the stories becomes an interpretative adventure of the most dynamic and risky kind. The *Dubliners*' reader is subject to the narration's misleading theoretical prompts, yet is continually prodded by the unease produced by the discursive gaps, elisions, contradictions, silences, and disjunctions to resist the narration, to read against its rhetorical grain, to take speculative risks and make hypotheses that can't be verified, and thereby surrender all hope of interpretative mastery. The *Dubliners* reader must function simultaneously as a credulous narratee, a skeptic, a detective, a rhetorician, a judge, a dramaturge, and finally, a writer of alternative fictions that *Dubliners* has already produced as an absence »⁴⁹.

⁴⁸ Garnier, « Ulysse à l'aveuglette : le clin et la lisse », éd. D. Ferrer, C. Jacquet, A. Topia, « *Ulysse* » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Tusson : Du Lérot, 1991, p. 195-196.

⁴⁹ Margot Norris, « The Self-Disputing Text of *Dubliners* », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2000, p. 67.

La position de Norris semble donc cohérente avec le paysage général de l'instabilité qui gravite autour de *Dubliners*, tel que nous venons de le présenter. Ainsi, il semble pertinent d'aborder de manière exhaustive, dans le cadre d'un propos de thèse, le large éventail offert par les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » pour ancrer davantage cette idée de résistance textuelle, et pour peut-être aboutir au constat de mots dont le sens est évanescent. Ainsi, l'enjeu consiste à déterminer s'il y a ou non pertinence à établir une corrélation entre l'insaisissabilité de ces mots et le phénomène de disparition du référent auquel on assiste parfois dans *Ulysses* et *Finnegans Wake*, comme le remarque Jean-Louis Giovannangeli :

« Tout au long de la journée Stephen forme le projet maintes fois répété (3.435, 9.429 et 15.4192) de retrouver le mot connu de tous les hommes : 'The word known to all men.' Retrouver ce lieu ineffable où se conjuguent et se défassent les langues pour retrouver cette langue commune à tous les hommes mais qu'ils ont oubliée, cette lettre cachée à jamais enfouie [...] Ce mot aurait partie liée à l'amour, c'est-à-dire un mot sans référent qui fournirait la clef à tout. Réminiscence et traduction chrétienne de ce *logos* grec qui traverse l'Évangile selon Saint-Jean : 'In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.' (Saint John. I,1) – repris parodiquement dans *Finnegans Wake* sous la forme 'In the beginning is the Woid', instaurant ainsi un jeu sur le vide et le Verbe »⁵⁰.

Mais avant d'entamer le cœur du sujet, il convient de présenter brièvement la méthodologie adoptée pour arriver à de telles conclusions et ancrer plus fermement la dimension révolutionnaire du texte de *Dubliners*.

Méthodologie de l'étude

Il semble pertinent, dans un premier temps, de présenter plus en détail le premier type d'approche des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » par la critique, qui consiste à les utiliser comme des filtres ou clés d'interprétation, établissant de plus en plus la tentacularité de leur réseau et aboutissant ainsi à une forme de fuite structurelle par le renouvellement constant des centres de polarisation. Dans un deuxième temps, il convient d'exposer le deuxième type d'approche critique qui consiste à noyer ces mots,

⁵⁰ Jean-Louis Giovannangeli, « Des mots à la dérive : l'incomplétude du sens dans *Ulysses* », *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman*, 1991, p. 261.

et par là même leur centralité vis-à-vis de l'œuvre, dans le flux des réseaux intertextuels dont ils pourraient découler. Enfin, dans un troisième temps, il semble légitime d'aborder le troisième type d'approche, selon lequel les trois mots seraient susceptibles d'autoriser une capacité illimitée de substitution lexicale, pour abandonner la quête d'un sens et finalement laisser place à celle d'un rythme, sorte de revalorisation du mouvement du texte devant un sens fuyant. A chaque étape, il serait judicieux d'exposer les travaux existants de la critique et de tenter de les compléter.

Parallèlement à cela, il convient de montrer en quoi ces trois types d'approches peuvent se profiler comme trois dynamiques distinctes, ou agencements machiniques, du processus d'appréhension du territoire textuel de *Dubliners* (la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation). C'est donc par la compréhension des variations de l'acte d'interprétation des trois mots que pourront être mises en évidence les manières systématisées dont l'écriture joycienne se joue du lecteur. Ainsi, la terminologie deleuzienne, qui vient ici simplement colorer l'architecture de cette étude, suggère parallèlement une métaphore organique pour représenter l'image d'un texte-rhizome, l'image d'un texte étonnamment révolutionnaire pour son temps, et dont la forme, simple en apparence, n'a d'autre effet que de masquer sa modernité.

Première partie :
Territorialisation de *Dubliners*

Exposition

Il résiderait au sein de l'écriture joycienne une propension à se jouer du lecteur, et ce de diverses manières systématisées, voire machiniques. La première tangente notoire, qui fait l'objet de cette première partie, proposée par le *territoire textuel* de *Dubliners*, peut être caractérisée par la multiplicité des réseaux de résonances gravitant autour des épïcêtres aléatoires que constituent « paralysis », « gnomon » et « simony ». En effet, ces trois mots, de manière individuelle ou collective, peuvent se profiler comme des portes d'accès aux nombreux systèmes du recueil (systèmes thématiques, symboliques, sémantiques, narratifs, etc.) et par là même accéder au rang de points architecturaux, voire centraux. Par conséquent, il semble pertinent, dans un premier temps, d'exposer la manière dont la critique a eu recours à ce type d'approche dans son appréhension du texte, puis, dans un second temps, de compléter de telles observations par quelques exemples illustrant le fonctionnement de ces résonances jusque dans la granularité des nouvelles. Mais, avant toute chose, il est essentiel de présenter le concept deleuzien de la *territorialisation* qui semble refléter avec une certaine justesse ce premier type de perception du rapport entre « paralysis », « gnomon » et « simony » et l'œuvre.

Présentation du concept deleuzien de la territorialisation

C'est probablement dans son chapitre « De la ritournelle »⁵¹ que Deleuze développe le concept de territorialisation le plus en profondeur. La ritournelle est un agencement territorial à trois aspects. Deleuze les schématise de façon simplifiée, comme suit. Il raconte l'histoire d'un enfant se trouvant dans le noir, sorte de représentation métaphorique du chaos, apeuré, qui se rassure en chantonnant. La chanson de l'enfant organise « un début d'ordre dans le chaos », elle le structure. Un tel début d'organisation représente le premier aspect de la ritournelle. Le deuxième aspect englobe toutes les extensions, tracés, composantes, repères et marques qui structurent le

⁵¹ Cf. Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 381-433.

noir autour de ce début d'ordre. Il s'agit là de convertir tout un univers extérieur étranger en un monde intérieur familier :

« Maintenant, au contraire, on est chez soi. Mais le chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. Beaucoup de composantes très diverses interviennent, repères et marques de toutes sortes. C'était déjà vrai dans le cas précédent. Mais maintenant ce sont des composantes pour l'organisation d'un espace, non plus pour la détermination momentanée d'un centre. Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire. Il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé »⁵².

De cette manière, si le premier aspect de la ritournelle est la naissance d'une notion d'ordre, le deuxième en est sa structuration pour l'élaboration d'un espace ordonné (cercle). Le troisième et dernier aspect consiste en une ouverture de cet espace sur le chaos qui l'entoure. Dans ce processus d'ouverture, le chaos n'est plus le même qu'à l'état initial, il est dit « créé par le cercle lui-même ». En d'autres termes, lorsque le cercle s'ouvre, il continue à structurer le chaos, comme si tout univers extérieur étranger tendait déjà à être assimilé en tant que réalité familière :

« Maintenant, enfin, on retrouve le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques »⁵³.

Ces trois aspects de la ritournelle forment un agencement territorial, une dynamique structurelle du désordre qui jaillit d'un centre, s'organise en système délimité (le cercle), puis s'étend sur le reste de l'espace environnant.

Selon ce schéma en trois temps, l'émergence de « paralysis », « gnomon » et « simony » en 1906 pourrait ainsi être reçue comme le début d'un ordre structurel de l'œuvre (premier aspect de la ritournelle), une émergence qui serait perçue par la critique comme des « clés interprétatives » ou « filtres de lecture » fournis *a posteriori* pour organiser l'espace textuel. Dès lors, ces mots seraient les points à partir desquels

⁵² *Ibid.*, p. 382.

⁵³ *Ibid.*, p. 382-383.

des extensions, tracés, composantes repères et marques auraient jailli dans le cadre d'un acte de lecture ou d'interprétation (deuxième aspect), jusqu'à conditionner la réception de l'œuvre globale (troisième aspect).

Mais au-delà de cette représentation assez approximative, le fonctionnement par transcodage de la territorialisation mérite d'être souligné. En effet, tel que mentionné précédemment dans l'introduction, la critique a alternativement proposé « paralysis », « gnomon » ou « simony » comme centre structurel de l'œuvre, sorte de phénomène de repolarisation continue. En d'autres termes, chaque critique structure le texte (le chaos) selon son propre processus de territorialisation : chacun chantonne un air différent. Or, ce remplacement du milieu n'est pas une tendance étrangère au phénomène de territorialisation, on parle alors de *transcodage* (la territorialisation ne peut avoir lieu que si le chaos est assimilé selon un code déterminé). Par exemple, « paralysis » implique un « relâchement à côté de », notion qui peut facilement rappeler l'idée d'un « parallélogramme retranché d'un plus petit parallélogramme composant l'un de ses coins » (gnomon), et qui peut être interprétée comme le châtiment attribué au prêtre simoniste⁵⁴. Il semble donc que les chevauchements sémantiques, conceptuels et symboliques de ces trois mots autorisent l'établissement de zones de transcodage, expliquant les diverses propositions de la critique portant sur le réel milieu structurel du recueil : alternativement « paralysis », « gnomon » et « simony ». Mieux, il s'en suit qu'un mot donné établi comme centre peut intégrer tel quel le réseau d'action d'un autre mot ou des deux autres mots. Deleuze souligne d'ailleurs ce cas important de transcodage :

« [...] c'est lorsqu'un code ne se contente pas de prendre ou recevoir des composantes autrement codées, mais prend ou reçoit des fragments d'un autre code en tant que tel [...] Chaque fois qu'il y a transcodage, nous pouvons être

⁵⁴ Mitzi M. Brunsdale s'étend tout particulièrement sur la perméabilité des notions véhiculées par « paralysis », « gnomon » et « simony », à partir desquelles elle constitue une trame de lecture globale tant au niveau de « The Sisters » que de *Dubliners* : « As Joyce revised it ['The Sisters'], the boy narrator vaguely associates the words *gnomon* and *simony* with the death of the old man, a phenomenon that both frightens and attracts him. The Euclidean term *gnomon* has two meanings, both stressing truncation: a parallelogram with a portion missing and the part of a sundial that casts a shadow, counting off the hours of one's life. *Simony* is a heinous sin, the buying and selling of sacred things. Placed together at the outset of 'The Sisters' the words *gnomon* and *simony* embody Joyce's theme both for 'The Sisters' and for *Dubliners* as a whole. Like Dante, Joyce gives sinners the hells they choose; the priest simonist whose trading in the sacred freezes the potential of others' lives finds his own life turning to stone ». Cf. Mitzi M. Brunsdale, *James Joyce: A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1993, p. 9.

sûrs qu'il n'y a pas une simple addition, mais constitution d'un nouveau plan comme d'une plus-value »⁵⁵.

Dans le cadre de cette étude, il convient donc d'intégrer la notion de transcodage comme désignant les cas où (1) l'un des trois mots codifie pour territorialiser l'œuvre globale, (2) l'un des trois mots assimile directement des parties autrement codées pour territorialiser l'œuvre globale. Par exemple, lorsque « paralysis » est utilisé comme filtre de lecture de *Dubliners* et que le code de la paralysie est appliqué à l'étude des personnages, scénarios, images, mais aussi lorsque « gnomon » et « simony » deviennent en tant que tels des extensions de « paralysis » pour l'établissement du même réseau, il y a précisément l'évidence d'une opération de territorialisation par transcodage.

Il faudrait ainsi retenir que la territorialisation de *Dubliners* est un acte d'organisation du recueil, polarisé sur l'un des trois mots ou sur les trois mots. Le transcodage serait une force de la territorialisation, un moyen par lequel le territoire de « paralysis », de « gnomon » et/ou de « simony » pourrait s'étendre en « convertissant » d'autres centres, d'autres milieux, et toute une multitude d'autres codes. A la lumière de cette exposition, il semble maintenant logique de passer à des présentations concrètes en exposant certaines approches territorialisantes développées par la critique, puis de compléter par des exemples textuels ce type particulier d'appréhension du rapport entre les trois mots de l'introduction et l'œuvre globale.

⁵⁵ Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 386.

I.a – Perceptions territorialisantes de la critique

« *Paralysis* » comme centre structurel

Lorsque Hart se penche sur le personnage d'Eveline, il le met immédiatement en relation avec les autres personnages de *Dubliners* en remarquant qu'ils subissent collectivement une forme d'oppression par leur environnement, c'est-à-dire la ville paralysée et paralysante de Dublin. Au cœur de son exposé, il est possible de déceler une volonté d'uniformiser (de territorialiser) la perception des personnages du recueil sous l'enseigne commune de la paralysie. De plus, Hart ramifie la paralysie en divers thèmes : la stagnation, l'assimilation topologique, la mort, la résignation. C'est ainsi que dans son article, « *paralysis* » est présenté comme le principe organisateur de la nouvelle⁵⁶. Ce trope structurel semble témoigner d'un acte d'uniformisation thématique résultant du *transcodage* de l'intrigue, du développement psychologique et des images de « Eveline ».

Bonafous-Murat remarque cette tendance à la territorialisation de la paralysie des personnages en s'intéressant à l'influence topologique de la ville sur ces derniers. Il note que Dublin, l'agent paralysant, et les Dublinois, les objets paralysés, se placent sous un rapport personnage/espace bien déterminé. Il poursuit en remarquant que nombre de critiques joyciens s'écartent de ce rapport (ou transcendent) :

« Mais aujourd'hui encore, la perspective adoptée par certains critiques joyciens ne semble guère différente. Le commentaire suivant de Parrinder, qui fait de la paralysie générale la somme des paralysies individuelles, ne constitue qu'un exemple parmi beaucoup d'autres : 'Paralysis, as a metaphor for the doomed and self-defeating life of Dublin, is most starkly seen in the story of Patrick Morkan's horse, as told in 'The Dead'⁵⁷.

⁵⁶ Hart donne effectivement le phénomène de paralysie comme l'élément structurel de la nouvelle : « Eveline lives in a paralysed and paralysing city in which the last vestiges of happiness crumble away as oppressive houses are built where once there were open fields. There have been changes in Dublin, but they have all led towards a state of immobility and death [...] Eveline's world is becoming increasingly static; in the end she too will abandon the hope of change, will become a part of the stagnation. The controlling structure of all the main elements of the story – plot, psychological development, imagery – is the opposition between change and no-change, between fevered action and frozen immobility ». Cf. Hart, « Eveline », *art. cit.*, p. 48.

⁵⁷ Parrinder, *James Joyce, op. cit.*, p. 53.

Or Joyce ne dit pas tout à fait cela. Dans les deux lettres, il paraît délaissier la vie des personnages pour privilégier le lien existant entre un principe abstrait (âme ou histoire morale) et une entité concrète, la ville. C'est cette dernière, et non les habitants qui la peuplent, qu'il désigne comme le facteur essentiel de paralysie »⁵⁸.

L'une des deux lettres auxquelles il est fait allusion dans cette citation, est une correspondance de 1906 entre Joyce et l'éditeur Grant Richards dans laquelle l'expression de Joyce « centre de paralysie » apparaît :

« My intention was to write a chapter in the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis »⁵⁹.

Par conséquent, il est très probable qu'une telle expression ait influencé la critique dans une vue territorialisée de l'œuvre : l'auteur suggère lui-même la présence d'un centre de paralysie topologique, et la critique décèle naturellement les manifestations multiples de la paralysie chez les personnages en étudiant les ramifications métaphoriques potentielles. Dans un tel schéma, il apparaît clair que la notion de centre/milieu génère des systèmes d'analyse territorialisés.

Il convient néanmoins de considérer un ouvrage de référence beaucoup plus général afin d'avoir une représentation moyenne du mot « paralysie » par rapport à la structure de *Dubliners*. Pour A. Nicholas Fagnoli et Michael Patrick Gillespie, la paralysie est incontestablement le thème principal de chacune des quinze nouvelles constitutives du recueil :

« In a number of ways, 'The Dead' is a fitting conclusion to the collection of stories in *Dubliners*. Most obviously, it recapitulates and brings to completion the major theme of paralysis that typifies all the stories, but it does so in a manner far more open to interpretation than in the preceding stories. In particular, one sees the bitterness over the protagonist's apparent inability to affect the status quo—so obvious in such stories as 'Counterparts' and 'A Painful Case'—balanced by a sense of possibility, an awareness of options not present in other pieces in the collection. While 'The Dead' hardly exudes optimism, it moves beyond the fatalistic vision that seems to crush the characters of the other *Dubliners* stories »⁶⁰.

⁵⁸ Bonafous-Murat, *Logique de l'impossible*, op. cit., p. 6.

⁵⁹ *Selected Letters*, éd. Richard Ellmann, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 83.

⁶⁰ A. Nicholas Fagnoli et Michael Patrick Gillespie, *James Joyce A-Z: The Essential Reference to His Life and Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 53.

Ainsi, certaines nouvelles s'inscriraient plus que d'autres sous le signe de la paralysie (« Counterparts » et « A Painful Case »), et d'autres iraient, au contraire, jusqu'à en proposer une vision moins fataliste (« The Dead »). Malgré l'observation de cette variation, la perception de l'œuvre reste synthétique et territorialisante. Dans la même optique, Fagnoli et Gillepsie vont jusqu'à englober d'autres thèmes avec celui de la paralysie⁶¹. Dans la mesure où l'emprisonnement, la désillusion et la mort sont alors donnés comme des extensions de la paralysie, il s'agit bien du fonctionnement de la ritournelle : une organisation du chaos par rapport à un centre donné. Cet amalgame de thèmes fait penser à une forme de transcodage puisque tout ce qui relève de l'emprisonnement, de la désillusion et de la mort se trouve ainsi rattaché au phénomène de paralysie, sorte d'unité supérieure hiérarchisante. Il en va de même lorsque Fagnoli et Gillepsie proposent un transcodage des trois mots d'introduction de *Dubliners*⁶², qui deviennent englobant d'un autre principe organisateur de l'œuvre, à savoir le déclin physique, spirituel et religieux. La tendance est effectivement à regrouper une multitude de thèmes et à centraliser l'interprétation autour d'un milieu donné. Non seulement le mot « paralysis » jouit d'un champ de résonances conséquent sur l'ensemble de l'œuvre, mais les extensions et transcodages qui s'y rattachent montrent bien qu'il y a validité pour le lecteur à percevoir *Dubliners* sous un angle territorialisant, par le biais d'un réseau métaphorique tentaculaire⁶³.

« Gnomon » comme centre structurel

Si la grande majorité des études présentent « paralysis » comme le centre structurel de *Dubliners*, nombre de chercheurs ont opté pour « gnomon ». Le gnomon

⁶¹ « To present 'Dublin to the world' was Joyce's intent (see *Letters II.122*), and he did so in a direct, unadorned realistic style that included unvarnished descriptive elements and commonplace diction, all of which proved to be obstacles to publication. Joyce's attention to detail, the chronological ordering of the stories, the pervasive theme of paralysis in multiple variations (entrapment, disillusionment, death) and the stories' common setting give the collection coherence and provide a comprehensive and lifelike portrait of Dublin and its citizens ». Cf. *Ibid.*, p. 60.

⁶² « The words *paralysis*, *gnomon* and *simony*, all occurring in the opening paragraph, underscore the physical, spiritual and religious decay found in the story ['The Sisters'] ». Cf. *Ibid.*, p. 205.

⁶³ Parmi les extensions métaphoriques (transcodages) de la paralysie détectés par la critique, il faudrait retenir, entre autres, la paralysie physique, spirituelle, conversationnelle (parole), politique, la cyclicité de l'histoire, la mort, l'emprisonnement, la désillusion.

est, de par sa signification, déjà un outil de repérage et d'interprétation de l'espace. En tant que substantif, il a été utilisé de manière similaire, comme filtre de lecture, comme outil d'interprétation textuelle. C'est selon ce modèle « géométrique » que l'une des premières lectures⁶⁴ a été menée en centralisant la structure du recueil sur le mot « gnomon ». L'emploi du mot « géométrique » semble pertinent dans la mesure où il a été utilisé tel un instrument de mesure, une sorte d'équerre, une clé textuelle pour l'interprétation de l'œuvre, ce qui rappelle sa signification symbolique :

« Instrument de mesure, utilisé dans l'Antiquité, pour mesurer, d'après l'ombre mobile portée d'un style (poinçon servant à écrire sur des tablettes) sur un écran, les variations de longueur et de hauteur d'un objet ; il suit, par exemple, les mouvements du soleil et indique, en conséquence, l'heure ; de là, les cadrans solaires. Le gnomon était connu des Chinois, des Egyptiens, des Indiens d'Amérique centrale. Il fut à l'origine des premières découvertes de l'astronomie. Il symbolise tout instrument de mesure qui permet de percer les secrets du temps et de l'espace, d'accéder à la connaissance, en projetant les images des mouvements et des positions et en permettant de les traduire en chiffres »⁶⁵.

En effet, Albert rappelle en quoi le gnomon est en soi un outil destiné à l'établissement de mesures dans son article portant sur la gnomonologie⁶⁶. Il s'en suit alors que le mot « gnomon », tel que vu par la critique, sert à mesurer, à percer les secrets, à traduire, ou encore à déceler les énigmes du texte de Joyce. Il s'agit donc d'un filtre de transcodage, un outil permettant de territorialiser le texte.

Dans l'étude de Wolfgang Karrer⁶⁷, il est particulièrement intéressant de noter son inventaire de la réception critique des trois mots. Il souligne effectivement que « paralysis » a reçu une attention particulière de nombreux critiques, que « simony » a fait l'objet de moins d'enthousiasme, et que « gnomon » a pratiquement été ignoré⁶⁸,

⁶⁴ Le gnomon est vu comme un instrument d'interprétation à grande échelle dans Herring, « Structure and Meaning in Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*

⁶⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 480.

⁶⁶ « Unchanged from ancient Greek γνόμεον, the basic meaning of "gnomon" is "model, criterion, standard." It is also the name of the T-square by which one measures the accuracy of a right angle ». Cf. Albert, « Gnomonology: Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 355.

⁶⁷ Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 45-68.

⁶⁸ « Critics have shown by numerous elaborations of the term *paralysis* that to the adult reader there is more to the word than its sound or spectral interpretation. Such critics read the first paragraph as the announcement of all the stories [...] Simony, the second mystifying word, has received less attention [...] The third and last word, gnomon, has been nearly ignored. Only Albert (1990) seems to have given it extended attention. *Gnomon* is a word from Euclid's geometry, well known to school boys. At first glance, it seems to do little beyond characterizing the narrator's fascination with unusual words.

mises à part les études d'Albert et de Brandabur⁶⁹. Karrer se propose alors de reconsidérer l'importance du mot « gnomon » en tant que clé structurelle pour l'interprétation de « The Sisters », des nouvelles de l'enfance et de *Dubliners* dans sa totalité. Le centre du recueil était « paralysis », ou peut-être « simony » ; il devient maintenant, ou aussi, « gnomon »⁷⁰. Il semblerait effectivement que cette approche ne se réduit pas à l'affirmation de la seule et unique clé interprétative de l'œuvre, mais qu'il s'agit plutôt d'un système parallèle, presque collaboratif, qui ne supprime pas, mais cohabite avec les autres propositions d'organisation structurelle basées sur « paralysis » et « simony ».

Rice⁷¹ établit un rapport entre la totalité de l'œuvre et la figure du gnomon. Plus précisément, ce sont les niveaux symboliques du recueil qui seraient illustrés par cette figure géométrique :

« Joyce corroborates the assumption that two parallel worlds of the real and the symbolic are coexistent and related in his text in a way that can be graphically illustrated by the (appropriately) *geometrical* figure of the gnomon, the incomplete parallelogram, alluded to in the opening paragraph of the first story in *Dubliners*, “The Sisters.” If the realistic and symbolic levels of the collection be visualized as the parallel, horizontal lines of the gnomon, then the unbroken diagonal line connecting the two horizontals, a vector projecting the reader from the level of the real to the level of the symbolic, can be compared to the emphatic invitation to seek symbolic significance in the real data of the first story’s opening paragraph, an invitation made by the italicized terms *paralysis*, *gnomon*, and *simony*. As geometry students are challenged to see the completed parallelogram by a small extrapolation from the gnomon, if they know the propositions and corollaries governing lines and angles, so are Joyce’s readers challenged to complete the figure, finding the missing angle and lines that connect the symbolic level back again to the real, justifying the “double” reading of *Dubliners*. And this does in fact happen, almost so easily as not to be noticed, significantly in the last “corner” of the collection in the concluding paragraph of the latest written and final story, “The Dead” »⁷².

Brandabur (1971) reads it as ‘a figure’ with something missing, and Albert as ‘a chip off the old block,’ signifying the boy and the priest ». Cf. *Ibid.*, p. 47-48.

⁶⁹ Edward Brandabur, « The Sisters », éd. *DIV*, p. 333-343.

⁷⁰ « I will try to show that *gnomon* is as important as *paralysis* and *simony* to an understanding of this first triad of stories and that it provides a structural key to the reinterpretation of ‘The Sisters’, the stories of childhood and perhaps, *Dubliners* as a whole ». Cf. Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 48-49.

⁷¹ Rice, « The Geometry of Meaning in *Dubliners*: A Euclidian Approach », *art. cit.*, p. 41-52.

⁷² *Ibid.*, p. 43.

Selon cet agencement, la figure du gnomon prend le pas sur le texte suivant une structure de symbolisation. Rice envisage les trois mots d'introduction comme une « invitation » à la lecture symbolique ; puis il décèle les « angles et lignes gouvernantes » qui structurent cet espace symbolique ; enfin, il y voit la justification d'une double lecture à l'échelle de *Dubliners*. On reconnaît bien là trois étapes qui rappellent les trois aspects de la ritournelle (point d'origine, structuration d'un espace, puis structuration du territoire). Le gnomon est, de la sorte, instrumentalisé pour parcourir l'espace symbolique du recueil.

Norris s'est intéressée au gnomon par le biais du thème de l'incomplétude, en y voyant toujours une forme de résonance dans l'œuvre globale, mais en prenant parti pour une certaine esthétique du fragment :

« [...] Joyce made the figure and function of the gap, the silence, and the figure of incompleteness an inescapably foregrounded trope in the story. By doing so he guaranteed that it could not be missed, and would therefore serve as a clue and a key, a guiding thread and key to the entire volume's hermeneutical enigma. No reader of "The Sisters" can get past that arresting sentence on the first page of the story—and of *Dubliners*—when the narrative voice invests a quite ordinary word with the sound of strangeness [...] When the narrative voice confesses its fascination with these strange bookish words, it simultaneously invites the reader to look into the abyss of stories that are marked by incompleteness, by insufficient information, by chunks missing from them, gaps and silences that render them undecidable. Their undecidability also renders them, in a sense, unreadable in quite determinate ways »⁷³.

Ce passage marque une progression certaine de la réception critique des trois mots d'ouverture. En effet, on retrouve cette tendance à la territorialisation, à l'extension d'une structure au recueil entier (ce chapitre du livre de Norris s'intitule bien « The Gnomon of the Book: 'The Sisters' »), mais on peut sentir le début d'un renoncement à la compréhension profonde de ces mots. En d'autres termes, leur *illisibilité*, bien qu'elle soit associée à l'esthétique globale de l'incomplétude et du fragment, dénote aussi la reconnaissance profonde que le centre du livre est herméneutique et impalpable. Cette démonstration de Norris est intéressante dans le sens où elle propose une absence comme principe structurel, un fragment comme une totalité, une illisibilité comme une ligne d'écriture, ou encore une indécision comme une certitude analytique. Avec ce changement d'orientation au cœur de l'exposé de Norris, la lecture de ces trois mots

⁷³ Norris, *Suspicious Readings of Joyces's Dubliners*, *op. cit.*, p. 16.

s'axe peu à peu vers le monde des possibles par le biais de l'écroulement du cœur structurel. En outre, avec Norris, la critique semble suivre les prescriptions du structuralisme de Roland Barthes et la grande nébuleuse de son code herméneutique, qui annonce déjà l'émergence du rhizome :

« L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répéteront ; ils n'apparaîtront pas dans un ordre croissant). Pour les sèmes, on les relèvera sans plus – c'est-à-dire sans essayer, ni de les tenir attachés à un personnage (à un lieu ou à un objet), ni de les organiser entre eux pour qu'ils forment un même champ thématique ; on leur laissera leur instabilité, leur dispersion, ce qui fait d'eux les particules d'une poussière, d'un miroitement du sens. On se gardera encore plus de structurer un champ symbolique ; ce champ est le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité ; la tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématiques la profondeur et le secret »⁷⁴.

Poussière, particules, miroitement du sens, tel est le statut de trois mots offrant au lecteur-interprète autant de pistes que de fausses pistes.

Certes, le gnomon ne peut à lui seul recéler la multiplicité des lectures de *Dubliners*, mais il peut néanmoins, comme « paralysis », offrir un système complexe de haute connectivité, à l'image des ombres et des doubles dégagés par cette figure. En effet, *Dubliners* est un véritable labyrinthe textuel pouvant être envisagé tel un « jeu de memory » où il est possible de rapprocher les doubles, c'est-à-dire de coupler les nouvelles par paires. Sans annoncer de structures systématiques, on peut observer que les personnages, les nouvelles ou les intrigues présentent certaines similarités. Par exemple, la critique a bien fait le rapprochement entre le pervers sexuel de « An Encounter » et le caractère potentiellement pédophile de Father Flynn dans « The Sisters » ; Ingersoll a quant à lui proposé de regrouper les nouvelles suivant leurs tendances géographiques en observant que les mouvements en direction de l'est étaient à associer à la vie, et l'ouest à la mort⁷⁵ ; et d'autres rapprochements de nouvelles peuvent également être effectués en fonction de leur portée politique, économique, religieuse ou culturelle. C'est en ce sens que Rice propose une théorie de nouvelles

⁷⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 26.

⁷⁵ Ingersoll, « The Psychic Geography of Joyce's *Dubliners* », *art. cit.*

jumelles⁷⁶. Ainsi, le motif du double extrait de la figure du gnomon peut constituer une sorte de trame structurelle expliquant la récurrence de certains thèmes dans *Dubliners*, y compris ceux de la paralysie et de la simonie (cas de transcodage). Il y a donc également une certaine validité à opter pour une vision territorialisée de l'œuvre, à positionner « gnomon » au cœur structurel du texte.

« *Simony* » comme centre structurel

Il est probable que la proximité immédiate du mot « simony » avec les mots « paralysis » et « gnomon » (dans le même paragraphe) lui a conféré le statut de clé interprétative. Contrairement aux deux autres mots, « simony » ne sous-tend, à première vue, ni structure, ni motif, ni thème malléable apparent, et ne permet pas d'extensions immédiates, ou ne fournit pas de cadre structurel aussi globalisant que les deux cas vus précédemment. Cela est dû au caractère très spécifique de cette notion dont Aubert rappelle la progression théologique particulière :

« A l'origine du nom, on trouve l'histoire de Simon le Magicien, le Gnostique⁷⁷ : Actes des Apôtres, VIII, 9-13 et surtout 18-24 : 'Lorsque Simon vit que le Saint-Esprit était donné par l'imposition des mains des apôtres, il leur offrit de l'argent, en disant : 'Donnez-moi aussi ce pouvoir, que celui à qui j'imposerai les mains reçoive le Saint-Esprit'. Pierre lui dit : 'Que ton argent périsse avec toi, puisque tu as cru acquérir le don de Dieu avec de l'argent ! [...] Repens-toi donc de ta méchanceté, et prie le Seigneur de vouloir bien te pardonner la pensée de ton cœur ; car je m'aperçois que tu es dans un fiel bien amer et dans les liens de la méchanceté'. Simon repartit : 'Priez vous-même le Seigneur pour moi, afin qu'il ne m'arrive rien de ce que vous dites'.

La simonie de droit divin est 'la volonté délibérée [...] d'acheter ou de vendre, pour un prix temporel, des choses spirituelles ou annexées au spirituel'. L'acte purement interne suffit donc : comme le disait Urbain II, 'ce que l'apôtre

⁷⁶ « [...] Joyce is characteristically playing on the double entendre of Dublin, 'doubling' his fifteen disparate, naturalistic stories with a patterned substratum of meaning: each story has its double or doubles within the collection, as established by thematic links and symbolic clusters, and each action or character has its counterpart or double in the symbolic (one might almost say 'spiritual') world of its substratum. The experienced Joycean might find such an argument convincing, looking at *Dubliners* (again) from the perspective of the later work, but the 'uninitiated' reader must suspect mostly whimsical ingenuity in the correlation, say, of the Pigeon House in 'An Encounter' with the Holy Ghost or of the 'rusty bicycle pump' in the garden of 'Araby' with an atrophied soul (a 'decayed spiritual apparatus') or of the name of Dublin with the idea of doubling ». Cf. Rice, « The Geometry of Meaning in *Dubliners*: A Euclidian Approach », *art. cit.*, p. 42-43.

⁷⁷ Le gnosticisme appartient effectivement au spectre sémantique de « simony » et « gnomon ».

a en horreur et frappe de malédiction, ce n'est pas l'achat de l'Esprit, qu'il savait parfaitement impossible, mais bien l'intention, le désir d'un tel marché, non moins que l'avarice, qui est le service des idoles'.

Quant aux sanctions, 'tous ceux qui sciemment ont administré ou reçu les sacrements de façon simoniaque sont suspects d'hérésie (Canon, 2371) [...] La suspicion d'hérésie fait encourir les pénalités prévues au Canon, 2315' (*Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1941).

A examiner la question d'un point de vue historique, il convient d'ajouter ceci (puisé à la même source) : 'Il semble que vers la fin du XIX^{ème} siècle, l'attention du Saint-Siège se soit portée plus particulièrement sur la question des honoraires de messe, pour en éliminer les abus, et en particulier pour en proscrire tout commerce ou apparence de trafic. A la suite de nombreux décrets ou réponses publiés sur ce point la Sainte Congrégation du Concile fit paraître, le 25 mai 1893 [c'est-à-dire sensiblement à l'époque où est censée se passer la nouvelle], un nouveau et important décret, *Vigilanti*, lequel, approuvé par Léon XIII, frappait les contrevenants de nouvelles censures' ». (*Œuvres I*, p. 1482-1483)

Effectivement, il existe un réel mystère autour du mot « simony » car nul ne peut le comprendre totalement⁷⁸ en contexte, l'appliquer avec certitude à une analyse ponctuelle ou globale, et la critique émet toujours des doutes sur son applicabilité à Father Flynn, à d'autres personnages, à certaines nouvelles, ou sur sa lisibilité même⁷⁹. Karrer remarque fort justement cette nébuleuse de sens qui règne autour de la simonie :

« The boy/narrator does not seem to understand the word; it may stand for sodomy⁸⁰, or it may or may not apply to Father Flynn. Most critics, however, make it "fit" Father Flynn because he somehow betrayed his calling. The term also "fits" "Grace,"⁸¹ and, by extension it applies to Gabriel in "The Dead" and James Duffy in "A Painful Case" »⁸².

En effet, l'expression de Karrer « make it 'fit' » traduit bien l'idée qu'un acte interprétatif poussé doit intervenir dans l'appréhension du mot « simony ». Par conséquent, moyennant une certaine extension conceptuelle, « simony » peut être envisagé comme une notion centrale véhiculant l'idée d'un abus de toute nature, englobant les nombreux abus économique, sexuel, de confiance, ou les multiples trahisons observables dans *Dubliners*. On remarque donc l'émergence d'argumentations

⁷⁸ Pas même le narrateur de « The Sisters » qui ne saisit pas réellement la signification des trois mots de l'introduction.

⁷⁹ Voir Joseph Chawick, « Silence in 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 21, 1984, p. 245 et 252 ; Albert, « Gnomonology : Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 360 ; et Brian Bremen, « He Was Too Scrupulous Always: A Re-examination of Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 22, 1984, p. 61.

⁸⁰ Cette piste lexicale sera traitée en troisième partie.

⁸¹ Voir Ulrich Schneider, *James Joyce: Dubliners*, Munich, Fink, 1982, p. 54.

⁸² Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 48.

qui font apparaître « simony » comme un centre structurel par le biais de diverses extensions. Par exemple, en envisageant la paralysie comme le châtement du prêtre simoniste, Brunsdale suggère une hiérarchisation conceptuelle basée sur un principe de cause à effet⁸³. La simonie serait la source de toutes les figures de la paralysie, et accéderait par la même occasion au statut de pôle central. Il en va de même pour l'analyse de Herring, où la simonie devient la représentation de l'oppression politique et religieuse qui serait à l'origine d'une paralysie générale de l'esprit dublinois⁸⁴. Ou encore, le mot « simony » peut être traduit par « péché » au sens général, et perdre sa particularité. Ainsi, lorsque Reynolds s'intéresse à la « matrice dantesque » de *Dubliners*, le mot « simony » est alors envisagé comme le thème central du recueil (« the theme of simony the central focus of the book as a whole »⁸⁵), et chaque nouvelle se voit alors attribuer un double dans l'œuvre poétique de Dante⁸⁶. Ces interprétations sont clairement marquées par une propension à ouvrir la notion de simonie et à utiliser son rayonnement sémantique pour asseoir une vision uniformisée du texte. De telles études montrent bien qu'il y a différents types de hiérarchisations, différents postulats de centre structurel, et il émerge clairement dans les formulations de Herring, Brunsdale et Reynolds une forme d'acceptation de la pluralité des systèmes structurels, chacun faisant éclater le sens jusqu'aux limites notionnelles de la simonie. Pareillement, il y aurait une validité certaine dans les propositions d'interprétation de la critique qui placent « simony » au cœur du texte.

⁸³ Brunsdale, *James Joyce: A Study of the Short Fiction, op. cit.*, p. 9.

⁸⁴ « The third key word in the opening paragraph of 'The Sisters' is *simony*, the buying and selling of ecclesiastical preferment. If *paralysis* describes the moral and physical condition of Dubliners, given their need for freedom, transcendence, and fulfilment, and *gnomon* reemphasizes these absences at a particular time in history, then *simony* too must be stretched to relevance. It points to corruption in high places and illegitimate ecclesiastical authority as primary obstacles hindering the people's fulfillment. Thus the first two terms describe the condition, telling the reader how to arrive at meanings deeper than the textual surface, while the word *simony* places the blame squarely where Joyce thought it belonged—on institutions and their representatives who barter what is a sacred right. Ambition, energy, free will, revolutionary zeal—these forces played no role, and could not, Joyce thought, in a city and country where centuries of political and religious oppression had caused a general paralysis of mind and will. Transcendence came only through death or emigration ». Cf. Herring, « Structure and Meaning in 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 45.

⁸⁵ Reynolds, « The Dantean Design of Joyce's *Dubliners* », *art. cit.*, p. 52.

⁸⁶ Pour le rapprochement détaillé de chaque nouvelle de *Dubliners* et de son chant correspondant dans l'*Enfer* de Dante, cf. *ibid.*, p. 53-55.

De l'unité hétérogène de *Dubliners*

Tel qu'il est apparu dans les trois sections précédentes, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » ont tour à tour suscité l'intérêt de la critique pour définir, en toute validité, différents centres structurels de *Dubliners*. Dès lors faudrait-il constater que le centre du système est *multiple, hétérogène*, ou encore, de haute *connectivité*, et que la supposition de chaque nouvel agencement structurel implique un effondrement continu du système, et des repolarisations constantes du texte, à la manière d'un rhizome. La somme de ces contributions critiques semble ainsi conférer à l'écriture de Joyce une richesse fondamentale, une irréductibilité certaine. Il semble donc peu surprenant de constater que les premières réponses critiques inclinaient moins vers une notion d'unité que vers la vision d'un amalgame de nouvelles sans cohésion que seul le style « naturaliste » mal reçu de Joyce semblait uniformiser⁸⁷. Harry Levin rappelle effectivement le côté non systématisé du recueil, et voit plus volontiers l'unité du livre dans un éventail de fragments (une multiplicité de nouvelles, de chapitres et d'épisodes)⁸⁸. En quelque sorte, l'unité de *Dubliners* serait la somme de la multiplicité et de l'hétérogénéité des structures qui y résident. C'est bien en ce sens que Brewster Ghiselin dresse un répertoire exhaustif de schémas structurels qui offrent différents agencements globaux de *Dubliners*, notamment un système de correspondance avec l'*Odyssée* et un éventail complexe de systèmes symboliques⁸⁹. Dans l'inventaire de Ghiselin, notons que les péchés capitaux, les mouvements géographiques, les figures de

⁸⁷ Voir la section « The Early Response to *Dubliners*: Reviews », éd. Morris Beja, *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 60-63.

⁸⁸ « The book is not a systematic canvass like *Ulysses*; nor is it integrated, like the *Portrait*, by one intense point of view; but it comprises, as Joyce explained, a series of chapters in the moral history of his community; and the episodes are arranged in careful progression from childhood to maturity, broadening from private to public scope ». Cf. Harry Levin, *The Portable James Joyce*, New York, Penguin Books, 1976, p. 17.

⁸⁹ « The idea is not altogether new that the structure of James Joyce's *Dubliners*, long believed to be loose and episodic, is really unitary. In 1944, Richard Levin and Charles Shattuck made it clear that the book is 'something more than a collection of discrete sketches'. In their essay 'First Flight to Ithaca: A New Reading of Joyce's *Dubliners*', they demonstrated that like the novel *Ulysses* the stories of *Dubliners* are integrated by a pattern of correspondence to the *Odyssey* of Homer. To this first demonstration of a latent structural unity in *Dubliners* must be added the evidence of its even more full integration by means of a symbolic structure so highly organized as to suggest the most subtle elaborations of Joyce's method in his maturity ». Cf. Brewster Ghiselin, « The Unity of *Dubliners* », 1956, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 100.

substitution, les images de l'Orient, de l'eau, de la mer et du voyage, mais aussi les symboles liés à l'eau, aux couleurs, aux musiques, à l'habillement et aux espaces clos, sont autant d'angles d'approche permettant de parcourir le texte de Joyce, de le territorialiser de différentes manières. Voilà bien une conceptualisation de *Dubliners* qui rappelle les schémas Linati et Gorman, qui présentent un éventail d'éléments permettant d'organiser chaque chapitre de *Ulysses*. Avec le schéma Linati, chaque chapitre s'organise autour des éléments suivants : heure, couleur, personnages, technique, sciences et art, sens (signification), organe, symbole ; alors que le schéma Gorman propose l'organisation suivante : scène, heure, organe, art, couleur, symbole, technique, correspondance⁹⁰. Ces propositions d'organisation de *Dubliners* et de *Ulysses* s'inscrivent effectivement dans la multiplicité, dans une vision profondément rhizomatique.

Ainsi, il ne convient pas de soutenir l'idée d'un *Dubliners* chaotique, étranger à toute structure ou unité, mais d'opter plutôt pour l'idée d'une œuvre abritant une multiplicité de phénomènes structurels, et par là même pour la vision d'un rhizome textualisé. Il semble légitime à présent de compléter les travaux de la critique en exposant quelques ramifications supplémentaires des mots « paralyse », « gnomon » et « simony », afin de rendre compte de leur irréductibilité.

⁹⁰ Cf. *Œuvres II*, p. LXXVI-LXXXIV.

I.b – Résonances particulières de « paralysis », « gnomon » et « simony »

Il semble donc pertinent de s'inspirer des travaux de la critique, ceux qui s'insèrent dans le premier type d'approche présenté préalablement, pour ajouter quelques contributions quant à la capacité des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » à endosser le statut de clef textuelle, ou encore de porte d'entrée sur les nouvelles de *Dubliners*, tout en offrant un degré d'incertitude et d'instabilité. Notamment, trois mini-exposés portant sur le lexique, sur les structures narratives et sur la syntaxe de *Dubliners* permettront possiblement de souligner cette capacité tout à fait singulière.

I.b.I – Remarques lexicales

Quoi de plus perceptible pour le lecteur que ces trois emprunts mis en valeur par la police italique, incrustés dans le tout premier paragraphe de *Dubliners* ? Il y a déjà dans cet agencement des effets de contraste indiquant la co-existence d'un dispositif lexical saillant et de l'obstacle représenté par sa complexité même. En effet, s'il semble *a priori* évident d'établir que ces mots ont en commun la matrice lexico-génétique de l'emprunt, et composent par là une forme de système, il s'avère que certains éléments contextuels de la nouvelle viennent jeter une ombre sur ce point.

Au sens entendu par Jean Tournier, « paralysis », « gnomon » et « simony » sont des emprunts puisqu'il s'agit de mots d'origine étrangère ayant, à mesure du temps, intégré le lexique anglophone⁹¹. Plus précisément, ils sont empruntés au grec « paralysis » et « gnomon » et au latin « simonia ». De plus, chaque mot offre de

⁹¹ Tournier donne la définition suivante : « Une langue fait un emprunt à une autre lorsqu'elle utilise un élément linguistique appartenant au système de l'autre. S'agissant du lexique, cela veut dire qu'un élément du xénolexique passe dans le lexique réel. Il va de soi que lorsqu'un mot est emprunté par une langue A à une langue B, le mot ne disparaît pas de la langue B et que la langue A n'est pas tenue de le lui rendre, mais le terme d'*emprunt* est entériné par l'usage. En français, ce terme désigne aussi bien le processus que l'élément emprunté. [...] L'emprunt se fait entre langues en contact. Ce contact linguistique peut être dû à différents facteurs : la guerre, l'invasion, la colonisation, le commerce, les échanges culturels, scientifiques et technologiques, le tourisme, le bilinguisme. De plus interviennent des facteurs psycho- et socio-linguistiques : mode, prestige de la langue étrangère, snobisme du locuteur, désir d'impressionner ou d'amuser l'interlocuteur, etc. », *Structures lexicales de l'anglais : guide alphabétique*, Poitiers, Nathan, 1991, p. 65.

multiples ramifications étymologiques constituant autant d'origines plausibles. Par exemple, l'influence du grec « paralyein », du vieil anglais « lyft adl », et du vieux français « paralisie », sont des origines concourantes ayant renforcé la pénétration du xénisme⁹² « paralysis » au sein du lexique anglais. De la même manière, l'influence du vieux français « simonie » pour « simony » et celle du grec « gignoskein » sont des pistes potentielles à considérer. Ainsi, une aura « étrangère » plane autour de ces trois mots et les met en relief. Mais sont-ils réellement traités comme des emprunts dans « The Sisters » ? Une première ambiguïté apparaît dans l'utilisation de la police italique, dans laquelle ces mots sont inscrits, qui pourrait indiquer que ces derniers sont moins à être considérés comme des emprunts que des xénismes (pour lesquels cette police est de rigueur). En effet, l'italique est-elle une nuance éditoriale purement arbitraire permettant de mettre en valeur du texte, de le souligner, ou devrait-on privilégier une lecture plus lexicologique pour y déceler un moyen formel de représenter l' « étrangeté » de ces mots sous forme de xénismes ? Il y a, dans la nouvelle, deux occurrences de flexion adjectivale, à savoir « paralytic » et « simoniac », qui sont de valides arguments pour soutenir le statut d'emprunt et non de xénisme. Néanmoins, certains indices portent à croire le contraire dans la mesure où le garçon-narrateur démontre une faible capacité à assimiler phoniquement ces mots. Il en a effectivement une perception obscure, comme s'il s'agissait de mots d'origine étrangère aux consonances bizarres :

« Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism ». (*DI*, p. 3)

Dans la logique du texte, c'est d'ailleurs cette étrangeté phonique qui est le lien de comparaison entre « paralysis » et « gnomon », puis « simony ». Il convient par ailleurs d'envisager l'éventualité que le narrateur les appréhende selon une prononciation étrangère particulière. En soutien de cette piste argumentative, le narrateur apprend plus loin au lecteur que Father Flynn lui a enseigné la prononciation « correcte » du latin :

« ...as my uncle had said the night before, he [Father Flynn] had taught me a great deal. He had studied in the Irish college in Rome and he had taught me to pronounce Latin properly ». (*DI*, p. 5)

⁹² Il convient de distinguer entre l'« emprunt », lexie assimilée, et le « xénisme », lexie non assimilée ou en cours du processus d'assimilation.

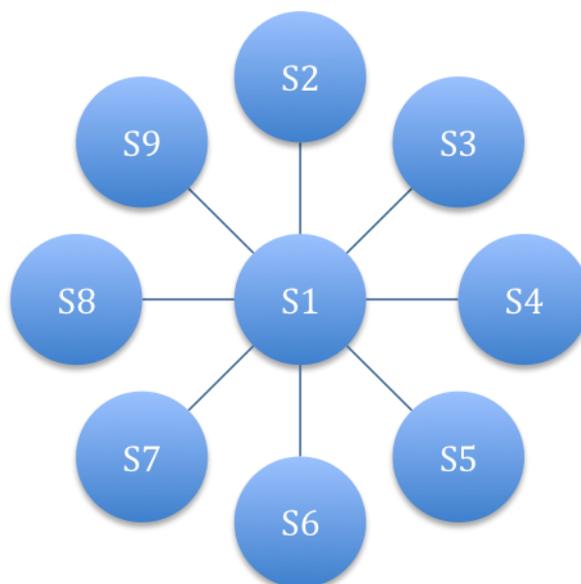
D'après Gifford, cela signifie qu'il aurait été introduit à la « méthode romaine », sorte de reconstruction de la prononciation latine au temps de Cicéron⁹³. Cette information introduit donc des questions légitimes sur l'assimilation phonique de ces mots par le narrateur, et une tension entre les statuts « emprunt » et « xénisme » se fait jour. Vu la part d'obscurité qui gravite autour de la question, il semble raisonnable de les envisager, dans le contexte de la nouvelle, comme appartenant à ce que Tournier appelle la *zone floue*⁹⁴. Ainsi, en abordant à peine le statut lexico-génétique de ces mots, ils se présentent à la fois comme de possibles emprunts mis en valeur par la police italique, mais aussi comme des xénismes obscurs totalement énigmatiques aux yeux du narrateur. Or il s'agit bien là du fondement de la problématique de l'étude : des mots à la fois clés et mystérieux.

Mais il semble maintenant pertinent de s'intéresser à l'aspect sémantique de ces mots pour présenter un autre volet de leur instabilité : leur extrême polysémie. Tout d'abord, ces trois mots ont évolué par rapport à leur signification latine initiale. Par exemple, en latin, « paralysis » fait référence à une diminution ou abolition définitive ou passagère de la motricité, alors que les sens figurés en anglais contemporain incluent l'impossibilité d'agir, l'impossibilité d'exercer une fonction intellectuelle, ou encore l'impossibilité d'extérioriser un sentiment. De même, « simony » peut par exemple prendre en anglais une dimension analogique dans sa définition « trafic de ce qui n'est pas marchandable », et « gnomon » fait notamment l'objet d'une évolution linguistique métonymique puisqu'il finit par pouvoir se référer à la tige verticale de l'instrument de mesure. Mieux, ces trois mots sont tous issus d'un processus métasémique extrêmement développé suivant lequel ils ont progressivement subi des mutations et sont devenus polysémiques. Ils partagent précisément le schéma de la mutation par rayonnement (chez Tournier) représenté ici :

⁹³ « ...according to the so-called 'Roman Method,' an elaborate late nineteenth century reconstruction of the way Latin was pronounced in the time of Cicero (106-43 B.C.). The 'Roman Method' was the subject of considerable controversy because it challenged both the 'Continental Method' (which many regarded as the sacred heritage of the Middle Ages) and the 'English Method' (pronouncing Latin words precisely as though they were English, the method still current in English education in 1900) ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴ C'est-à-dire ni le lexique répertorié, ni le xénolexique. Voir le schéma des trois voies de la dynamique lexicale. Cf. Tournier, *Précis de lexicologie*, *op. cit.*, p.18.

Figure I : Schéma de rayonnement métasémique



La mutation par rayonnement implique qu'un sens 1 (S1) rayonne sémantiquement pour générer les sens S2, S3... Ce schéma structurel résume le cadre analytique utilisé par la critique qui suppose « paralysie » comme le méta-sème S1 dont le rayonnement sous-tend les sens S2 (pathologies), S3 (analogies), S4 (sens figurés), S5 (extensions de la langue), et structure l'analyse de l'œuvre entière par rapport à un centre de polarisation. Parmi les pathologies (S2) figurent l'hémiplégie, la paraplégie, la maladie de Parkinson, la paralysie sensorielle et sensitive, la poliomyélite antérieure aiguë, ou encore la méningo-encéphalite syphilitique ; parmi les analogies (S3) figurent l'arrêt du fonctionnement d'une ville, d'un réseau de communication, ou encore d'un système étatique ou économique ; parmi les sens figurés (S4) figurent l'impossibilité d'agir, d'exercer une fonction intellectuelle, ou encore d'extérioriser un sentiment ; et enfin, parmi les extensions de la langue (S5) figurent l'impossibilité de se mouvoir entièrement ou partiellement par l'effet d'une cause physique ou psychique momentanée.

Ce schéma est également applicable à « gnomon », dont le rayonnement peut sous-tendre le sens particulier S2, une figure géométrique (celle d'un parallélogramme retranché d'un plus petit parallélogramme avec lequel il partage un coin), le sens

particulier S3, un cadran (qu'il s'agisse d'un instrument ou d'un monument, telle une pyramide), le sens métonymique S4, la tige d'un cadran, le sens analogique S5, un modèle ou une norme, le sens analogique S6, l'idée de multiplicité (qui se dégage de la multiplicité de la figure géométrique du gnomon), le sens analogique S7, l'idée d'absence et d'incomplétude (qui se dégage de l'incomplétude de la figure géométrique du gnomon), et l'extension S8, la connaissance (qui se retrouve à la fois dans l'origine étymologique *gnosis*, et dans le lien entre le cadran solaire et la science astronomique).

Enfin, le rayonnement de « simony » peut sous-tendre le sens étymologique S2, l'achat ou la vente d'articles religieux, le sens référentiel S3, un péché répertorié comme une transgression du premier commandement, l'extension sémantique S4, tout péché quel qu'il soit, les analogies S5, tout abus économique, sexuel, de confiance, toute trahison, et le sens analogique S6, l'idée d'absence (qui se dégage dans le désir de Simon le Magicien de combler un vide interne, ou dans sa proposition transactionnelle inadéquate).

Tel est le spectre sémantique global utilisé par la critique pour l'interprétation de *Dubliners*, selon le premier type d'approche, à partir des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » : un réel éclatement du sens permettant de démultiplier les approches du texte. Il serait donc à propos de proposer une esquisse globale de la résonance de ces trois mots dans les nouvelles du recueil pour illustrer la tentacularité de ces schémas métasémiques.

Esquisse globale des schémas métasémiques appliqués aux nouvelles de Dubliners

Diverses résonances de la paralysie se retrouvent dans les nouvelles de *Dubliners*. « The Sisters » met avant tout l'accent sur la mort d'un prêtre paralytique (peut-être syphilitique), la paralysie symbolique de l'institution religieuse et son emprise sur les nouvelles générations. Si le décès du prêtre vient mettre un terme à l'enfermement du narrateur, la fin de la nouvelle ne suggère pas clairement la libération spirituelle de ce dernier.

« An Encounter », à l'inverse de la première nouvelle, offre une ouverture sur le thème de la liberté en présentant deux jeunes garçons ayant pour projet de faire l'école

buissonnière, à la manière poétique d'une conquête de l'ouest américain, mais ce projet est arrêté net⁹⁵ à leur rencontre du pervers, laquelle reflète, comme dans « The Sisters », un rapport de corruption de la jeunesse, de paralysie de l'esprit dublinois. Dans cette rencontre, il semble d'ailleurs justifié de parler de paralysie au sens fort dans la mesure où le narrateur ne parvient pas à se défaire du pervers en raison de son effet hypnotique.

On retrouve à nouveau cette idée de rupture générationnelle dans le prêtre décédé de « Araby » dont les lectures des *Mémoires de Vidocq* témoignent d'une moralité douteuse. Cette troisième nouvelle dépeint l'incapacité d'un étudiant à mener à bien sa quête (ramener un cadeau à la sœur de Mangan), mais ce sont aussi les images d'emprisonnement qui se veulent clairement évocatrices de la paralysie : la Christian's Brothers' School se présente comme une sorte de prison provoquant chez le narrateur un désir de fuite imaginaire⁹⁶.

Dans « Eveline », c'est probablement la pétrification du personnage principal sur les quais de Dublin au moment d'embarquer avec Frank qui est l'exemple de paralysie le plus marquant de la nouvelle, sorte de blocage mental ou d'incapacité à prendre une décision⁹⁷. Les tensions entre ses responsabilités professionnelles et familiales et son désir d'escapade amoureuse sont une représentation, à l'âge de l'adolescence, de ce

⁹⁵ Plus précisément, le périple du narrateur et de Mahony semble se ralentir progressivement et peut être subdivisé en trois étapes : un segment très rythmé qui commence sur North Strand Road et se poursuit jusqu'au Fer à Repasser, puis un segment de ralentissement qui débute à l'approche de la rivière et se poursuit jusqu'au grand champ depuis lequel ils aperçoivent la Dodder, et enfin un segment statique qui a lieu dans le champ où ils font la rencontre du pervers.

⁹⁶ Fargnoli et Gillespie remarquent effectivement cette relation entre l'emprisonnement et la fuite de l'imaginaire : « In the opening paragraphs the narrator vividly depicts the confining environment of North Richmond Street where he lived as a boy. He contrasts the circumscribed limits of this dead-end street with the imaginative potential offered by the books found in 'the waste room behind the kitchen.' But the narrator does not restrict his search for imaginative stimulus to books, and he recounts how on school mornings he would peer through a lowered blind in a front parlor window to watch Mangan's sister—herself unnamed—leave her house. He describes how he would then shyly follow her and pass her with a few perfunctory words when she reached the point where their paths separated. He was never able to engage himself in an extended conversation with her [...] » Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 8-9.

⁹⁷ Norris donne l'indécision d'Eveline comme étant la résultante de l'entrechoc de discours contradictoires irrésolubles : « The brooding of this young store clerk and involuntary homemaker and surrogate mother takes form as an attempt to sift and evaluate her alternatives through a series of memories, fantasies, images, echoes, and fictions. Together these constitute a welter of what Jean-François Lyotard would call 'phrases in dispute' – conflicting and competing discourses that are difficult to adjudicate because they convey different criteria and because their genres and objects are incommensurate. The discourses rioting through Eveline's mind are highly heterogeneous, a cacophony of voices in a jumble of emotional registers – fear, anxiety, desire, longing ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners, op. cit.*, p. 57.

conflit entre l'emprisonnement et la fuite imaginaire⁹⁸, un thème récurrent dans *Dubliners*.

Dans « After the Race », c'est la domination de Jimmy Doyle qui symbolise la paralysie économique et sociale de Dublin : Jimmy est sans cesse présenté comme l'irrémédiable dominé de la scène internationale. De plus, si une apparente stabilité matérielle vient caractériser ce personnage, il n'est pas épargné de la paralysie spirituelle, ce « fléau » s'abattant sur la population dublinoise⁹⁹.

Quant à « Two Gallants », c'est surtout sa structure qui rappelle l'idée d'une paralysie, d'un « relâchement à côté de », avec la mise en parallèle du dynamisme de la soirée de Corley qui part de son côté avec une fille, et de l'immobilisme de Lenehan qui ne fait rien de bien intéressant mis à part manger une assiette de pois, boire une bouteille de *ginger beer*, et se livrer à une introspection peu optimiste sur sa condition. Lenehan en vient même à cumuler perversion et paralysie dans le rôle du voyeur embusqué qu'il assume.

« The Boarding House » présente une suite d'événements à la suite desquels Bob Doran se voit « piégé » par Mrs Mooney, laquelle exige de lui une réparation par le mariage pour régulariser ses actes envers Polly, la « fille défleurée ». Les mécanismes des pressions morales de Dublin viennent progressivement peser sur les personnages principaux, et finissent par avoir raison de Bob, locataire se retranchant dans son dernier périmètre de liberté et quasiment converti en gendre dans la scène épiphanique qui clôt la nouvelle.

⁹⁸ La fuite reste largement imaginaire. Ainsi, l'opéra, intitulé « The Bohemian Girl », auquel Frank Emmène Eveline semble représenter pour cette dernière l'image d'une autre vie, prolongeant l'irréalité de l'événement à venir. Gifford rappelle le synopsis de cet opéra dont le thème central est la captivité : « A light opera (1843), libretto by Alfred Bunn (1796-1860), music by Michael William Balfe (1808-1870). Balfe was a Dublin musician who conducted, sang, composed opera, and played a virtuoso violin. The opera, in three acts, is set in the romantic vicinity of Persburg in the eighteenth century. The Bohemian Girl, Arlene, born to the nobility, is kidnapped by gypsies in the course of act I. In act II, twelve years later, Arlene has matured into a beautiful woman in the midst of pastoral gypsy simplicity, and only vague dreams of the 'marble balls' of her former existence remain to haunt her. She is betrothed to an exiled Polish nobleman turned gypsy. She is then betrayed by the queen of the gypsies and coincidentally recognized by the Count, her long lost father. Back in the luxury of her father's castle in act III, she longs for the freedom of the gypsy life and for her betrothed. All is resolved so that Arlene is to live happily ever after with the best of both worlds ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 50

⁹⁹ « Despite the emphasis on materiality in the opening pages, 'After the Race' foregrounds personal spiritual alienation and privation as insistently as any of the other stories. Echoing the dilemma facing James Duffy in 'A Painful Case,' 'After the Race' portrays Jimmy's entrapment, or paralysis, in a tone of chilling finality the belies his material security ». Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 5.

Dans « A Little Cloud », c'est le personnage de Chandler qui se sent paralysé par ses obligations paternelles lorsqu'il se retrouve confronté au piment des histoires de Gallaher et à son expérience de l'Europe. Les frontières sans limite de Gallaher dépareillent de manière flagrante avec les micro-dimensions de l'univers familial de Chandler, réveillant ainsi chez ce dernier la frustration de ne pas avoir poursuivi ses projets de jeunesse, et la sensation d'être émasculé et emprisonné au sein de sa geôle : le foyer dublinois de classe moyenne.

« Counterparts » propose une vision variée du thème de la paralysie : stagnation du lieu de travail, paralysie économique et cyclicité des rapports de domination. Il convient également de remarquer chez Farrington le rôle de l'alcool comme échappatoire à la réalité et symptôme comportemental d'une classe sociale dublinoise¹⁰⁰.

Dans « Clay », la paralysie touchant le personnage de Maria est à la fois sociale et économique. Sa frustration vient de son incapacité à trouver un mari, à assouvir ses pulsions maternelles, et à satisfaire à ses besoins d'autonomie. Si elle fait preuve d'une certaine droiture d'esprit, la nouvelle s'applique à mettre en place des systèmes de vacillement qui font transparaître sa précarité, et la seule perspective qui est symboliquement révélée à Maria au cours du jeu divinatoire auquel elle se prête chez les Donnelly, la mort, vient figer tout espoir d'amélioration de sa condition.

Dans la nouvelle suivante, « A Painful Case », plusieurs manifestations possibles de la paralysie sont à noter : la paralysie sociale d'une femme dont le mari est loin, la paralysie amoureuse de deux êtres épris l'un de l'autre et dont les sentiments vont contre les mœurs, la paralysie physique d'un suicide qui se présente comme la seule réponse à la stagnation dublinoise. En effet, bien que Mr Duffy jouisse d'un statut particulier, puisqu'il s'agit du Dublinois le plus excentré géographiquement du recueil, son apparente philosophie nihiliste ne semble pas apte à pouvoir libérer Mrs Sinico de son enfermement, et par extension à pouvoir la sauver du destin funeste qu'elle finit par s'infliger.

¹⁰⁰ « The harsh realistic theme of the story underscores a complex portrait of the psychological frustrations that punctuate the lives of lower-middle class Dublin men. In a 13 November 1906 letter to his brother, Stanislaus, Joyce made the following comment on the story : 'I am no friend of tyranny, as you know, but if many husbands are brutal the atmosphere in which they live (vide Counterparts) is brutal and few wives and homes can satisfy the desire for happiness' ». Cf. *Ibid.*, p. 45.

« Ivy Day in the Committee Room » développe le thème de la paralysie politique et met en scène une situation où l'histoire de l'Irlande semble se répéter, où les idéaux de Parnell sont à nouveau ignorés, condamnant l'Irlande à la domination économique de l'Angleterre. La scène se déroule dans un univers au bord de sombrer dans une paralysie totale.

« A Mother » présente plutôt la paralysie de la scène artistique, un thème également développé dans « The Dead ». La scène dublinoise de l'opéra, réputée à l'échelle internationale jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, est ici réduite à la présentation des obstacles contractuels d'une mère, et d'un récital populaire dont les représentations sont annulées, ou ont lieu dans une organisation chaotique. La nouvelle culmine d'ailleurs avec la puissante image du visage de Mrs Kearney, paralysé sous l'effet de la frustration : « She stood still for an instant like an angry stone image ». (*DI*, p. 116)

Dans « Grace », la paralysie englobe les aspects physique et religieux. La nouvelle dresse effectivement le portrait de Mr. Kernan, un homme alcoolique, incapable de communiquer au début de la nouvelle après s'être arraché un bout de langue en tombant dans les escaliers. S'étant converti pour se marier, il semble aussi avoir peu de potentiel religieux dans la retraite qui est organisée pour le remettre dans le droit chemin.

Enfin, « The Dead » reprend nombre des manifestations de la paralysie évoquées dans le reste du recueil (paralysie sociale, politique, artistique, etc.), mais offre aussi le point de vue de Gabriel, un personnage apparemment libéré du carcan paralysant de la ville de Dublin. Voici, de façon globale et épisodique, une vision plausible de *Dubliners* à partir du schéma métasémique de « paralysis ».

De même, diverses résonances de « gnomon » se retrouvent dans les nouvelles de *Dubliners*. « The Sisters » présente un éventail de structures incomplètes : le narrateur confronté à trois mots dont la signification lui échappe, la mort de Father Flynn marquant l'interruption anticipée de la formation religieuse du garçon, ou encore la rupture du processus de transmission entre les générations.

De la même manière, « An Encounter » met en avant l'idée d'une rupture entre les générations lorsque le jeune narrateur est confronté à l'arrivée du pervers. Cet échec de transmission générationnelle rappelle effectivement l'entorse qui est au cœur de la figure géométrique du gnomon, à savoir l'absence du petit parallélogramme, le

narrateur en interlocuteur méfiant, dans le plus grand parallélogramme, le pervers en « prédateur » corrompu.

Le scénario de « Araby » présente un nombre considérable d'éléments marqués par le manque : le désir du narrateur pour la sœur de Mangan, l'incapacité de cette dernière à l'accompagner à la kermesse, ou encore le manque de ressources financières du narrateur qui souligne sa frustration sociale.

Dans « Eveline », le gnomon peut être vu dans l'absence de la mère qui conditionne la position sociale et les responsabilités d'Eveline, voire même l'incomplétude de son processus de prise de décision par rapport à la proposition de Frank. Eveline semble désespérément à la recherche d'une direction (d'un gnomon), mais l'absence même d'indicateur¹⁰¹ résulte en une absence de décision.

Dans « After the Race », il est bien évidemment possible de voir dans la domination de Jimmy l'idée d'une absence ou d'une incomplétude, mais c'est précisément l'effort constant de Jimmy pour se comparer à son entourage international qui rappelle le motif du gnomon, la recherche d'une norme, d'un modèle. L'une des particularités de cette nouvelle est d'ailleurs de présenter une classe sociale particulière, celle des nouveaux riches, et d'offrir ainsi un dispositif complexe de comparaison aux autres classes et nationalités représentées¹⁰².

De la même manière, dans « Two Gallants », Corley est une forme de gnomon pour Lenehan, sorte de repère humain qui lui rappelle sa propre incomplétude sociale et personnelle ; et l'établissement dans lequel il s'arrête pour se restaurer et se réchauffer constitue également un gnomon social à part entière lui permettant de se mesurer au monde dublinois¹⁰³.

¹⁰¹ « [...] she prayed to God to direct her, to show her what was her duty » (*DI*, p. 28).

¹⁰² « Striking differences between 'After the Race' and the other stories in *Dubliners* emerge almost immediately. While most of the pieces in the volume offer detailed views of the lives of middle- and lower-middle-class Dubliners, 'After the Race' highlights Jimmy Doyle, a popular young man from a *nouveau riche* Dublin family. The story also incorporates, as an intrinsic feature of the plot, other characters whose wealth and foreign citizenship distance them from the poor Irish figures in 'After the Race' and throughout the collection, thus creating an implicit critical contrast to them. In this way Joyce makes telling points about the environment from which Jimmy and the Doyle family seek to escape [...] » Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 4.

¹⁰³ « When Lenehan interrupts his peregrinations to eat in a refreshment bar off Rutland Square, his real circumstances become clear. He has not eaten since breakfast, and now he can afford no more than a twopence halfpenny meal of a plate of peas and a bottle of ginger beer. The narration vividly puts Lenehan's condition in terms of class awareness. Prohibited by his finances from entering a better restaurant elsewhere and embarrassed to be seen entering a poor-looking refreshment bar, Lenehan

Dans « The Boarding House », c'est Mrs Mooney qui joue le rôle d'indicateur pour sa fille. Elle est le stratège de la nouvelle, le cerveau de la dynamique des relations, la représentante du modèle social qui rappelle à Bob Doran les mœurs dublinoises à suivre en matière de « réparation ». Mais un autre gnomon est « saillant » dans la structure de la nouvelle : le non-récit du défleurement de Polly¹⁰⁴.

Dans « A Little Cloud », le thème de l'incomplétude prend la forme d'un oubli (Chandler oublie effectivement d'acheter du café chez Bewley's) qui met à jour, et fait même exploser, diverses tensions et frustrations dans la scène finale de la nouvelle : le sentiment d'incomplétude de Chandler, les tensions du mariage, la pression sociale due à la présence de Gallaher. De plus, Chandler, dans son incapacité à calmer l'enfant, traduit bien l'idée d'un gnomon incomplet, de responsabilités paternelles en souffrance, comparativement à Annie, mère attentive aux moindres soins de sa progéniture, qui parvient à apaiser son fils peu à peu¹⁰⁵.

Dans « Counterparts », la figure géométrique du gnomon peut être une façon d'envisager la structure de la nouvelle : la mise en parallèle de l'oppression du supérieur hiérarchique et de l'autorité parentale.

Dans « Clay », les oublis de Maria, le gâteau qu'elle prévoit d'apporter chez les Donnelly et la deuxième strophe de « I Dreamt that I Dwelt », trahissent les inconsistances profondes de ce personnage.

« A Painful Case » dépeint un éventail de schémas relationnels incomplets : une femme ni totalement seule ni réellement en couple, un homme dont la sexualité est incertaine, une relation ni totalement existante ni réellement tue.

De « Ivy Day in the Community Room » se dégage aussi une figure gnomonique, celle du déclin de la situation politique post-parnélienne, en mettant en

compensates by speaking to the waitress 'roughly in order to belie his air of gentility for his entry had been followed by a pause of talk.' Clearly uncomfortable in this working-class cafe, Lenehan, at age 31, is caught between his middle-class expectations and the reality of his diminished prospects, which he is reluctant to acknowledge. Although his future looks bleak, he dreams still of a good job and a pleasant home ». Cf. *Ibid.*, p. 219-220.

¹⁰⁴ « The narrative is not, however, a straight-forward account of seduction and its consequences. The events that ultimately cause the confrontation between Mrs Mooney and Doran are shown to the readers alternately from the points of view of a determined Mrs Mooney, a frightened and angry Bob Doran and a self-confident though uncharacteristically subdued Polly ». Cf. *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁵ On peut d'ailleurs apprécier le rapport inversement proportionnel entre les pleurs de l'enfant et le désarroi de Chandler : « Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse startled to his eyes ». (*DI*, p. 65)

parallèle le vide de la situation présente de la nouvelle, et la récitation finale qui est donnée en mémoire de la figure de Parnell. Le gnomon résonne ainsi dans l'absence d'objets triviaux (tire-bouchons, gobelets, etc.), mais aussi dans l'absence de la plupart des personnages dont le nom est mentionné dans la nouvelle¹⁰⁶.

Le respect partiel du contrat est une trame importante de la dynamique de « A Mother » ; en effet, Kathleen Kearney ne reçoit qu'une fraction de la somme prévue par le contrat, et ne joue que la première partie de la représentation finale.

Dans « Grace », le motif du gnomon se retrouve dans le plan élaboré par Mr Cunningham, Mr M'Coy et Mr Power, qui organise la trame de la nouvelle : le fait de vouloir ramener Mr Kernan dans le droit chemin est, en effet, lui présenter un modèle, une norme, ou encore un indicateur, et à ce titre, le sermon de Father Purdon peut être envisagé comme une sorte de gnomon.

Enfin, la nouvelle « The Dead » semble être structurée à l'image de la figure géométrique du gnomon : lors du dîner qui représente les trois quarts de la nouvelle, Gabriel Conroy s'avère inébranlable ; toutefois, le tête-à-tête bouleversant avec Gretta qui vient conclure la nouvelle met à jour une faille chez celui-ci.

Il apparaît donc relativement clair dans ce relevé non exhaustif que le schéma métasémique de « gnomon » offre un éventail d'angles d'approche permettant de parcourir chaque nouvelle.

Enfin, on retrouve de multiples résonances de « simony » sur l'ensemble de *Dubliners*. Non seulement ce mot peut recouvrir nombre des approches énumérées précédemment, puisqu'il peut évoquer l'idée d'une absence tout comme « paralysis » et

¹⁰⁶ La répartition de M. J. C. Hodgart est particulièrement éclairante puisqu'elle expose l'absence de la plupart des personnages cités (absents, morts ou fictionnels) : « The characters in order of appearance or of being mentioned are as follows : (a) (present): Old Jack, caretaker; Matthew O'Connor, canvasser; Joe Hynes, journalist; John Henchy, canvasser; 'Father' Keon, occupation unknown; the boy from Tierney's public-house; Crofton, canvasser; Lyons, canvasser. (b) (absent, living): Richard J. Tierney, publican and Nationalist candidate; old Jack's son; Colgan, bricklayer and rival candidate; King Edward VII; Grimes, voter; Father Burke, nominator; Fanning, sub-sheriff of Dublin; 'a certain little nobleman with a cock-eye'; Kavanagh, publican; Cowley, Alderman; the Lord Mayor of Dublin; Wilkins, Conservative candidate; Parkes, Atkinson, Ward, voters. (c) (absent, dead): Larry Hynes (father of Joe Hynes); Jesus Christ; Charles Stewart Parnell; Queen Victoria; Judas. (d) (mythological or personified): Dublin ('drag the honour of Dublin in the mud'); Erin; the Phoenix.

There are also references to groups of people and institutions, all absent, such as the Christian Brothers, Freemasons, the Corporation of Dublin, the Castle (short for the British Government in Ireland), 'hillsiders and fenians', the Conservative Party, the Nationalist Party, the Roman Catholic Church and its priests (living), Jewish priests (dead) ». Cf. Hodgart, « Ivy Day in the Committee Room », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 118-119.

« gnomon », mais il peut aussi permettre de couvrir nombre de transgressions ayant lieu dans le recueil. A ce titre, on retrouve cette notion de simonie dans « The Sisters », en particulier chez Father Flynn dans sa foi ébranlée et son emprise potentiellement abusive sur le narrateur, mais c'est aussi dans la description du rêve de ce dernier qu'elle ressort, quoique de façon relativement énigmatique¹⁰⁷.

Dans « An Encounter », le pervers apparaît au narrateur assez clairement comme un pédéraste aux sujets de conversation les plus provocateurs, notamment lorsqu'il aborde le sujet du sadomasochisme par ses allusions au fouet. Une fois ces penchants pleinement détectés par le narrateur, ce dernier est perturbé à tel point qu'il opte pour une fuite précipitée et rejoint Mahony, non sans éprouver lui-même une culpabilité certaine¹⁰⁸.

Dans « Araby », la simonie se retrouve d'abord dans les lectures inadéquates du prêtre décédé, mais cette notion est également identifiable dans un sens plus fondamental puisque le narrateur entreprend de monnayer les sentiments de la sœur de Mangan par le biais d'un cadeau rapporté de la kermesse.

De la même manière, il y a probablement péché de simonie dans « Eveline » puisque Frank consolide sa position de prétendant par la présentation stratégique de son capital, la maison qu'il possède à Buenos Aires. Parallèlement à cela, la nouvelle s'applique à présenter les risques courus par Eveline : la transgression de la promesse faite à sa mère, la plausibilité des intentions malsaines de Frank, ou encore l'absence de garantie tangible de l'amélioration de sa condition. Mais il est aussi possible que la pétrification de ce personnage sur les quais de Dublin soit due aux transgressions du père, notamment les violences et l'abus moral, et à leur effet psychologique paralysant¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Dans ce rêve, le sourire du prêtre poursuivant le narrateur semble vouloir se racheter de quelque chose et ce dernier identifie ce rachat comme lié à un péché d'ordre simoniaque : « It began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it smiled continually and why his lips were so moist with spittle. But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin ». (*DI*, p. 4)

¹⁰⁸ Fagnoli et Gillespie soulignent l'importance de ce sentiment de culpabilité chez le narrateur à la clôture de la nouvelle : « The story ends with no apparent harm having been done, but with a great deal left unsaid. Although clearly upset by the old man, the narrator does not feel able or willing to articulate the specific source of his discomfort. When he rejoins Mahony, he feels both relieved to be in the relative safety of his friend's company and 'penitent; for in my heart I had always despised [Mahony] a little' ». Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁹ « Despite its implicit criticism of the limited provincial perspective of the story's title character, the narrative leaves the reader to wonder what realistic options Eveline has. The reader must decide whether

Dans « After the Race », la représentation du personnage de Jimmy Doyle est fondamentalement évocatrice du péché de simonie dans la mesure où le nouveau riche est connu pour son désir d'élévation sociale par l'utilisation de son argent, soit précisément la tentative d'achat d'un bien immatériel rappelant l'offre transactionnelle inadéquate de Simon le Magicien¹¹⁰.

Dans « Two Gallants », le péché de simonie se retrouve dans les manipulations de la fille par Corley et Lenehan, ainsi instrumentalisée pour présumément dérober une pièce d'or pour leur compte. Les relations entre chaque personnage ne sont pas déterminées avec grande clarté, mais la nouvelle permet au lecteur de deviner avec assez d'assurance que l'appât du gain, matériel ou non, est le moteur principal de ces trois personnages.

Dans « The Boarding House », l'idée de transgression est pleinement présente dans la complicité machiavélique entre Mrs Mooney et sa fille, qui, sans jamais le formuler ouvertement, sont parfaitement conscientes du piège « lucratif » (l'élévation sociale par le mariage) qu'elles tendent à Bob Doran¹¹¹.

La nouvelle « A Little Cloud » s'inscrit sous le signe d'une transgression primordiale dans la mesure où le titre suggère une allusion biblique au Premier livre des Rois (XVIII, 44) : « Achab, abandonnant les commandements de l'Éternel, s'était mis à adorer Baal et Astarté »¹¹². La relation entre la simonie et cet épisode biblique est d'autant plus claire au regard des enseignements du catéchisme catholique romain qui répertorient le péché de simonie comme une transgression du premier commandement,

to center the pessimism of the story in its ending, or whether to take the broader and darker view that her patriarchal upbringing has so traumatized her as to negate the possibility of any alternative ». Cf. *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁰ Le texte ne manque pas de souligner cet opportunisme si caractéristique des nouveaux riches : « It was at Cambridge that he had met Ségouin. They were not much more than acquaintances as yet but Jimmy found great pleasure in the society of one who had seen so much of the world and was reputed to own some of the biggest hotels in France. Such a person (as his father agreed) was well worth knowing, even if he had not been the charming companion he was. Villona was entertaining also—a brilliant pianist—but, unfortunately, very poor ». (*DI*, p. 31).

¹¹¹ La nouvelle présente assez tôt la subtilité de la complicité mère-fille et la pleine conscience de leurs intentions : « Polly knew she was being watched, but still her mother's persistent silence could not be misunderstood. There had been no open complicity between mother and daughter, no open understanding but, though people in the house began to talk of the affair, still Mrs Mooney did not intervene. Polly began to grow a little strange in her manner and the young man was evidently perturbed. At last, when she judged it to be the right moment, Mrs Mooney intervened. She dealt with moral problems as a cleaver deals with meat : and in this case she had made up her mind ». (*DI*, p. 47)

¹¹² Cf. *Œuvres I*, p. 1508.

interdisant par là même l'adoration d'autres dieux¹¹³. Au vu de cette allusion biblique, des mœurs légères de Gallaher et de la jalousie de Chandler, la nouvelle semble incorporer pleinement la notion de simonie et ses ramifications conceptuelles.

Dans « Counterparts », c'est le titre même de la nouvelle qui suggère l'inadéquation transactionnelle de la simonie, l'impossibilité d'atteindre un but immatériel par un moyen matériel. En effet, si Farrington laisse sa chaîne de montre auprès du prêteur sur gages Terry Kelly pour financer sa tournée des bars, il ne parvient néanmoins pas à assouvir, par le biais de l'alcool, son besoin de réconfort, et finit la soirée non ivre mais plein d'une colère vindicative.

Dans « Clay », il est difficile d'envisager le doux personnage de Maria comme coupable de toute transgression au sens fort du terme. Néanmoins, il relève de la responsabilité du lecteur que de déterminer si la fragilité de ce personnage est secrètement doublée de désirs refoulés qui pourraient être assimilables à l'éventail notionnel de la simonie¹¹⁴. Le texte présente l'ironie de situations où les désirs de féminité et de sensualité du personnage sont mis en avant : son poste de bonne à *Dublin by Lamplight*, un établissement protestant pour anciennes prostituées, sa rencontre troublante d'un homme dans le tram de Dumcondra et l'immanquable ironie de son oubli de la seconde strophe de « I Dreamt that I Dwelt ».

De même, il n'y a pas, au sens technique, de transgression adultère commise dans « A Painful Case » dans la mesure où Mrs Sinico ne fait que s'emparer de la main de James Duffy dans un élan de passion. Mais, le péché de simonie étant fondamentalement lié au désir d'un marché inadéquat, la nouvelle peut alors se montrer pleinement ancrée dans ce thème. Certes ce désir est refoulé par James Duffy qui interrompt sur le champ toutes relations, mais le suicide de Mrs Sinico peut être envisagé comme l'expression de son incapacité à refouler ce désir ou d'y résister, ou comme une manière d'y succomber.

Dans « Ivy Day in the Committee Room », la trahison politique de Parnell véhicule cette idée de transgression. Non seulement la nouvelle fait allusion aux trahisons passées de cette figure phare de l'autonomie irlandaise, notamment en situant

¹¹³ Tel que mentionné dans l'introduction à l'appui des définitions de Jeri Johnson. (Cf. *DI*, p. 197)

¹¹⁴ En effet, c'est bien le désir, et non le marché en soi, qui est le fondement de la simonie selon Urbain II. (Cf. *Œuvres I*, p. 1482-1483)

l'action dans la salle de Commissions n°15 du Parlement de Westminster, là même où il perdit le soutien des députés de son groupe, mais elle offre un scénario dans lequel l'histoire est sur le point de se répéter car l'arrivée prochaine d'Edouard VII fait se profiler la trahison économique-politique de Richard J. Tierney.

Dans « A Mother », le non respect de l'accord contractuel implique bien évidemment l'idée d'une forme de transgression chez les deux parties concernées (Mrs Kearney, en tant qu'agent artistique de sa fille Kathleen, et Mr Holohan, le directeur artistique). Mais c'est surtout l'image du petit bourgeois, représentée par les Kearney, qui vient donner des consonances simoniaques à la nouvelle. En effet, ce contrat, aux termes duquel Kathleen se voit rémunérée pour ses services de pianiste, est pour Mrs Kearney un moyen d'établir l'image sociale et culturelle de sa famille¹¹⁵, et par là même d'accéder à un bien immatériel.

Dans « Grace », Mr Kernan, personnage alcoolique et dépensier, se voit remis dans le droit chemin par les manipulations subtiles de ses amis. Si ce scénario évoque déjà divers types de transgressions, on retrouve dans la nouvelle le thème de la simonie dans la sphère ecclésiastique, notamment dans la parabole incomplète qui vient clore la nouvelle¹¹⁶, offrant une allusion directe à Mammon¹¹⁷, et dans la dénomination que Joyce attribue à Father Pardon, à savoir « spiritual accountant ».

Enfin, dans la dernière nouvelle, « The Dead », c'est peut-être le contrat entre l'amour chevaleresque du regretté Michael Furey et le désir plus pragmatique de Gabriel Conroy pour Gretta, sa femme, qui marque une forme de transgression fondamentale chez ce dernier. En effet, Gabriel apparaît inadéquat par son manque de

¹¹⁵ Fagnoli et Gillespie remarquent notamment l'instrumentalisation de la Renaissance littéraire irlandaise par Mrs Kearney: « After her marriage, Mrs Kearney concentrates her desire for community esteem on her daughter Kathleen, whom she is ambitious to establish socially. The Irish Literary Revival provides her with a handy vehicle for her efforts, and Mrs Kearney sees to it that Kathleen's musical talents are cultivated in a manner that will enable her to exploit the growing popular interest in Irish culture. To further these ends, Mrs Kearney agrees to allow her daughter to be the accompanist for a series of four concerts planned by the Eire Abu Society ». Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 153.

¹¹⁶ Aubert nous rappelle la partie manquante de cette parabole : « Evangile selon saint Luc, XVI, 8-9, c'est-à-dire l'histoire de l'économe infidèle. Rappelons la conclusion de la parabole, omise par le père Purdon : 'Nul serviteur ne peut servir deux maîtres ; car, ou il haïra l'un et aimera l'autre, ou il s'attachera à l'un et méprisera l'autre : vous ne pouvez servir Dieu et Mammon' ». (*Œuvres I*, p. 1558)

¹¹⁷ Mammon est la personnification de la richesse comme l'indique son étymologie : « **Mammon** 'personification of wealth,' 1362, from L.L. mammona, from Gk. mammonas, from Aramaic mamona, mamon "riches, gain," left untranslated in Gk. N.T. (e.g. Matt. vi.24, Luke xvi.9-13) retained in the Vulgate, and regarded mistakenly by medieval Christians as the name of a demon ». Cf. <http://www.etymonline.com/index.php?search=mammon&searchmode=none>, site consulté le 28 février 2009.

profondeur et son inaptitude à saisir toute l'intensité de l'expérience vécue par Gretta au cours de la soirée. Si la scène finale se conclut quasiment dans une atmosphère figée, le personnage de Gabriel n'est pas sans présenter, contre toute attente, certains signes évidents d'espoir et de renouveau, et laisse espérer, lors de sa contemplation intense et épiphanique de la neige recouvrant Dublin d'un manteau blanc, qu'il parviendra à atteindre une profondeur immatérielle, pour ainsi échapper au fléau simoniaque qui s'abat sur les quatorze autres nouvelles.

En conclusion, le mot « simony », tout comme « paralysis » et « gnomon », jouit d'un rayonnement vaste dans l'œuvre, et semble résonner de manière transversale et métasémique dans *Dubliners*.

Pour une résonance convergente

Bien que chacun de ces trois mots offre un réseau d'action autonome, il est à noter qu'ils peuvent aussi fonctionner conjointement. Par exemple, ils impliquent tous l'idée d'une absence, et peuvent ainsi proposer une manière de parcourir le recueil sur son ensemble d'un mouvement uniforme. En effet, rien n'est laissé au hasard dans le lexique de *Dubliners*, pas même les systèmes affixaux dans lesquels on retrouve de manière prépondérante les affixes privatifs « un- » et « -less » qui se profilent comme sèmes de l'absence, comme symptômes d'une contamination lexicale à l'échelle globale du recueil. Ainsi, le tableau suivant propose une exposition du rayonnement sémique des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » :

Tableau I: Occurrences des affixes « un- » et « -less » dans *Dubliners* : rayonnement sémique de « paralysis », « gnomon » et « simony »

	The Sisters	An Encounter	Araby	Eveline	After the Race	Two Gallants	The Boarding House	A Little Cloud	Counterparts	Clay	A Painful Case	Ivy Day in the Committee Room	A Mother	Grace	The Dead	Toutes nouvelles confondues
Occurrences du préfixe « un- » dans le lexique																
<i>Unabashed</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unable</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Unaccustomed</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Unamiable</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Unassuming</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
<i>Unaware</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	2
<i>Unbearable</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unbending</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Unbosoming</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Uncanny</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Uncarpeted</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Unceasing</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unceasingly</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Uncertain</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Unchanging</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unconscious</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	1	-	3
<i>Uncorking</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Uncover</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Uncovered</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	1	-	3
<i>Uncrowned</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>Uncut</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
<i>Undaunted</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>Undecided</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Undesirable</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Undid</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>Undone</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Undoubtedly</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Undressing</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	2
<i>Uneasily</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Uneasy</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unexpectedly</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unfastened</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unfinished</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unfit</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Unfolding</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unfortunate</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	2
<i>Unfortunately</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
<i>Unfurled</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
<i>Ungallant</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unhappy</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unhealthy</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unhooking</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Uninhabited</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unjust</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unkempt</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unknown</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
<i>Unloaded</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unmistakable</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

<i>Unnerved</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Unnoticed</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Unpleasant</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2
<i>Unpresentable</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unpurchasable</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unresentfully</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Unrolled</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Unruliness</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unruly</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unseemly</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unsettled</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	2
<i>Unsettling</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Unspeakably</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unspoiled</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unstable</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Unsteady</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unsuccessfully</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	2
<i>Untasted</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Untidy</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unusual</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2
<i>Unusually</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Unveiling</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unworthy</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<i>Unyoke</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Total	6	6	1	5	6	8	2	6	1	1	4	6	9	13	12	86
Occurrences du suffixe « -less » dans les adjectifs																
<i>Adventureless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Aimless</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Bodiless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Careless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	2
<i>Cheerless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
<i>Colourless</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Endless</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Fearless</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Formless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Hairless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	2
<i>Headless</i>	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>Helpless</i>	-	-	-	1	-	-	2	-	-	-	-	-	-	2	-	5
<i>Hopeless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	2
<i>Listless</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Mirthless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Noiseless</i>	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	1	3
<i>Pitiless</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Reckless</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Restless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2
<i>Shapeless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
<i>Speechless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Thoughtless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
<i>Treeless</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Useless</i>	-	-	2	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	1	7
Total	1	1	3	1	1	5	2	2	7	-	2	-	3	2	11	41

Ce relevé permet de remarquer que le lexique de *Dubliners* est particulièrement contaminé par les occurrences des affixes « un- » et « -less », leur fréquence dans l'œuvre étant inhabituelle¹¹⁸, comme si dans le lexique de *Dubliners* il fallait accorder davantage d'importance à l'afixe privatif qu'au radical qui porte habituellement le noyau du sens. L'insistance sur le préfixe « un- » semble même conduire à une sorte d'étoffement du lexique, à l'instar de l'emploi de mots rares comme « uncarpeted » ou « uncorking » ou du néologisme « unbosoming », bien que dans de tels cas le sens du préfixe varie sensiblement. Mais mieux encore, cette contamination lexicale serait soulignée par le rapprochement évident des occurrences de ces affixes. Voici quelques exemples frappants, parmi tant d'autres, de la juxtaposition des affixes « un- » et « -less » :

« Like illumined pearls the lamps shone from the summits of their tall poles upon the living texture below which, changing shape and hue unceasingly, sent up into the warm grey evening air an unchanging unceasing murmur »¹¹⁹. (*DI*, p. 36)

« [...] but unfortunately, he marred the good impression by wiping his nose in his gloved hand once or twice out of thoughtlessness. He was unassuming and spoke little. He said *yous* so softly that it passed unnoticed and he never drank anything stronger than milk for his voice's sake »¹²⁰. (*DI*, p. 111)

« It was useless. He couldn't read. He couldn't do anything. The wailing of the child pierced the drum of his ear. It was useless, useless! »¹²¹. (*DI*, p. 64)

¹¹⁸ La notion de « fréquence inhabituelle » des affixes privatifs repose sur le concept de « lexical patterning » développé par Michael Toolan (cf. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, p. 31-51) qui prévoit que la répétitivité du lexique peut être un indice pertinent de la composition du lexique. De même que Toolan autorise l'établissement de « gallant » en tant que mot-clé significatif au vu des six occurrences dans diverses nouvelles du recueil de Joyce (sous des variantes telles que « gallants », « ungallant », gallantry, « gallantly »), le fait que l'instance adjectivale « useless » revienne invariablement à sept reprises dans l'œuvre doit être tout autant signalé. A cela faudrait-il ajouter que la fréquence de certains affixes privatifs est d'autant plus inhabituelle que leur présence répétitive est souvent circonscrite à une nouvelle bien spécifique, au point de ne pas figurer dans les autres nouvelles. Par exemple, il y a deux occurrences de « **unsettled** » et deux autres de « **unsuccessfully** » dans « Grace » mais aucun de ces deux mots ne se retrouve dans le reste du recueil. De même, il y a deux occurrences de « **heedless** » et deux autres de « **noiseless** » dans « Two Gallants » alors que ces mots sont absents du reste du recueil. Enfin, il y a quatre occurrences de « **useless** » dans « Counterparts » alors que ce mot, relativement commun, ne figure pas dans douze des nouvelles de *Dubliners*. En d'autres termes, l'adjectif privatif tenderait à ne pas s'inter-textualiser entre les nouvelles mais à s'intra-textualiser hermétiquement au sein de ces dernières (cas de « para-répétition » dans la terminologie de Toolan), comme si le texte se voyait organisé de manière à donner à chaque nouvelle ses options lexicales propres, et que la cohésion lexicale globale était assurée au niveau morphologique via l'afixe privatif.

¹¹⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹²⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹²¹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Compte tenu de la diversité du lexique relevé, de la rareté de certains mots et de leur proximité, il pourrait s'agir d'une marque de l'écriture et non d'un simple fruit du hasard. On pourrait ainsi soutenir que le texte est empreint des sèmes de l'absence « un- » et « -less » qui font converger les réseaux métasémiques de « paralysis », « gnomon » et « simony » et permettent de parcourir le recueil à la fois sur un axe sémantique et sur un axe morphologique.

Néanmoins, l'idée d'absence ne saurait refléter l'intégralité des résonances convergentes de ces mots dans le lexique de *Dubliners*. En effet, il conviendrait tout autant de souligner les thèmes du double et de la répétition qui se dégagent à la fois de « paralysis » (relâchement à côté de) et de gnomon (figure géométrique double). Précisément, il est possible de remarquer la surabondance de l'adverbe « again » dans le lexique. L'inventaire de cette présumée contamination lexicale apparaît particulièrement éloquent :

« He began to puff again [...] I saw again the heavy grey face [...] There again I found it waiting for me [...] began to beckon to me again repeatedly [...] Eliza sighed again [...] just to see the old house again [...] she put it back again [...] I began to hunger again [...] he would give anything to be young again [...] He repeated his phrases over and over again [...] Mahony exclaimed again [...] the man came back and sat down beside us again [...] as if magnetized again by his speech [...] I turned my eyes away again [...] I waited till his monologue paused again [...] I had to call the name again [...] When I came downstairs again [...] she would never see again those familiar objects [...] she was again in the close, dark room [...] she heard again her mother's voice [...] he was speaking to her, saying something about the passage over and over again [...] Now and again the clumps of people raised the cheer [...] Lenehan laughed again [...] made his friend execute a few light skips from the path to the roadway and back again [...] He was silent again [...] 'But tell me' said Lenehan again [...] Corley's brow was soon smooth again [...] The problem of how he could pass the hours till he met Corley again troubled him a little [...] saw again the leer of the young woman's mouth [...] to begin his wandering again [...] His mind became active again [...] 'Hallo, Corley!' he cried again [...] he was sure to break out again [...] she had taken her daughter home again [...] She counted all her cards again [...] he would never hear again of his trouble [...] she went back to the bed again [...] Gallaher put on his hat again [...] I landed again in dear, dirty Dublin [...] He ordered the same again [...] The same again, I suppose [...] *François*, the same again [...] Little Chandler blushed again [...] If he could get back again into that mood [...] Mr Alleyne bent his head again [...] he shot up his head again [...] He crammed his cap back again [...] sat down again at his desk [...] had to begin again on a clean sheet [...] The man glanced from the lady's face to the little egg-shaped head and back again [...] He felt his great body again

aching [...] Then I looked back at him again [...] Come on again [...] The trial began again [...] Weathers again brought his opponent's hand slowly on to the table [...] He began to feel thirsty again [...] he longed to be back again in the hot, reeking public-house [...] I'll teach you to do that again [...] read again the words *A Present from Belfast* [...] Maria laughed again [...] he spoke a word to his brother again [...] and soon everything was merry again [...] Maria laughed and laughed again [...] she had to do it over again [...] Soon they were all quite merry again [...] she came to the second verse she sang again [...] this half-disclosed nature fell again under the reign of prudence [...] He met her again a few weeks afterwards [...] read the paragraph over and over again [...] read the paragraph again by the failing light of the window [...] Now and again a tram was heard [...] He listened again: perfectly silent [...] he set himself to fan the fire again [...] he began to roll the tobacco again [...] taking up the piece of cardboard again, began to fan the fire [...] The room was silent again [...] He sat down again at the fire [...] I asked him again now [...] Then he sat down again by the fire [...] Mr Hynes sat down again on the table [...] laid him down again on the floor of the bar [...] The ring of onlookers distended and closed again elastically [...] He opened his eyes for an instant, sighed and closed them again [...] The injured man said again as well as he could [...] I hope we'll 'eet again [...] peered again into the mouth which Mr Kernan opened obediently [...] he would walk to the end of Thomas Street and back again [...] the tongue had filled in again [...] Mr Power said again [...] Everyone laughed again [...] The gentlemen drank from their glasses, set the glasses again on the table [...] There was silence again [...] The gentlemen drank again [...] Mr Power again officiated [...] There was a pause again [...] The congregation rose also and settled again on its benches [...] the wheezy hall-door bell clanged again [...] Is it snowing again [...] 'To be sure,' said Aunt Kate again [...] she was playing again the opening melody [...] When they were together again she spoke of the University question [...] just as the chain was about to start again, she stood on tiptoe [...] I'd love to see Galway again [...] he began to think again about his speech [...] The clatter of forks and spoons began again [...] he thought he was back again in the mill [...] Good night, again [...] Gabriel was again in a cab with her [...] after the kindling again of so many memories [...] The porter took up his candle again [...] Gabriel waited again [...] He said again, softly [...] A dull anger began to gather again [...] He did not question her again [...] It had begun to snow again [...] »¹²². (*DI*, p. 3-176)

Il convient ici de remarquer que l'adverbe « again » a tendance à peser lourdement sur le groupe verbal pour ainsi donner au texte un puissant effet répétitif, une implacable ritournelle de l'action. En outre, il est particulièrement intéressant de noter que dans nombre de cas où l'action semble se répéter, l'adverbe « again » est antidynamique puisqu'il introduit le retour à une non action : le rétablissement d'une pause ou d'un silence. On peut à ce titre relever les phrases suivantes : « I waited till his monologue

¹²² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

paused again ». (*DI*, p. 17) ; « He was silent again ». (*DI*, p. 39) ; « He listened again: perfectly silent ». (*DI*, p. 90) ; « The room was silent again ». (*DI*, p. 94) ; « There was silence again ». (*DI*, p. 127) ; « There was a pause again ». (*DI*, p. 133) Cette idée de répétitivité du silence semble donc particulièrement riche au regard des connotations paralytiques et gnomoniques qu'elle suggère. On constate bien une nouvelle fois la possibilité d'une résonance des mots d'introduction dans le lexique de *Dubliners*, mais il convient à présent de s'intéresser aux structures narratives du recueil et de déterminer s'il est possible d'y détecter d'autres résonances de « paralysis », « gnomon » et « simony ».

I.b.II – Remarques narratologiques

Une étude des structures narratives de *Dubliners* peut étendre le rayonnement des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». En particulier, il serait intéressant d'exposer successivement en quoi la durée narrative traduit un ralentissement de la progression de l'action (paralysie), en quoi la fréquence narrative révèle une sorte d'incapacité des personnages à analyser les événements répétitifs de leur quotidien (absence ou paralysie de l'esprit combinatoire), en quoi le discours indirect libre véhicule diverses formes de paralysie de l'esprit dublinois, et enfin comment les modalités narratives sont utilisées pour rapporter la parole des morts (Father Flynn, Mrs Sinico, Parnell et Michael Furey), marquant ainsi l'implacable persistance du discours des morts sur celui des vivants, et traduisant le rayonnement de « paralysis », « gnomon » et « simony ».

I.b.II.a – Durée et paralysie

Dans son chapitre « Durée »¹²³, Genette établit quatre paramètres permettant d'analyser les phénomènes d'accélération et de ralentissement de l'intrigue en mettant en rapport la durée représentée par le texte de fiction et la longueur (spatiale) du texte

¹²³ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 122-144.

même. Mises à part les quelques occurrences d'ellipses¹²⁴, les nouvelles sont pour la quasi-totalité jonchées de scènes, de sommaires et de pauses descriptives. Il semble que la présence des sommaires soit plutôt due à une nécessité du fonctionnement narratif¹²⁵ et que leur fonction soit partiellement prise en charge par les scènes¹²⁶. Ainsi les tendances saillantes des nouvelles sont la scène et la pause descriptive, inscrivant l'espace textuel dans un rapport égal ou supérieur à la durée diégétique. Il y aurait donc une force de stagnation (paralyse) générée par ce surplus de texte qui ralentit l'évolution de l'intrigue. Mais une telle affirmation ne saurait être accompagnée d'un exposé concret.

Il est à noter que les sommaires (accompagnés de pauses descriptives), dont la fonction est habituellement d'accélérer la vitesse, semblent paradoxalement relater à maintes reprises l'attente des personnages. On peut effectivement se rappeler du silence qui gagne la pièce où repose Father Flynn à la fin de « The Sisters » :

« A silence took possession of the little room and, under cover of it, I approached the table and tasted my sherry and then returned quietly to my chair in the corner. Eliza seemed to have fallen into a deep reverie. We waited respectfully for her to break the silence: and after a long pause she said slowly: »
(*DI*, p. 9)

On peut également souligner les deux paragraphes où le narrateur attend l'arrivée de Mahoney dans « An Encounter » (*DI*, p. 12-13), les deux paragraphes où le narrateur attend le retour de son oncle dans « Araby » (*DI*, p. 21-22), le début de « Eveline » où le personnage principal est passivement assis à la fenêtre et regarde à travers sans objectif particulier, les quatre pages de « Two Gallants » où la narration répertorie la multitude des actions de Lenehan pour représenter son attente et son ennui (*DI*, p. 40-44), la fin de « The Boarding House » où Polly attend patiemment assise sur son lit jusqu'à ce que le

¹²⁴ L'ellipse de quatre ans faisant suite à la rupture des rencontres quotidiennes entre Mrs Sinico et Mr Duffy dans « A Painful Case » est un exemple illustrant une durée conséquente représentée par une absence de texte. Il semble néanmoins qu'il s'agisse ici d'un jeu narratif consistant à distendre ce rapport de façon exagérée. L'ellipse de quatre ans est marquée par un simple retour à la ligne doublé d'un alinéa, au niveau spatial. Pendant ces quatre ans, rien ne semble avoir changé dans le quotidien de Mr Duffy, mis à part l'ajout de deux livres de Nietzsche sur son étagère. En d'autres termes, cette ellipse considérable met en avant la paralysie du personnage.

¹²⁵ Genette remarque que l'alternance traditionnelle, à l'image du roman balzacien, est celle du sommaire et de la scène. Cf. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁶ Il est ici fait allusion aux nombreux non-dits de la narration et à la démarche de Joyce consistant à taire dans la narration ce qui apparaît spontanément dans les dialogues (scènes).

processus d'attente s'éternise et finisse par lui faire oublier le motif même de son attente :

« Polly sat for a little time on the side of the bed, crying. Then she dried her eyes and went over to the looking-glass. She dipped the end of the towel in the water-jug and refreshed her eyes with the cool water. She looked at herself in profile and readjusted a hairpin above her ear. Then she went back to the bed again and sat at the foot. She regarded the pillows for a long time and the sight of them awakened in her mind secret amiable memories. She rested the nape of her neck against the cool iron bed-rail and fell into a reverie. There was no longer any perturbation visible on her face.

She waited on patiently, almost cheerfully, without alarm, her memories gradually giving place to hopes and visions of the future. Her hopes and visions were so intricate that she no longer saw the white pillows on which her gaze was fixed or remembered that she was waiting for anything »¹²⁷. (*DI*, p. 51-52)

Mais ce phénomène d'attente se retrouve également dans les quatre premières pages de « A Little Cloud » relatant l'excitation de Chandler en vue de sa rencontre prochaine avec Gallaher (*DI*, p. 53-56), les premières pages de « Counterparts » où Farrington attend avec frustration la fin de son service (*DI*, p. 66-70), le début de « Clay » où Maria doit terminer ses tâches avant de pouvoir partir (*DI*, p. 76), la fin de « A Painful Case » où la narration décrit l'atmosphère figée qui règne autour de Mr Duffy après sa lecture du journal (*DI*, p. 88-90), le silence qui suit la récitation de Mr Hynes dans « Ivy Day in the Committee Room » (*DI*, p. 105), ou encore la mémorable scène silencieuse qui vient conclure « The Dead ». Tous ces passages semblent interminables et freinent la dynamique de l'histoire. Notons que dans bien des cas, les sommaires qui relatent l'attente des personnages sont doublés d'un phénomène de focalisation permettant de concentrer le point focal précisément là où l'action ne se déroule pas (ex : Lenehan qui erre ou Polly qui est assise sur son lit). De ce fait, il transparaît que les sommaires contribuent à un certain ralentissement de l'action.

De la même manière, on peut observer une résonance de la paralysie sur la durée par la portée de l'isochronie¹²⁸. Sa prédominance (par la quantité des scènes, mais

¹²⁷ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹²⁸ L'isochronie est ici envisagée au sens où Genette l'entend, en tant qu'unité virtuelle d'égalité entre l'espace scriptif et la durée diégétique : « Le point de référence, ou degré zéro, qui en matière d'ordre était la coïncidence entre succession diégétique et succession narrative, et qui serait ici l'isochronie rigoureuse entre récit et histoire, nous fait donc maintenant défaut, même s'il est vrai, comme le note Jean Ricardou, qu'une scène de dialogue (à la supposer pure de toute intervention du narrateur et sans aucune ellipse) nous donne 'une espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif' ». Cf. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 122.

surtout par les multiples fonctions que celles-ci prennent en charge), implique la quasi-absence de phénomènes d'accélération de la durée diégétique, et souligne ainsi le thème de la paralysie. En effet, il semble que les scènes (dialogues) tendent plutôt à rendre l'effet d'un « tableau vivant », archétype du courant symboliste/réaliste/naturaliste associant l'exercice du portrait et celui de la vraisemblance. Il s'agit en quelque sorte d'une représentation figée des dialogues dressant le portrait de la société irlandaise du début du XX^{ème} siècle par des voix (discours des personnages) et traduisant moins l'intention de rendre un effet vivant que la recherche d'un naturalisme donnant vraisemblance à la paralysie irlandaise. Ainsi, l'isochronie peut être envisagée comme un paramètre révélant l'inertie d'un « tableau vivant ».

A ce titre, il est intéressant de noter que dans son article de 1914, réel témoignage de la réception critique immédiate de *Dubliners*, Gould évoque la lenteur du texte de Joyce à la fois dans les dialogues et dans les sommaires du recueil :

« He [James Joyce] has plenty of humour, but it is always the humour of the fact, not of the comment. He dares to let people speak for themselves with the awkward meticulousness, the persistent incompetent repetition, of actual human intercourse. If you have never realised before how direly our daily conversation needs editing, you will realise it from Mr Joyce's pages. One very powerful story, called *Grace*, consists chiefly of lengthy talk so banal, so true to life, that one can scarcely endure it – though one can still less leave off reading it [...] You see the method? It is not employed only in conversation. The description of mood, of atmosphere, is just as detailed and just as relentless. Horrible sordid realities, of which you are not spared one single pang, close in upon you like the four walls of a torture-chamber. It is all done quite calmly, quite dispassionately, quite competently. It never bores. You sometimes rather wish it did, as a relief »¹²⁹.

Cet article, qui est avant tout une critique caustique du style de l'œuvre, présente l'avantage de souligner l'application de Joyce à retarder la vitesse des dialogues¹³⁰ et de la narration. Gould prend notamment comme exemple un passage de « Grace » qu'il qualifie ironiquement être l'un des plus « vivants » du recueil. Sans la qualifier d'isochronique, Gould semble voir la méthode d'écriture de Joyce comme atteignant

¹²⁹ Gerard Gould, *New Statesman*, III (27 juin 1914) p. 374-375, repris, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 61-62.

¹³⁰ Au sens où Gould argumente que les dialogues ne sont pas « travaillés » par Joyce (« [...] need editing [...] »). Son témoignage laisse à penser que nous nous approchons d'une parfaite « égalité entre le segment narratif et le segment fictif », soit une vitesse de dialogue des plus lentes du canon littéraire.

une « unité virtuelle d'égalité entre l'espace scriptif et la durée diégétique », à l'instar de la conversation au cours de laquelle les interlocuteurs se contredisent tour à tour au sujet de la devise papale de Léon XIII. En d'autres termes, Gould semble estimer la dynamique conversationnelle suivante comme étant clairement superflue, contribuant par là-même à un ralentissement isochronisant :

- « -Pope Leo XIII, said Mr Cunningham, was one of the lights of the age. His great idea, you know, was the union of the Latin and Greek Churches. That was the aim of his life.
-I often heard he was one of the most intellectual men in Europe, said Mr Power. I mean, apart from his being Pope.
-So he was, said Mr Cunningham, if not *the* most so. His motto, you know, as Pope, was *Lux upon Lux—light upon light*.
-No, no, said Mr Fogarty eagerly. I think you're wrong there. It was *Lux in Tenebris*, I think—*Light in Darkness*.
-O yes, said Mr M'Coy, *Tenebrae*.
-Allow me, said Mr Cunningham positively, it was *Lux upon Lux*. And Pius IX his predecessor's motto was *Crux upon Crux*—that is, *Cross upon Cross*—to show the difference between their two pontificates.
The inference was allowed. Mr Cunningham continued.
-Pope Leo, you know, was a great scholar and a poet.
-He had a strong face, said Mr Kernan.
-Yes, said Mr Cunningham. He wrote Latin poetry.
-Is that so? said Mr Fogarty ». (*DI*, p. 130-131)

Ainsi, les paramètres de la durée narrative ont tendance à converger avec le rayonnement du mot « paralysis ».

I.b.II.b – Fréquence ou de l'esprit non combinatoire

Le paramètre temporel de la fréquence narrative¹³¹ permet d'étudier la dynamique du texte d'une façon très singulière. Le principe consiste à mettre en relation le nombre d'occurrences d'un événement et le nombre de mentions qu'il en est fait dans le récit. Ce rapport peut révéler quatre cas de figure, « on peut raconter *une* fois ce qui s'est passé *une* fois, raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, raconter *n* fois ce qui s'est

¹³¹ Cf. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 145-182 ; Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 26-27.

passé *une* fois et raconter *une* fois ce qui s'est passé *n* fois »¹³². Dans de tels rapports, il est possible d'envisager le récit comme une forme de conscience vivante de ce qu'il décrit, empreint de variations dans le traitement des événements de l'histoire qu'il raconte, comme si le récit et l'histoire s'inscrivaient dans un rapport sujet-objet flou, peu clair dans son système de subordination. C'est d'ailleurs tout le charme du Nouveau Roman où l'objet du roman devient le récit de l'histoire et non l'inverse, comme le remarque Genette : « certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit : que l'on songe par exemple à un épisode récurrent comme la mort du mille-pattes dans *la Jalousie* »¹³³.

Dubliners n'est pas extrême à ce point dans la mise en rapport du récit et de son histoire. Néanmoins, il semble particulièrement pertinent d'étudier les deux rapports les plus extrêmes que Genette nomme le récit répétitif et le récit itératif (le premier racontant *n* fois ce qui s'est passé *une* fois et le second racontant le rapport inverse), dans la mesure où une telle étude recoupe une seconde dichotomie basée sur l'opposition récit/dialogues. Il semble effectivement que dans *Dubliners*, la fréquence narrative est un aspect très particulier du texte, le récit étant davantage marqué par l'itératif et les dialogues par le répétitif. Un tel découpage du texte permet ainsi de déceler une manifestation supplémentaire de la paralysie chez les personnages.

En effet, *Dubliners* raconte le quotidien des Dublinois, de personnages si implacablement emprisonnés dans une spirale routinière qu'il leur est difficilement possible de prendre conscience de l'aspect répétitif de leur propre réalité ; cela est souligné par la rareté des formulations sylleptiques¹³⁴ dans les dialogues (leur espace d'expression). Le critère de rareté de ces formulations sylleptiques dans les dialogues de *Dubliners* peut être déterminé en comparant leur fréquence largement supérieure dans des textes contemporains de valeur équivalente, telles les nouvelles de Katherine

¹³² Jean-Marie Schaeffer, « Temps, mode et voix dans le récit », éd. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 715.

¹³³ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 147.

¹³⁴ L'expression « formulation sylleptique » implique l'idée d'une synthèse faite à un instant « t » comme résultante de la fusion des instants « x », « y » et « z » qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à « t » ; ce qui prolonge l'idée de syllepse développée par Genette à son chapitre « Ordre » dans *Figures III*. La notion d'« adverbe de fréquence » est ici proscrite dans la mesure où nous nous intéressons moins à une catégorie grammaticale qu'à une large vision synthétique du spectre temporel. Cf. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 147.

Mansfield¹³⁵. Contrairement aux nouvelles de Joyce, l'adverbe « always » se retrouve fréquemment dans les dialogues des nouvelles de cette dernière. Ainsi, dans « At the Bay » on remarque que les personnages sont tout à fait capables de l'utiliser pour identifier et exprimer des faits répétitifs :

« 'But Lottie always makes a floating Island' [...] 'She's always making a fuss' [...] 'It seems to me just as imbecile, just as infernal, to have to go to the office on Monday,' said Jonathan, 'as it always has done and always will do' »¹³⁶.

De même, la plainte d'Eddie à la fin de « Bliss » illustre de façon relativement univoque la capacité des personnages de Mansfield à utiliser l'adverbe « always » pour se plaindre de leur routine gastronomique :

« 'Here it is,' said Eddie. 'Why Must it Always be Tomato Soup? It's so *deeply* true, don't you feel? Tomato soup is so *dreadfully* eternal' »¹³⁷.

Enfin, dans « The Young Girl », on compte deux occurrences de l'adverbe « always » dans les dialogues¹³⁸ contre aucune dans le récit, soit une tendance radicalement inverse à celle des nouvelles de Joyce. Au regard de telles observations, l'absence de l'instance sylleptique « always » dans les dialogues des nouvelles de Joyce pourrait révéler une forme de carence, un réel trait de l'écriture. En revanche, le récit joycien dénote une capacité incontestable à analyser et traiter les actions des personnages et les événements de manière synthétique ; et par là même doit être considéré comme marqué par l'itératif. Ainsi, au cœur de la dichotomie récit/dialogues, réside une autre dichotomie : la faculté ou non de synthétiser les événements. On pourrait qualifier cette faculté « esprit combinatoire », faculté qui semble être absente chez les personnages de *Dubliners*, comme pour prolonger l'empreinte de la paralysie. A titre d'exemple, le tableau ci-après illustre cette tendance en présentant un relevé des formulations sylleptiques (adverbes de fréquence et constructions avec « used to »). Ce relevé, qui ne fait état que d'un indice de la fréquence narrative, se répartit en deux catégories selon que ces dernières apparaissent dans le récit ou dans les dialogues.

¹³⁵ En particulier dans le cadre d'une analyse basée sur la linguistique du corpus, Toolan encourage la mise en relation des nouvelles de Joyce et de celles de Mansfield, des textes collectivement représentatifs du genre de la nouvelle au XX^{ème}. Cf. *Narrative Progression in the Short Story*, op. cit., p. 1.

¹³⁶ Katherine Mansfield, *Stories*, New York, Vintage Books, 1956, p. 105, 107, 129 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 158 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 224, 226.

Tableau II : De la fréquence narrative dans *Dubliners* ou la mise en évidence de la paralysie de l'esprit combinatoire chez les personnages

	The Sisters	An Encounter	Araby	Eveline	After the Race	Two Gallants	The Boarding House	A Little Cloud	Counterparts	Clay	A Painful Case	Ivy Day in the Committee Room	A Mother	Grace	The Dead	Toutes nouvelles confondues
Occurrences de formulations sylleptiques dans le récit.																
<i>Always*</i>	4	2	2	5	1	3	3	4	-	6	3	-	-	2	5	40
<i>Often(er)</i>	2	2	1	1	2	1	1	1	2	3	6	-	4	-	-	26
<i>Generally</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	2
<i>Continually*</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
<i>Occasionally</i>	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>Mechanically</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	2
<i>Usually</i>	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	4
<i>Commonly</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Sometimes</i>	2	1	-	2	-	1	1	1	-	-	4	-	1	2	2	17
<i>Used to</i>	6	1	-	10	-	-	3	2	-	3	-	-	-	-	6	31
Total	15	6	3	20	3	6	10	8	3	12	13	1	6	6	14	126
Occurrences de formulations sylleptiques dans les dialogues.																
<i>Always*</i>	2	-	-	-	-	1	-	2	2	-	-	2	-	1	3	13
<i>Often</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	1	4
<i>Generally</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Continually*</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Occasionally</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Mechanically</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Usually</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Commonly</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
<i>Sometimes</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	3
<i>Used to</i>	-	-	-	-	-	5	-	1	-	-	-	1	-	-	8	15
Total	2	-	-	-	-	6	-	4	2	-	-	4	-	4	15	37

* L'emploi de ces adverbess peut varier, référant parfois à la fréquence d'une action ou exprimant parfois une action unique de manière discontinue (voir l'analyse plus loin).

On peut ainsi remarquer que les dialogues souffrent de cette capacité combinatoire clairement développée dans le récit. Avec en tête les 40 occurrences de l'adverbe « always » dans le récit de *Dubliners*, la narration montre clairement qu'elle est consciente du caractère routinier des gestes/actions des personnages, et par conséquent, de la paralysie de leur quotidien. On remarque néanmoins que « Ivy Day in the Committee Room » et « The Dead » sont les deux seules nouvelles où le nombre d'occurrences de formulations sylleptiques est supérieur dans la catégorie des dialogues.

Cela peut être expliqué par le fait que ces nouvelles sont constituées d'une proportion de dialogues bien plus élevée que pour le reste du recueil, rappelant en cela le genre théâtral¹³⁹.

Par conséquent, les personnages de *Dubliners* occupent une double position objet. Premièrement, car le récit se pose comme entité sujet capable d'analyser la répétitivité de leur quotidien ; deuxièmement, car les dialogues, cet espace où le récit leur cède la parole, révèle leur incapacité à traiter l'information dans une vue synthétique d'ensemble. Tantôt objets du récit, tantôt sujets amputés de l'esprit combinatoire, ils marquent cet assujettissement par le caractère répétitif de leurs propres paroles à l'instar de celles du pervers dans « An Encounter », dont l'effet est hypnotisant sur le garçon-narrateur :

« He repeated his phrases over and over again, varying them and surrounding them with his monotonous voice ». (*DI*, p. 16)

Il faut malgré tout souligner une catégorie toute particulière d'occurrences adverbiales qui, à défaut de synthétiser un événement récurrent, expriment la durée d'une action unique par une succession discontinue de petits fragments. Le rôle de la formulation sylleptique consiste ici à amalgamer ces fragments pour constituer une impression de flux de l'action. Par exemple, c'est par ce biais que le narrateur de « Araby » perçoit la démarche du pervers :

« He walked towards us very slowly, always¹⁴⁰ tapping the ground with his stick, so slowly that I thought he was looking for something in the grass ». (*DI*, p. 15)

Dans ce passage, l'adverbe « always » ne fait pas allusion à l'habitude qu'a l'homme de frapper le sol de sa canne, mais à un phénomène de perception discontinu du maniement de la canne pendant un laps de temps relativement court (un seul événement représenté par un effet de multiplicité). En d'autres termes, le paramètre de fréquence peut mettre à nu le caractère statique de personnages dont le mouvement ne peut être animé qu'au gré

¹³⁹ Il est tout de même important d'exprimer une réserve vis-à-vis de cette analyse, dans la mesure où l'adverbe n'a pas la même valeur dans les dialogues que dans le récit. Ainsi cette disproportion des occurrences adverbiales peut potentiellement refléter des tendances propres au récit et aux dialogues, à défaut d'une « paralysie de l'esprit combinatoire ». Nous pensons néanmoins que les résultats obtenus sont assez extrêmes pour nous autoriser à formuler une telle hypothèse, à mettre au jour une tendance du texte.

¹⁴⁰ Un événement singulatif représenté ici de manière fragmentaire, et ainsi exprimé de façon démultipliée.

de filtres sylleptiques, exactement comme une caméra projette une succession d'images au cinéma pour créer un effet continu. L'adverbe révélant cette illusion de mobilité de la façon la plus marquée est probablement « continually » lorsqu'il qualifie le sourire de Father Flynn, ce dernier étant décédé et venant partager l'obscurité de la chambre du narrateur :

« It began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it smiled continually and why the lips were so moist with spittle. But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin »¹⁴¹. (*DI*, p. 4)

L'image créée par le narrateur est celle d'un sourire continu qui est immédiatement après associé à la paralysie/la mort du révérend. En quelque sorte, il s'agit là de la même image juxtaposée sur un même axe, donnant une image de continuité.

En somme, il faut retenir que les formulations sylleptiques telles qu'elles ont été identifiées dans *Dubliners* donnent un angle d'approche permettant de saisir une déficience (sorte de paralysie) chez les personnages, qu'il s'agisse de leur incapacité à synthétiser les événements ou de leur subordination à un récit sujet qui prend en charge cette fonction. Dans un emploi plus rare, elles peuvent proposer une perception déformée/animée/fragmentée d'objets si mortellement immobiles. On peut ainsi voir dans cette incapacité et ces perceptions fragmentées la résonance sous-jacente de la scrupuleuse platitude.

I.b.II.c – Paralysie et discours indirect libre

Comme il a été observé avec la durée et la fréquence narrative, certains paramètres narratifs permettent de parcourir le recueil tout en soulignant la persistance de « paralysis », « gnomon » et « simony ». Mais le trait narratif le plus flagrant de *Dubliners*, largement souligné par la critique, est sans doute le recours au discours indirect libre. Il convient de commencer par reprendre les commentaires de la critique sur cette modalité particulière tout en détaillant son fonctionnement, puis de s'intéresser à la façon dont elle permet de souligner la paralysie dublinoise.

¹⁴¹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Hugh Kenner est l'un des pionniers de la critique à porter un intérêt à Joyce quant à son recours au discours indirect libre. Dans son célèbre ouvrage¹⁴², il intitule ce procédé modal « Uncle Charles Principle » en référence à une phrase de *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁴³ dans laquelle le narrateur utilise le verbe « to repair », un terme archaïque, qui serait en fait motivé par le registre linguistique du personnage dont le narrateur parle. Ainsi, le discours indirect libre (ou « Uncle Charles Principle ») est un espace de croisement ou d'alignement de voix entre le narrateur et le personnage. Nombre de critiques s'accordent sur le fait que chez Joyce, il s'agit d'un réel principe structurel, sorte d'approche narrative distinctive du recueil sur son ensemble. A ce titre, Sonja Basic remarque que le recours à cette technique est incontestable dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* mais que, dans le cas de *Dubliners*, la question peut être plus discutable¹⁴⁴. Plus récemment, Adrian Hunter semble relativement enclin à donner le discours indirect libre comme un principe structurel du recueil¹⁴⁵. Quant à Kevin J. H. Dettmar, il affirme qu'il n'y aurait aucun doute à avoir sur la pertinence de cette technique, qu'il voit comme une méthode globale employée par Joyce pour offrir une perception interne des personnages dans les nouvelles écrites à la troisième personne¹⁴⁶.

¹⁴² Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press, 1978.

¹⁴³ « Every morning, therefore, uncle Charles repaired to his outhouse [...] ». (*P*, p. 50)

¹⁴⁴ « Joyce has been praised by countless critics for his use of free indirect style, in *A Portrait of the Artist as a Young Man* in particular. However, only a few critics have pointed out that along with drawing us into the figural perspective through focalization and letting us hear the figural voice, Joyce also often invalidates the notion of focalization and free indirect style. He does this by preventing the easy recuperation of personalized sources of discourse, obscuring the interpretability of character motivation, and more generally posing obstacles to psychological and moral character analysis, which nevertheless still constitutes the bulk of criticism elicited by *Dubliners* ». Cf. Sonja Basic, « A Book of Many Uncertainties: Joyce's *Dubliners* », *art. cit.*, p. 18.

¹⁴⁵ « [...] Joyce's extensive use of free indirect discourse is another defining characteristic of his technique in *Dubliners*. In some ways, free indirect discourse is a kind of 'scrupulous meanness', in that it again involves the suppression of a determinate, mediating point-of-view in the narrative discourse ». Cf. Adrian Hunter, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 57.

¹⁴⁶ « [...] Joyce learned the use of free indirect discourse early in the writing of *Dubliners*; for as soon as he had left the first-person stories of childhood behind, he looked for an unobtrusive way inside his characters. Familiar as he was with Flaubert's writing, free indirect discourse was the solution that suggested itself. In 'Eveline', the second *Dubliners* story Joyce wrote, we hear, unacknowledged, the cadences of Eveline's thought and speech from the second paragraph on: 'Still they seemed to have been rather happy then. Her father was not so bad then; and besides, her mother was alive.' For Eveline, feelings are never quite clear and distinct, and so the narrative reports that she and her family 'seemed to have been happy then'; the expression 'so bad' is Eveline's too, her genteel euphemism for her father's drinking. Free indirect discourse is a factor in all the third-person narratives in *Dubliners*; in two of the stories, though, we get something just slightly different. 'The Dead' and 'A Painful Case' tell the tales of, respectively, a writer and a would-be writer – more generally, two men of letters. Free indirect discourse, when used in the description of a writer or would-be writer, sometimes modulates under Joyce's hand into

Un tel argument narratif est valable, les réelles objections à l'application du discours indirect libre à *Dubliners* relevant d'un débat propre à la narratologie¹⁴⁷ et non d'un conflit interprétatif textuel.

Ainsi il semble pertinent de retenir cette idée d'alignement de voix au cœur du fonctionnement du discours indirect libre, et d'envisager que l'effet ironique¹⁴⁸ qui accompagne bien souvent cette technique permet de souligner la paralysie des personnages. Il semble donc judicieux de passer à quelques exemples, en commençant par l'exemple phare de Kenner, la première phrase de « *The Dead* » : « Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet ». (*DI*, p. 138) Ici, l'interprétation classique est de reconnaître que l'emploi erroné du terme « literally » est motivé par le niveau social de Lily (il ne s'agit nullement d'une erreur terminologique de Joyce). Mais d'une certaine manière l'effet produit par la narration est une sorte de commentaire social, d'insistance sur le niveau d'érudition de la société dublinoise, traduisant la contamination de la paralysie dublinoise et son étendue qui gagne jusqu'à l'espace de la voix narrative. Ce mot reflète la condition sociale de Lily, l'influence de son milieu (« the caretaker's daughter ») et sa probable incapacité à s'élever socialement et culturellement (paralysie sociale). Dans *Dubliners*, on retrouve nombre d'exemples de ce type trahissant le faible niveau d'expression, culturel, intellectuel et social des personnages. Mais l'utilisation du discours indirect libre ne se limite pas à cet aspect de la paralysie : les incapacités des personnages s'alignent également avec la

what I will call 'free indirect prose' – prose which is an unacknowledged cipher of the subject's own prose style [...] ». Cf. Kevin J. H. Dettmar, *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading Against the Grain*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 119.

¹⁴⁷ Cf. Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 35-39 ; Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 2^{ème} édition, New York, Routledge, 2001, p. 135-140 ; Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 107-116.

¹⁴⁸ Toolan souligne notamment que le discours indirect libre peut être utilisé pour exprimer l'ironie (entre autre) : « My own preference is for viewing it as a strategy of (usually temporary or discontinuous) alignment, in words, values and perspective, of the narrator with a character. I favour the word 'alignment' because it doesn't prescribe whether that closeness of narrator to character is going to be used for purposes of irony, empathy, as a vehicle for stream-of-consciousness or the clashing of two voices, or whatever: the alignment is perceived, then the function (or 'naturalization') is worked out by the reader ». Cf. Toolan, *Narrative*, *op. cit.*, p. 135. Dans son article récent intitulé « Speech Representation », Brian McHale, souligne aussi la capacité du discours indirect libre à exprimer l'ironie : « [...] FID is just as likely to serve as a vehicle of irony, and it is in these instances that the so-called *dual-voice hypothesis* [...] seems most compelling. According to the dual-voice hypothesis, in sentences of FID (and some instances of ID) the voice of the narrator is combined with that of the character (hence 'combined discourse') or superimposed on it ». Cf. http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Speech_Representation, consulté le 5 septembre 2011.

voix narrative. Par exemple, lorsqu'Eveline se retrouve paralysée sur les quais de Dublin, il y a une réelle fusion des voix du narrateur et du personnage :

« No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron in Frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish! ». (*DI*, p. 29)

Dans cet exemple, il y a effectivement une forme d'instabilité narrative puisque les trois « No! » semblent être dits par Eveline sans guillemets, « it was impossible » semble refléter également les pensées intérieures d'Eveline (« narrated monologue » dans la terminologie de Cohn) et l'utilisation du prétérit « was » marque bien la présence d'un narrateur, et enfin le point d'exclamation final n'a pas lieu d'être, dans une narration traditionnelle. Ces marques révèlent bien la présence d'une modalité hybride. Une narration traditionnelle sans alignement de voix aurait pu donner par exemple :

« She told herself 'no' several times. She thought it was impossible. Her hands clutched the iron in Frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish ».

Le discours indirect libre fait ici ressortir la pétrification d'Eveline directement dans la voix du narrateur. Une fois encore, il apparaît nettement qu'il y a un recoupement entre l'utilisation d'une technique narrative et la persistance de la paralysie dublinoise. A titre de dernier exemple pour illustrer ce procédé, il est à noter le passage suivant extrait de « A Little Cloud » :

« He thought of what Gallaher had said about rich Jewesses. Those dark Oriental eyes, he thought, how full they are of passion, of voluptuous longing! ... Why had he married the eyes in the photograph? » (*DI*, p. 63)

Non seulement la ponctuation trahit la pénétration des émotions du personnage dans la voix du narrateur, mais la question « Why had he married the eyes in the photograph? » semble être une pensée de Chandler. Un tel alignement de voix souligne encore une fois une forme de paralysie, en particulier la frustration du personnage de Chandler, son emprisonnement matrimonial et sa condition paternelle irrévocable. A la fin de la nouvelle, deux autres alignements de voix ont lieu (également marqués par une ponctuation hybride) pour marquer la frustration puis l'angoisse de Chandler :

« There were so many things he wanted to describe: his sensation of a few hours before on Grattan Bridge, for example. If he could get back again into that mood... ». (*DI*, p. 63)

« He counted seven sobs without a break between them and caught the child to his breast in fright. If it died!... » (*DI*, p. 64)

Ainsi, la frustration et l'angoisse de Chandler passent effectivement dans la voix narrative, donnant à la paralysie une résonance au niveau structurel.

En conclusion, on peut remarquer dans ces exemples que le discours indirect libre permet de souligner différentes manifestations de la paralysie dublinoise : du manque d'érudition de Lily, à la pétrification d'Eveline, en passant par la frustration sociale de Chandler. Si *Dubliners* peut être ainsi envisagé suivant une structure narrative précise, celle du discours indirect libre, des recoupements avec la paralysie dublinoise semblent effectivement avoir lieu. Mais il convient enfin de passer aux modalités utilisées pour rapporter la parole des morts, sorte de persistance de leur discours sur celui des vivants, et de paralysie au sens plus étymologique (relâchement à côté de).

I.b.II.d – Récit de la parole des morts : questions de mode

L'analyse du « mode narratif » traite des problèmes liés à la « régulation de l'information narrative »¹⁴⁹. En se basant sur la dichotomie platonicienne *mimésis/diégésis*¹⁵⁰, Genette a établi dans *Figures III* une tripartition selon le degré de fidélité du récit de paroles¹⁵¹ (puisque son fonctionnement est basé sur des rapports d'imitation) avec les catégories suivantes : le discours rapporté, le discours transposé et le discours narrativisé¹⁵². On pourrait aborder cette tripartition, que Genette envisage dans un rapport de « distance » (une sorte de rapport de distanciation ou de non-

¹⁴⁹ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵⁰ Platon développe cette dichotomie au III^e Livre de *la République* dans la même optique que Genette, mais reprend la notion de *mimésis* aux Livres VII et X dans une perspective plus fondamentale où il la critique profondément en tant que vecteur de déformation des *Formes* absolues.

¹⁵¹ Comme le montre Genette, le récit d'événements est peu pertinent : « Comment, au sens littéral, faire que l'objet narratif, comme le veut Lubbock, « se raconte lui-même » sans que personne ait à parler pour lui ? Cette question, Platon se garde bien d'y répondre, et même de la poser, comme si son exercice de réécriture ne portait que sur des paroles, et n'opposait, comme diégésis à mimésis, qu'un dialogue au style indirect à un dialogue au style direct. C'est que la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe ». Cf. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 185-186.

¹⁵² Il est clair que cette vision de la modalité a clairement évolué pour ne plus se limiter au récit de paroles, en incluant également le récit des pensées (« free indirect thought » chez Toolan). Cf. Toolan, *Narrative*, *op. cit.*, p. 133-134. Néanmoins, nous nous concentrons ici davantage sur le récit des paroles des morts et moins sur le récit de leurs pensées, ce qui explique pourquoi nous exposons avant tout le matériel de base de Genette.

distanciation entre le relateur/narrateur et son récit), pour comprendre la manière dont la voix des morts est intégrée au récit des vivants. En effet, le fonctionnement même du récit de paroles est en relation étroite avec la thématique du manque et de l'absence : ce gnomon que l'on peut d'emblée anticiper par la persistance de la parole des morts, de phrases jadis prononcées et résonant dans *Dubliners* sur différentes modalités en l'absence du sujet-source. Ainsi, il semble pertinent de s'intéresser au récit des paroles de Father Flynn, Mrs Sinico, Parnell et Michael Furey.

Le discours de Father Flynn : un renversement sujet-objet

En considérant le récit des paroles de Father Flynn par le garçon-narrateur, il faut commencer par rappeler leur relation de type maître/disciple et le fait que même au-delà de la mort cette forme d'autorité parvient à survivre par la persistance du révérend ou par le déplacement d'une irrésolution, la mort n'ayant pas résolu la problématique religieuse profonde¹⁵³. Ainsi, la première nouvelle fonctionne sous une forme paradoxale, puisque le narrateur se trouve en position subordonnée par rapport au personnage dominant dont il relate les paroles. Il est possible de remarquer la puissance de cette présence morte qui ne veut/peut pas mourir aux yeux du narrateur, en suivant la lenteur du processus de réalisation interne de la mort du révérend, qui ne peut avoir lieu sans une confrontation avec la note écrite :

« July 1st, 1895
The Rev. James Flynn (formerly of S. Catherine's Church,
Meath Street), aged sixty-five years.
R.I.P.

The reading of the card persuaded me that he was dead and I was disturbed to find myself at check. Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his arm-chair by the fire, nearly smothered in his great-coat ». (*DI*, p. 5)

¹⁵³ Comme le montre John William Corrington, la mort du révérend ne représente qu'un rêve d'évasion qui n'est qu'un déplacement de la corruption et de la frustration : « But as each dreams of escape through the other, each finds frustration in the relationship. The old priest dies; the boy feels, unaccountably, freed by his death. But if the boy is freed from the illusion of escape through the church, it is a freedom of questionable value, since it leaves him still locked within the matrix of Dublin's dreary world ». Cf. Corrington, « The Sisters », *art. cit.*, p. 25.

On remarque que même cette confrontation avec la carte épinglée ne suffit pas à empêcher la pensée du narrateur de constituer mentalement sa routine habituelle (une sorte de réflexion du narrateur-protagoniste).

Et si la lenteur du processus de réalisation du narrateur est aussi frappante, c'est précisément car Father Flynn est le réel sujet émanant au travers de la parole du jeune garçon. En effet, si l'un souffre de paralysie physique, l'autre est atteint de paralysie psychologique. Ainsi, c'est sur le mode du discours rapporté (discours direct) que le jeune garçon rapporte les paroles du révérend dès le début de l'histoire : « He had often said to me: *I am not long for this world...* » (*DI*, p. 3), ce qui permet de déduire que le révérend anticipait sa mort, que le lecteur la devine tôt dans la nouvelle, et que le narrateur la réalise en dernier. En somme, cette citation en discours rapporté implique le niveau le plus mimétique des paroles de Father Flynn, le niveau maximum de portée pour l'influence de Father Flynn et un minimum de portée pour les paroles du narrateur-relateur. Par là même, on retrouve encore le renversement des positions objet-sujet.

Néanmoins la parole de Father Flynn est bien plus diffuse qu'un relevé narratologique basique ne prête à le croire, et pour comprendre son influence sur l'expression du narrateur, il faut s'attarder sur le type d'enseignement liant ces deux personnages. Father Flynn est la figure emblématique du théologien érudit et possède une connaissance ésotérique¹⁵⁴ dans de multiples domaines. En esquisant son curriculum vitæ, il convient de relever une éducation à Rome, une connaissance profonde de la « prononciation correcte du latin »¹⁵⁵, une connaissance de l'histoire des catacombes et de Napoléon Bonaparte et une connaissance approfondie de la liturgie de la messe : il s'agit d'un intellectuel au savoir imposant. Il semble, de fait, très probable que le vocabulaire du garçon-narrateur ait été façonné profondément par cette érudition. Il semble donc que certains mots employés par le narrateur, dont les mots « paralysie », « gnomon » et « simony », sont ceux de Father Flynn.

En effet, bien qu'il soient prononcés par le narrateur, il est clair qu'ils sont une forme de réminiscence fragmentaire des enseignements du révérend dans la mesure où

¹⁵⁴ Au sens étymologique : intelligible pour les initiés, la minorité.

¹⁵⁵ Comme nous l'avons mentionné précédemment, la prononciation correcte du latin du garçon est en quelque sorte une émanation de la parole de Father Flynn. La formulation « latin correct » est une question de point de vue, adopté par une minorité optant pour la méthode romaine. Il est clair que le garçon-narrateur prend la méthode du révérend comme référent absolu sans avoir conscience des divergences sur la question. (Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 31).

ils renvoient à un cercle extrêmement restreint d'intellectuels partageant la connaissance ésotérique de ces mots. De même, étant donné l'âge vraisemblablement pré-pubère du garçon, il est très probable que ces trois mots soient un filtre vocalisant de la voix du révérend, et non une marque de précocité intellectuelle du narrateur. Mais si ces mots sont sans conteste ceux de Father Flynn, sur quelle modalité sont-ils exprimés ? La clé se situe sans doute dans la prise en compte de la typographie établissant un lien évident entre la police italique de « *I am not long for this world* », « *paralysis* », « *gnomon* » et « *simony* » sur la même première page¹⁵⁶. Il s'agit là encore d'étendre les conceptions de la modalité dans la mesure où la police italique pourrait être l'indice d'une méthode narrative particulière. En effet, ces trois mots s'identifient au discours rapporté de « *I am not long for this world* » dans un rapport mimotypographique et dénotent une logique constituant un seul ensemble fragmentaire. De plus, la police italique peut être envisagée comme une façon d'impliquer une mimophonologie, comme s'il fallait comprendre que les trois mots prononcés par le narrateur sont en fait une représentation de la voix même du révérend, ce qui ajouterait une autre dimension à la présence de Father Flynn dans le discours du garçon-narrateur, celle d'une force paralysante. On retrouve ici la trace d'un discours indirect libre, les mots appartenant au vocabulaire du révérend, mais l'italique étant plutôt une extension du narrateur. Il y a une sorte d'intersection de voix dans cette narration à la première personne. Cette modalité marque bien l'emprise d'un personnage mort sur un personnage vivant ainsi que la force de transmission culturelle paralysante du corps ecclésiastique.

Mrs Sinico : la voix silencieuse

« A Painful Case » présente le thème de l'incompatibilité entre Mrs Sinico et Mr Duffy. A l'opposé de la voix de Father Flynn, celle de Mrs Sinico n'a quasiment aucun espace d'expression et l'on pourrait conclure rapidement cette analyse en mentionnant

¹⁵⁶ Bien que le manuscrit de Joyce de l'été 1906 n'établisse pas ce lien puisque les trois mots sont soulignés et que « *I am not long for this world* » ne l'est pas, la version dactylographiée de Joyce présente clairement le choix stylistique de l'italique. (Cf. *DIII*, p. 87).

qu'il n'y a dans la nouvelle qu'une seule occurrence du récit de ses paroles sur le mode du discours rapporté :

« The lady who sat next him looked round at the deserted house once or twice and then said:
—What a pity there is such a poor house to-night! It's so hard on people to have to sing to empty benches ». (*DI*, p. 83)

Néanmoins, ce serait passer à côté du fonctionnement de la nouvelle, de la présentation d'un personnage hautement incompatible avec son environnement. La citation ci-dessus présente un discours rapporté classique, mais le sujet de la conversation sous-tend une sorte d'entorse au fonctionnement de la communication (« to sing to empty benches »). Cette entorse est symptomatique de la logique globale de la nouvelle. En effet, Mr Duffy, dans son rejet inflexible de l'affection de Mrs Sinico, établit un « non-récit de paroles » en annihilant sa voix, même par delà la mort (bien que celle-là persiste de façon paradoxale). De surcroît, la voix de Mrs Sinico ne peut pas être matérialisée dans un récit de paroles sur une quelconque modalité puisque son rôle se limite à l'écoute, au rôle du narrataire :

« Little by little he entangled his thoughts with hers. He lent her books, provided her with ideas, shared his intellectual life with her. She listened to all.
Sometimes in return for his theories she gave out some fact of her own life. With almost maternal solitude she urged him to let his nature open to the full; she became his confessor ». (*DI*, p. 84)

La relation consiste en un rapport locuteur/interlocuteur non ou peu réciproque. Puisque la narration ne fait quasiment aucun récit des paroles de Mrs Sinico, la voix narrative semble en fait adopter le point focal de Mr Duffy pour prolonger le rejet qui est au cœur de l'histoire.

Bien que la voix de Mrs Sinico soit réduite au silence, ce personnage parvient néanmoins à communiquer par le biais du code comportemental en s'emparant de la main de Mr Duffy avec passion et en la pressant contre sa joue. Cet acte de communication gestuel est également repoussé et condamné radicalement par Mr Duffy ; et par cette condamnation il refuse de se poser comme interlocuteur potentiel sur quelque mode de communication que ce soit. De la même manière, il est incapable d'écouter la morte dont le nom et la voix sont présentés de manière omniprésente à la fin de la nouvelle, jusqu'à résonner dans le bourdonnement de la locomotive :

« It passed slowly out of sight; but still he heard in his ears the laborious drone of the engine reiterating the syllables of her name.

He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone ». (*DI*, p. 90)¹⁵⁷

Dans ce passage, on remarque un effort volontaire de Mr Duffy pour faire échouer toute interaction avec Mrs Sinico, même sur un mode paradoxal (via une locomotive locutrice et par-delà le royaume des morts), en « laissant le rythme mourir peu à peu ». Cet effort pourrait résulter directement d'une incompatibilité profonde à « communiquer avec l'autre sexe »¹⁵⁸, comme le suggère la double lecture du modal « could » (il n'entendait rien, il n'était pas capable d'entendre). Mais le plus frappant dans la nouvelle, est la disparition progressive du personnage de Mrs Sinico, ses rares interventions, son rejet, sa mort, puis son silence qui semblent ne pas parvenir à la faire disparaître totalement, sorte d'absence présente, de paralysie (« relâchement à côté de »).

Pour conclure, remarquons que la narration ne relate les paroles de Mrs Sinico qu'une seule fois, que Mr Duffy tente coûte que coûte de la repousser, à la fois ses gestes et sa voix qui accompagne « celle du train », et que malgré ces divers rejets, le silence final semble porter la trace de Mrs Sinico, une voix ni totalement tue ni totalement audible. Il semble donc que la nouvelle s'efforce de mettre en œuvre un non-récit de paroles, sorte de modalité paralytique, gnomique et simoniaque.

¹⁵⁷ Aussi, nous sommes ici dans ce que Dorrit Cohn appelle le « psycho-récit », soit « l'analyse des pensées du personnage directement assumée par le narrateur ». Cf. Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 39-43. Cf. Cohn, *Transparent Minds*, *op. cit.*, p. 21-57.

¹⁵⁸ La correction apportée par Norris sur la raison de l'incompatibilité de leur relation, à savoir l'homosexualité de Mr Duffy, nous paraît d'importance colossale et doit être mise en rapport avec l'incapacité du texte à effectuer un récit des paroles de Mrs Sinico : « And yet we are given a clue to this mystery – a solution in plain sight, like Poe's purloined letter, a solution totally obvious and yet functionally so shocking that critics and readers have overwhelmingly failed or refused to see it. This clue has surprising authority for it is provided not by the narration, but by James Duffy himself, when we are given a glimpse into a journal entry he wrote two months after his break-up with Mrs. Sinico: 'One of his sentences, written two months after his last interview with Mrs Sinico, read: Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse' ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, *op. cit.*, p. 166.

Parnell à demi-mot

Le personnage de Parnell est un mort dont le statut varie sensiblement par rapport à celui de Father Flynn ou de Mrs Sinico du fait de son caractère semi-légendaire/historique. Il est d'une part l'une des figures politiques les plus populaires de l'Irlande de la fin du XIX^{ème} siècle et est d'autre part un personnage de fiction ayant sa propre individualité dans l'imagination de Joyce¹⁵⁹. Sa représentation fictionnelle est d'autant plus multiple que chaque personnage de « Ivy Day in the Committee Room » a sa propre orientation politique, et par conséquent, son propre point de vue sur Parnell¹⁶⁰. Du fait de la représentation hétérogène de cette figure politique, tout récit de ses paroles pose fatalement le problème suivant : quel Parnell fait-on parler ?

En examinant le paramètre du mode, il est possible d'observer que le texte contourne le problème par un processus d'éliision. En effet, il s'avère qu'il n'y a qu'une seule occurrence du récit des paroles de Parnell¹⁶¹, dont le mode est indéterminé, car elle est introduite « à demi-mot » par des points de suspension :

« –But look here, John, said Mr O'Connor. Why should we welcome the king of England? Didn't Parnell himself... ». (*DI*, p. 102)

¹⁵⁹ L'image de Parnell fut forgée très tôt dans l'imagination littéraire de Joyce comme le remarque Richard Ellmann dans sa biographie : « Not long after Parnell's death on October 6, 1891, the nine-year-old James Joyce, feeling as angry as his father, wrote a poem denouncing Healy under the title 'Et Tu, Healy.' John Joyce was so pleased with it that he had it printed and distributed to his friends; unfortunately no copy survives. Stanislaus Joyce remembered that it ended with the dead Parnell, likened to an eagle, looking down on the grovelling mass of Irish politicians from

His quaint-perched aerie on the crags of Time
Where the rude din of his...century
Can trouble him no more.

Besides seconding John Joyce's attitude, the poem, in equating Healy and Brutus, was Joyce's first use of an antique prototype for a modern instance, Parnell being Caesar here, as in 'Ivy Day in the Committee Room' he would be Christ; and while this equation may be discounted as merely a schoolboy's, it persists in Stephen as Dedalus and Bloom as Ulysses ». Cf. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁰ Gifford va même jusqu'à présenter les personnages de la nouvelle comme un « spectre de l'opinion politique irlandaise de 1902 » : « The characters in the story represent the spectrum of Irish political opinion in 1902, from the working-class Colgan (offstage) and the dedicated Parnellite Hynes on the left, to the left-leaning O'Connor, to the ambivalent center of Mr. Henchy and the offstage Tierney, to Lyons, right of center, to Crofton the conservative Orangeman on the far right (with the proviso that "left" and "right" are not very illuminating terms when applied to Irish politics in the post-Parnell decade...) ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 88.

¹⁶¹ Bien évidemment, Parnell n'est pas un personnage de *Dubliners*, mais puisque nous pensons que Mr O'Connor fait allusion à son discours de 1885 (voir note ci-après), l'expression « récit de paroles » semble justifiée.

Il s'agit ici de considérer les possibilités de lecture des points de suspension. Il est possible de lire ce passage comme une amorce de discours rapporté (*mimésis*) pour introduire une citation de l'appel de Parnell au « peuple indépendant et patriotique de l'Irlande », visant à s'opposer à l'accueil officiel du prince de Galles (futur Edouard VII)¹⁶² ; ou de le lire comme une amorce de discours narrativisé présentant l'appel de Parnell de manière personnalisée (*diégésis*). En d'autres termes, cette amorce peut être lue comme une façon de donner la parole à Parnell sur le mode ambivalent *mimésis/diégésis*, en alliant la question non résolue du « point de vue » de Mr O'Connor, le relateur. En effet, le fait que ce dernier utilise une amorce pour citer (discours rapporté) ou relater (discours narrativisé) les propos de Parnell de 1885 et les appliquer à une situation ultérieure, indique que son discours adopte un « point de vue » narratologiquement multiple (au sens où il y a plusieurs paroles ou discours imbriqués dans la phrase de O'Connor). Mais il semble difficile de conclure à un récit de paroles par la simple présence d'une amorce, sorte de structure incomplète (absence ou gnomon).

Certes, cet aspect semble tenir à l'interprétation. Néanmoins, il faut souligner que cette nouvelle suit, dans une certaine mesure, une structure métonymique à l'image de la figure du gnomon et du thème de l'absence. Ainsi, les points de suspension sous-tendraient l'absence de paroles à la manière de la feuille de lierre du revers du manteau de Mr Hynes, qui est l'élément métonymique représentant Parnell dans la réplique :

« –If this man was alive, he said, pointing to the leaf, we'd have no talk of an address of welcome ». (*DI*, p. 94)

Il semble crucial de garder à l'esprit que les figures métonymiques sont profondément développées dans la nouvelle sous la forme d'un système, si bien qu'il est impératif de détecter toute mise en rapport des éléments A, A', A'', sous-tendant sur un rapport de contiguïté des éléments B, B', B'', constituant ainsi un système métonymique sur de multiples lignes de contiguïté. Il convient d'ailleurs de rappeler que la figure du gnomon est multiple dans les *Eléments* d'Euclide et que les gnomons détectés à partir d'un

¹⁶² « When Edward VII, then Prince of Wales, visited Ireland in 1885 Parnell advised all “independent and patriotic people of Ireland” not to respond to the presence of the prince and princess. But Parnell was also involved in a complex balance of power maneuver [sic] between the two major English parties, so he took the calculated political risk of asking the Irish to help his game by avoiding all acts of discourtesy, and for the most part, though uncomprehending of British Parliamentary politics, they did ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 95.

parallélogramme ont des parties communes et distinctes, formant moins des gnomons isolés que des gnomons participant d'un même système. De cette manière, la visite du prince de Galles sous-tend la réaction politique du temps de Parnell, la feuille de lierre sous-tend la présence de la figure politique même de Parnell, et les points de suspension sous-tendent la résonance de la voix de Parnell sur un mode ouvert.

Il faut ainsi remarquer que le fondement de cette question de mode est métonymique et se résume à la nécessité ou la non-nécessité de disposer des deux éléments contigus pour pouvoir déterminer un rapport de contiguïté, lorsque le seul élément présent n'est pas symbolique¹⁶³. Il semble que dans le cas précis des points de suspension, le concept de toposensitivité (provenant de la sémiotique) soit clé, puisqu'il permet de les envisager comme un « geste » ostentatoire de proximité, à la manière d'un verbe déclaratif, entraînant le « bruissement » de la voix parnélienne :

« Dans *A Theory of Semiotics* (2.11.5), nous avons montré qu'il n'est pas nécessaire qu'un doigt pointé soit proche d'un objet pour qu'il signifie « proximité ». La « proximité » est une marque sémantique qui est perçue même si le doigt est dirigé vers le vide. La présence de l'objet n'est pas nécessaire pour que le signe signifie, même si elle est exigée pour contrôler l'emploi du signe dans un processus de référence (cf. II.5).

Cependant, même lorsqu'il indique le vide, le doigt pointé représente un phénomène physique, signal dont la substance est différente de celle d'un indicateur verbal comme /ceci/. C'est sa nature physique de signal que nous devons analyser pour comprendre son processus de production. Dans le cas du doigt pointé, le continuum de l'expression est formé par une partie du corps humain. Dans ce continuum ont été sélectionnés certains traits pertinents en accord avec le système de la forme de l'expression. C'est en ce sens que le doigt pointé est soumis à une *ratio facilis*... »¹⁶⁴.

Même si ce paragraphe ne traite pas du verbal, un tel rapport de « proximité » est impliqué par la continuité de l'amorce interro-négative de Mr O'Connor et des points de suspension. Ces derniers marquent l'éloignement voire l'absence de l'objet (l'objet étant les paroles de Parnell, il s'agit donc d'un récit de paroles *in absentia*) introduit par l'amorce (les points de suspension), mais permettent néanmoins d'inférer que Mr O'Connor s'apprête à citer Parnell, et le lecteur est à même de deviner les propos qu'il aurait tenus (un discours patriotique parnélien réitérant celui donné dans la situation

¹⁶³ Contrairement à la feuille de lierre qui est très clairement un symbole de Parnell, les points de suspension ne sont qu'un indice des paroles de ce dernier.

¹⁶⁴ Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 26-27.

irlandaise de 1885 évoquée précédemment). Ainsi, c'est sur le mode toposensible que le récit des paroles de Parnell est effectué, et que sa voix parvient à résonner à demi-mot.

La mort textuelle de Michael Furey ou les modalités de la distanciation

Les trois modalités traditionnelles (discours rapporté, transposé et narrativisé) permettent d'établir un rapport de distanciation sur au moins deux niveaux : le degré d'implication du relateur/narrateur, qui est le vecteur par lequel le récit de paroles est rendu, et la persistance relative du sujet-source, selon la modalité utilisée par le relateur/narrateur. Ainsi, le discours narrativisé met en valeur le relateur/narrateur, et le discours rapporté met en valeur le sujet-source, les modalités influant sur la persistance des personnages fictionnels.

Avec ces principes en perspective, il semble que les paroles de Michael Furey soient vouées au « voilement » et à la disparition, de manière à souligner son appartenance au monde des morts. Tout d'abord, le relevé du récit des paroles de Michael Furey se limite à deux occurrences, la première étant un discours transposé révélant le filtrage effectué par le relateur/narrateur :

« I implored of him to go home at once and told him he would get his death in the rain. But he said he did not want to live ». (*DI*, p. 174)

Non seulement le discours transposé imbrique les paroles de Michael Furey dans celles de Gretta, accentuant ainsi un phénomène de distanciation/disparition¹⁶⁵, mais les paroles relatées (« he said he did not want to live ») sont elles-mêmes une actualisation de la volonté de disparaître du sujet-source.

La deuxième occurrence est un cas plus discutable, puisque sa modalité est difficile à déterminer. Lorsque Gretta confie à Gabriel que Michael Furey avait

¹⁶⁵ Genette remarque même que le discours transposé va jusqu'à impliquer que le narrateur/relateur intègre son propre « discours » dans son récit de paroles, ce qui accentue le rapport de distanciation du sujet-source : « Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles 'réellement' prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style... ». Cf. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 192.

l'habitude de chanter « The Lass of Aughrim », il est possible d'envisager que ce titre, faisant référence à des « paroles » (au sens double), fait résonner la voix de ce dernier :

« It was a young boy I used to know, she answered, named Michael Furey. He used to sing that song, *The Lass of Aughrim*. He was very delicate ». (DI, p. 172)

Le rapport entre le titre et l'absence des paroles de la chanson¹⁶⁶ rappelle la figure du gnomon, ce qui peut évoquer une forme de concision se rapprochant de la modalité du discours narrativisé. De plus, ce phénomène de distanciation/rupture est accentué par le fait que cette chanson s'est peu à peu effacée de la culture irlandaise dans la mesure où seulement trois couplets subsistent, le reste de la chanson ayant été oublié au fil du temps¹⁶⁷. Il y a ici une entorse au fonctionnement du rapport paratextuel entre le titre et la chanson, marquant la distanciation du personnage de Michael Furey par la dissolution de la culture ; à tel point que le thème de la chanson varie sensiblement selon les spécialistes¹⁶⁸.

La disparition de la voix de Michael Furey est d'autant plus prononcée qu'elle se dissout dans une multitude de voix partageant la même culture. En d'autres termes, une chanson telle que « The Lass of Aughrim » est une sorte de pôle identitaire sur lequel

¹⁶⁶ Les paroles de cette ballade sont néanmoins chantées plus tôt dans la soirée et c'est par ce vecteur que Gretta plonge progressivement dans une nostalgie profonde.

¹⁶⁷ « The words of the song (incomplete) which Nora Joyce could recall and which she sang to Joyce:
If you'll be the lass of Aughrim
As I am taking you mean to be
Tell me the first token
That passed between you and me.

O don't you remember
That night on yon lean hill
When we both met together
Which I am sorry now to tell.

The rain falls on my yellow locks
And the dew it wets my skin;
My babe lies cold within my arms:

Lord Gregory let me in ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁸ Alors que Aubert met en avant la culpabilité du lord [« Le thème est celui de la jeune fille séduite et abandonnée : lorsque son amant revient et qu'elle essaie de le revoir, il la laisse debout sous la pluie, son enfant dans les bras, sans lui permettre d'entrer, et, feignant de croire à une imposture, lui pose une série de questions ». (*Œuvres I*, p. 1567-1568)], Gifford met en avant la culpabilité de la mère du lord [« The lass, peasant-born, is seduced and abandoned by a lord. With her child in her arms she seeks the lord in his castle and is turned away by the lord's mother, who imitates her son's voice through the closed door... Rejected, the lass puts to sea, and she and her child are drowned. But the lord meanwhile has dreamt of her arrival, gets the truth from his mother, and pursues the lass, only to witness the drowning. The ballad closes with the lord's lament and with the curse he calls down on his mother ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 123].

une multitude d'« interprètes » converge, et dont les voix se superposent et par là même contribuent à l'expression d'une essence extrinsèque. Ainsi, lorsque Gretta se pose en tant que narratrice/relatrice d'un tel récit de paroles, elle fait aussi partie intégrante de cette essence extrinsèque en ce sens qu'elle appartient à la même identité socioculturelle et à ce pôle identitaire. Le réel sujet-source de cette chanson est un spectre pluriel d'individualités, une forme de « trou noir » polarisant et dissolvant les essences. C'est quelque part ce sens pluriel qui ressort dans l'expression « *paroles* de chanson », laquelle fait moins référence au livret d'une pièce musicale qu'à l'acte performatif de masse regroupant les voix d'une communauté. Par conséquent, la distanciation de Michael Furey se fait par la rupture de la ligne de contiguïté paratextuelle entre le titre et les paroles de la chanson, l'entorse au discours narrativisé qu'elle implique, et la dissolution de l'identité du personnage dans un faisceau de voix. En perspective de cet examen du récit des paroles de Michael Furey, il est donc possible de remarquer à la fois la persistance du personnage et sa dissolution identitaire et culturelle.

I.b.II.e – Compte-rendu narratologique

Cet examen narratologique montre que le texte de *Dubliners* est caractérisé par des aspects narratologiques qui lui sont propres. En particulier, les paramètres temporels de la durée et de la fréquence, le recours prononcé au discours indirect libre et la persistance de la parole des morts sur les vivants sont des angles d'approche textuels permettant d'organiser les structures narratives du recueil d'une manière singulière, donnant au recueil un caractère unique. Par ailleurs, on a pu observer qu'il y avait un recoupement de ces caractéristiques narratives et du spectre sémantique des mots « paralysie », « gnomon » et « simony ». En effet, la durée narrative marque différents effets de ralentissement de la progression de l'histoire, une manifestation particulière de la paralysie. En se concentrant sur la répartition des formulations sylleptiques (un aspect particulier de la fréquence narrative), on a pu mettre à jour chez les personnages une forme d'incapacité à synthétiser leurs actions quotidiennes, phénomène baptisé « paralysie de l'esprit combinatoire ». Puis, les quelques exemples de discours indirect libre exposés montrent que les traces vocales des personnages s'alignent sur la voix

narrative dénotent un discours ancré dans le phénomène de la paralysie dublinoise. Enfin, la parole des morts semble à la fois persister et s'effacer dans le discours des vivants, laissant résonner le mot « paralysie » dans sa dimension étymologique, un « relâchement à côté de ». Au terme de ces considérations narratives, on a là encore pu détecter diverses persistances des trois mots d'introduction de *Dubliners*. Mais il convient en dernier lieu de s'intéresser à la syntaxe pour mieux compléter l'analyse de leur champ de résonance.

I.b.III – Remarques syntaxiques

La simple considération de l'agencement des unités phrastiques de *Dubliners* peut s'avérer riche de sens. La lecture du recueil ne se réduit effectivement pas à la seule compréhension des déboires des Dublinois et de leur débattement dans un univers urbain labyrinthique et on en arrive rapidement à ressentir l'empreinte de l'intention joycienne au sein des structures syntaxiques, qu'il s'agisse de la syntaxe employée dans la narration ou de celle employée dans les dialogues. Il semble qu'au moins trois tendances syntaxiques méritent d'être soulignées dans la mesure où elles parviennent, conjointement, à refléter une sorte d'identité phrastique marquée par le rayonnement de « paralysie », « gnomon » et « simony ». En outre, il se pourrait que la banalité, l'incomplétude et la répétitivité de la syntaxe s'inscrivent précisément dans une logique paralytique et gnomonique. Enfin, il serait pertinent de s'intéresser à la rareté des structures hypotaxiques complexes, et à leurs fonctions particulières dans « The Dead ».

I.b.III.a - Une syntaxe ordinaire

Si nombre d'écrivains peuvent être reconnus à la particularité de leur plume, par les traits imméprisables de leur style, il peut être dit de *Dubliners* que la logique implacable, la brièveté et la trivialité de ses structures syntaxiques dépareillent de manière flagrante avec l'explosion de la phrase à laquelle on assiste dans *Ulysses* et *Finnegans Wake*, donnant ainsi à Joyce de multiples facettes stylistiques. En d'autres

termes, il semble difficile d'imaginer que le début de *Finnegans Wake*, qui commence en plein milieu de phrase [« riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs »¹⁶⁹. (*FW*, p. 3)], soit écrit de la même main que le début minimaliste de « The Boarding House » [« Mrs Mooney was a butcher's daughter ». (*DI*, p. 46)], ou encore que les huit phrases interminables du chapitre « Pénélope », venant conclure *Ulysses* dans un étirement syntaxique extrême et odysseén¹⁷⁰, aient quelque chose en commun avec la petite formule syntaxique, fonctionnelle et claire, de *Dubliners*. Certes il peut être argumenté que le différentiel est à imputer à une question de maturité ou de maîtrise stylistique chez l'écrivain. Si cette piste ne doit pas totalement être écartée, il semble légitime, vu la précocité connue chez l'auteur, d'envisager que la phrase de *Dubliners* n'ait rien à envier à celle des œuvres ultérieures, et que cette apparente logique, clarté ou simplicité syntaxique soit entièrement volontaire, calculée précisément pour atteindre un but fixé¹⁷¹. Néanmoins, est-ce qu'une stratégie syntaxique peut réellement véhiculer un effet de paralysie ? On peut déjà répondre par l'affirmative au regard de l'aspect logique systématique de la phrase que Bonafous-Murat souligne, et qu'il met en relation avec un phénomène de disparition, comme si l'unité phrastique de *Dubliners* prenait le pas sur le contenu qu'elle abrite :

« [...] à force d'en passer et d'en repasser toujours par les mêmes rues et les mêmes lieux, le tissu urbain finit par éclipser les personnages. En effet, de même que la structure du récit tout entier et de la phrase, par son insistance logique, repousse au second plan le contenu sociologique ou moral, la dimension obsessionnelle que revêt l'espace dans *Dubliners* finit presque par occulter ceux-là mêmes qui l'habitent »¹⁷².

¹⁶⁹ Mentionnons d'ailleurs que la critique a bien localisé le début de cette phrase à la fin du roman. D'autre part, Ellmann pense que *Ulysses* jouit aussi d'une structure circulaire similaire dans la mesure où les première et dernière lettres des premier et dernier mots (« stately » et « yes ») sont inversées. Cf. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 162.

¹⁷⁰ Rabaté remarque ainsi : « Molly tisse et détisse de nuit la trame d'*Ulysse* en huit longues phrases dont la longue et souple ligne mélodique commence et s'achève sur le fameux 'oui', qui ne trouve sa majuscule qu'au troisième placard, et qui se multiplie pour atteindre le nombre de 88 au cours des dernières révisions ». (*Œuvres II*, p. 1817)

¹⁷¹ Si l'auteur apparaît relativement conscient des stratégies syntaxiques en jeu dans le texte de *Dubliners*, le fait se confirme au regard des mots « hypotaxis » et « parataxis » qu'il griffonne en mars 1923, soit au balbutiement du projet *Finnegans Wake*, au-dessus de deux paragraphes de sa parodie de *Tristan et Iseult*. Cf. David Hayman, « James Joyce, Paratactician », *Contemporary Literature*, Vol. 26.2, 1985.

¹⁷² Bonafous-Murat, *Logique de l'impossible, op. cit.*, p. 65.

Il s'agit là d'un fait intéressant que de remarquer que le contenu, et plus précisément les personnages, est relégué au second plan sous le poids du style et de la phrase, et d'autant plus intéressant que de telles remarques ont été formulées tôt par la critique littéraire immédiate, en particulier l'idée d'une stylistique où les éléments fondamentaux se fondent dans une structure chaotique anti-flaubertienne :

« STYLE: It is possible that the author intends to write a sequel to the story. If so, he might acquire a firmer, more coherent and more lucid style by a study of Flaubert, Daudet, Thackeray and Thomas Hardy [...] The occasional lucid intervals in which one glimpses imminent setting forth of social elements and forces in Dublin, only to be disappointed, are similar to the eye or ear which appears in futurist portraits, but proves the more bewildering because no other recognizable feature is to be discerned among the chaos »¹⁷³.

Ce genre de commentaire sur l'imperfection du style réaliste de Joyce, dont Ezra Pound avait concocté un « sottisier » dans l'édition du 17 juin de *The Egoist*¹⁷⁴, indique notamment que le dispositif syntaxique et stylistique de *Dubliners*, s'il a toutefois été perçu, n'a pas été compris et interprété comme un instrument volontaire et contrôlé de Joyce, ou comme un outil à part entière de la « scrupuleuse platitude ».

Précisément, la phrase typique de *Dubliners* se veut brève et ordonnée dans une séquence inflexible. Ainsi, comme on peut par exemple le remarquer dans la majorité des introductions du recueil, la tendance est à la parataxe puisqu'on ne peut s'empêcher de remarquer une sorte d'économie stylistique au niveau des liens de subordination. On remarque ainsi que la nouvelle « Eveline » débute par la juxtaposition de séquences syntaxiques simples dont le noyau verbal « was » répété accentue un style coupé, ou décousu :

« Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired »¹⁷⁵. (*DI*, p. 25)

De même, l'introduction de « Clay » voit se succéder des séquences syntaxiques ayant en position sujet des groupes nominaux définis qui ne sont pas articulés au moyen de liens de subordination :

¹⁷³ *The Egoist*, IV, juin 1917, p. 74 ; repris, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 76.

¹⁷⁴ *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, éd. Forrest Read, New York, New Directions Paperbook, 1967, p. 118-120.

¹⁷⁵ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

« The kitchen was spick and span: the cook said you could see yourself in the big copper boilers. The fire was nice and bright and on the sidetables were four very big barmbracks. These barmbracks seemed uncut [...] »¹⁷⁶. (*DI*, p. 76)

Mais ce phénomène de juxtaposition, donnant l'effet d'une accumulation de faits dangereux, voire superflus, s'il est notoire dans les introductions, se retrouve également en conclusion de certaines nouvelles, comme à la fin de « A Little Cloud » où les unités syntaxiques sont ponctuées par la conjonction « *and* », le point final ou encore le point virgule :

« Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes »¹⁷⁷. (*DI*, p. 65)

De même, il est difficile de ne pas remarquer le recours abusif à la parataxe à la fin de « A Painful Case », qui vient accompagner le désarroi de James Duffy, comme pour marquer une perte de repère chez ce personnage au moyen de l'absence de liens inter-syntaxiques de subordination :

« He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor¹⁷⁸ her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone »¹⁷⁹. (*DI*, p. 90)

Le « *he* » est ici systématiquement utilisé en position sujet, et débute chacune des huit phrases qui composent ce paragraphe. Ainsi, cette « conclusion parataxique » de la nouvelle correspondrait à un sommet d'intensité chez Mr Duffy, mais, plutôt dans la nouvelle, on trouve déjà des séquences annonciatrices similaires, notamment lors de la réalisation par ce dernier de la mort de Mrs Sinico :

« He began to feel ill at ease. He asked himself what else could he have done. He could not have carried on a comedy of deception with her; he could not have lived with her openly. He had done what seemed to him best »¹⁸⁰. (*DI*, p. 89)

¹⁷⁶ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁷⁷ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁷⁸ Si, d'un point de vue grammatical, « *nor* » introduit ici une proposition subordonnée, cela ne change en rien l'effet parataxique évident qui se dégage de ce paragraphe, marqué par une libre juxtaposition de phrases.

¹⁷⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁸⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Au regard de ces quelques exemples, *Dubliners* se présente comme l'ancre de la parataxe, une toile textuelle où les unités syntaxiques et phrastiques ont tendance à se suivre sans système hiérarchique de subordination, sans repère, et par là même, sans direction donnée. La représentation de la ville-labyrinthe de Dublin semble donc passer par cet habile système de séquences courtes coordonnées ou tout simplement juxtaposées.

De même, ce phénomène peut être détecté au sein des dialogues. Ainsi, dans l'espace d'expression même des Dublinois ressort une aptitude naturelle pour l'enchaînement d'énoncés syntaxiques reliés par la conjonction de coordination « *and* ». Cette insistance sur la coordination, composante intégrante de la parataxe, se retrouve en abondance dans le discours direct, notamment dans les interventions d'Eliza dans « *The Sisters* » :

« Father O'Rourke was in with him a Tuesday and anointed him and prepared him and all [...] All the work we had, she and me, getting in the woman to wash him and then laying him out and then the coffin and the rearranging about the Mass in the chapel »¹⁸¹. (*DI*, p. 8)

Cette séquence de coordination incessante a pour effet d'insister sur la valeur de compte rendu des énoncés d'Eliza, comme si l'expression de cette dernière était guidée par les données factuelles qui lui viennent à l'esprit. Eliza ne traite pas l'information suivant des rapports de subordination, elle la relate pêle-mêle sans aucune inférence, forme de point de vue ou jugement quelconque. On retrouve d'ailleurs ce trait chez de nombreux personnages, comme chez le vieux Jack qui ne s'explique pas la dérive alcoolique de son fils, vis-à-vis de l'éducation que ce dernier a reçue, et fait simplement état de faits juxtaposés sans établir de rapport logique : « I sent him to the Christian Brothers and I done what I could for him, and there he goes boosing about »¹⁸². (*DI*, p. 92) On peut même observer cette tendance chez des personnages plus prompts à planifier une suite d'événements, comme Corley qui donne les consignes de son plan à Lenehan sous la forme d'une succession d'actions chaotique : « I'll go over and talk to her and you can pass by »¹⁸³. (*DI*, p. 40) Aussi, il est particulièrement intéressant de remarquer cette insistance sur la coordination dans des commentaires dénonçant l'inactivité ou le

¹⁸¹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁸² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁸³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

manque d'organisation des personnages, comme dans la réplique de Mr Lyons : « Is that the way you chaps canvass, said Mr Lyons, and Crofton and I out in the cold and rain looking for votes ? »¹⁸⁴ (*DI*, p. 100) Ces exemples montrent effectivement, du point de vue de la syntaxe, que les Dublinois ont par habitude d'enchaîner, de coordonner ou de juxtaposer les éléments qu'ils relatent dans leurs énoncés, sans offrir le moindre effort d'articulation. Il semble même que cette carence en matière de subordination dans les dialogues doit être perçue comme une incapacité à mettre en rapport avec la paralysie de l' « esprit combinatoire » détectée précédemment. En effet, si l'énoncé du Dublinois se caractérise par une incapacité à exprimer des faits de manière synthétique (par un faible emploi de formulations sylleptiques), il se définit aussi par une insuffisance logique, par une articulation minimale des faits relatés.

Certes le recueil est marqué par une insistance parataxique à la fois dans la narration et les dialogues, mais y aurait-il dans ce dispositif une fonction particulière à déceler, allant au-delà de la représentation d'une syntaxe labyrinthique, décousue, chaotique, et d'une économie de rapports logiques ? Il semble en effet pertinent d'envisager que le texte joycien introduise, par le biais d'une stratégie syntaxique ordinaire, l'évidence d'une focalisation interne particulièrement constante : une focalisation sur une entité dublinoise, identifiable (comme dans le célèbre cas d'« Eveline » où le personnage principal est le point focal) ou non (une entité dublinoise inconnue), produisant des énoncés simples, hachés et anarchiques. Ainsi, la constance de la parataxe suscite l'hypothèse que le foyer du récit se concentre en fait sur un point de vue d'intelligence inférieure, l'archétype de l'esprit dublinois paralytique que Joyce aurait choisi de positionner au centre de *Dubliners*. En outre, on rejoint ici à l'évidence les conclusions de Robert Scholes :

« In his story ['Eveline'] he chooses what Genette calls a fixed internal focus, all thoughts being filtered through the mind of Eveline herself, and presented in language much like her own in both syntax and diction (though this is technically a matter of voice rather than perspective—or rather *her* language is a matter of perspective, *his*, the narrator's, a matter of voice). In choosing Eveline as a focus, Joyce—as in many other stories—has selected a central intelligence who is not very intelligent. Here is where he differs most from both Proust and Henry James, who preferred an intelligence much like their own at the center of their work »¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

¹⁸⁵ Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 98.

Par conséquent, il s'avère qu'en ayant recours à une intelligence dublinoise centrale qui est identifiable par la profusion d'énoncés parataxiques désarticulés, Joyce parvient non seulement à paralyser le point focal, mais aussi à véhiculer les effets littéraires de la parataxe que sont l'ironie (la mise en dérision des Dublinois par l'accumulation des détails et du brouhaha de leur quotidien), la restitution de l'émotion (les phrases rythmées accompagnant le désarroi de certains Dublinois comme Eveline ou Mr Duffy), ou encore l'imitation du style oral aboutissant à une esthétique de simplicité¹⁸⁶. C'est donc par le biais de ces perspectives modernes qu'il est possible d'apprécier tout le génie de la syntaxe ordinaire de *Dubliners*, et de reparcourir d'un œil éclairé et revalorisant les nombreux commentaires caustiques des premiers critiques tels que : « Mr Joyce aims at being realistic, but his method is too chaotic to produce the effect of realism »¹⁸⁷.

I.b.III.b - Une syntaxe amputée (gnomonique)

Tel que souligné plus tôt, nombre de chercheurs ont insisté sur l'idée d'incomplétude qui caractérise l'ensemble des nouvelles. Mais qu'en est-il de la syntaxe ? Il semble effectivement que là aussi, on retrouve ce phénomène d'absence et de déséquilibre au sein de la structure phrastique, sorte de tendance linguistique formelle qui semble accompagner le fond : les inconsistances des Dublinois. A ce titre, Bernard Benstock établit clairement un lien entre l'incomplétude syntaxique et celle de personnages comme Farrington et Maria :

« Farrington's son's broken, incomplete phrases, 'I'll say a *Hail Mary*...' – from which *Our Father* is conspicuously absent – ushers in the Maria of 'Clay', much as Annie's Chandler's 'My little man! My little mannie!' had ushered in the great bulk of 'the man', Farrington. Whereas Farrington is incomplete without a given name, Maria is incomplete without a surname, and in stature is Farrington's opposite, 'a very, very small person indeed' »¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Cf. Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2001, p. 161.

¹⁸⁷ *The Egoist*, IV, juin 1917, p. 74 ; repris, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, op. cit., p. 76.

¹⁸⁸ Bernard Benstock, *Narrative Con/Texts in Dubliners*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1994, p. 141.

D'ailleurs, le secret de la syntaxe de *Dubliners* ne semblerait pas si dur à percer et ne nécessiterait pas obligatoirement l'intervention d'un Joycien expérimenté puisque ce sont au final les personnages, eux-mêmes, qui finissent par « trébucher » sur les suspensions, interruptions et autres précipices phrastiques jonchant le texte. On pense notamment à Farrington, fixant un début de phrase avec fascination :

« He stared intently at the incomplete phrase: *In no case shall the said Bernard Bodley be...* and thought how strange it was that the last three words began with the same letter ». (*DI*, p. 69)

Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il met en relation la présence d'un énoncé incomplet et la dégénérescence du sens. En effet, le Dublinois, représenté ici par Farrington, semble renoncer à la continuité de l'énoncé et se résigne finalement à déceler quelque logique allitérative incongrue et inadaptée dans ce qui est tangible à ses yeux : le triplement de la lettre « b ».

Néanmoins, il semble que l'incomplétude de la syntaxe ne dérouté pas systématiquement les Dublinois dans la mesure où ces derniers intègrent parfois ce principe à des fins communicatives. C'est ainsi que la tante du narrateur de « The Sisters » parvient à s'informer au sujet des circonstances de la mort de Father Flynn en formulant un énoncé amputé du noyau verbal : « Did he...peacefully ? »¹⁸⁹ (*DI*, p. 7) La compréhensibilité d'une telle question n'est pas compromise en raison de la proximité de l'événement auquel il est fait référence, ce qui rappelle le rapport de toposensitivité entre la feuille de lierre et la réplique « Didn't Parnell himself... » (*DI*, p. 102), tel que souligné précédemment. En effet, le Dublinois semble parfaitement apte à comprendre des énoncés tronqués traitant d'un référent immédiat ou contextuel, à l'image de Mr Power qui n'éprouve aucune difficulté à répondre à une réplique incomplète de Mr Kernan, phonétiquement « massacrée » sous l'effet de la béance linguale de ce dernier :

« - 'an't we have a little... ?
- Not now. Not now ». (*DI*, p. 119)

En revanche, si dans ces quelques exemples il est possible de remarquer que la syntaxe amputée des Dublinois ne nuit pas systématiquement au bon déroulement de

¹⁸⁹ Marilyn French est d'avis que la suppression du verbe « die » dans la réplique d'Eliza a pour fonction d'atténuer la douleur ressentie par la communauté (Cf. « Missing Pieces in Joyce's *Dubliners* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 24.4, 1978, p. 447).

leurs échanges, ces élisions, dans bien des cas, ne sont pas compréhensibles contextuellement. En effet, de nombreuses occurrences de points de suspension introduisent des sous-entendus peu clairs, notamment les remarques d'Old Cotter sur les dysfonctionnements de Father Flynn :

« No, I wouldn't say he was exactly...but there was something queer...there was something uncanny about him ». (*DI*, p. 3)

Ce sont ici le narrateur et le lecteur qui sont mis à l'écart, ces derniers ne pouvant pas saisir la pleine signification de tels non-dits. Ainsi, l'insinuation, qui reste souvent sans réponse définitive pour le lecteur, est d'ailleurs la fonction principale des points de suspension dans « The Sisters ». Ce dispositif permet effectivement de masquer dans la nouvelle certains faits présumément choquants ou dérangeants aux yeux de la communauté :

« I think it was one of those... peculiar cases... But it's hard to say... [...] When children see things like that, you know, it has an effect... [...] It was that chalice he broke... [...] So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him... » (*DI*, p. 3-10)

Mais la fonction des points de suspension ne se limite pas à l'insinuation dans le recueil, puisqu'ils s'avèrent aussi un moyen de mettre à jour l'incapacité à s'exprimer de certains personnages. On pense notamment à Little Chandler, à son inaptitude à endosser le rôle paternel et à formuler un énoncé explicatif cohérent suite aux pleurs de l'enfant :

« It's nothing, Annie...it's nothing...He began to cry... [...] It's nothing...He...he began to cry...I couldn't...I didn't do anything...What ? » (*DI*, p. 64)

Précisément, les points de suspension reflètent ici l'absence même de justification de la part de Little Chandler, ainsi que sa frustration. D'une part, il s'agit là d'une manière pour lui de ne pas avouer à Annie la frayeur qu'il a provoqué chez l'enfant en criant sur ce dernier, mais d'autre part cette syntaxe discontinuée, en suspension, semble exprimer son absolue incompréhension de la situation et des raisons initiales de sa propre colère. Par conséquent, les points de suspension mettent ici en avant l'inaptitude du Dublois à fonctionner au sein du foyer familial. Par ailleurs, ils peuvent être l'indice d'une expression hésitante, comme on peut l'observer dans la syntaxe chancelante de Mr Kernan, trahissant par là même ses connaissances religieuses précaires :

« I heard him once, Mr Kernan continued. I forget the subject of his discourse now. Crofton and I were in the back of the...pit, you know...the— [...] Yes, in the back near the door. I forget now what... O yes, it was on the Pope, the late Pope ». (*DI*, p. 129)

Mr Kernan cherche effectivement ses mots et finit par opter pour « *pit* », un terme théâtral qu'il devine être inapproprié sans pour autant parvenir à se rappeler des termes adéquats que sont « *body* » et « *nave* »¹⁹⁰. De manière similaire, on retrouve souvent ces points de suspension à fonction d'hésitation, de cisèlement de la syntaxe, et dont le rôle semble être le ralentissement rythmique. D'ailleurs, ce ralentissement peut être ironique, comme c'est le cas dans « *The Dead* » lorsque Gabriel est victime des plaisanteries rituelles des deux tantes :

« Goloshes, Julia! exclaimed her sister. Goodness me, don't you know what goloshes are? You wear them over your... over your boots, Gretta, isn't it? » (*DI*, p. 142)

Ou il peut tout simplement permettre d'insister sur l'indéterminabilité de certaines informations, comme on peut le remarquer dans « *A Little Cloud* » lorsque la narration souligne un trait de Gallaher à la fois indescriptible et caractéristique :

« There was always a certain... something in Ignatius Gallaher that impressed you in spite of yourself ». (*DI*, p. 54-55)

Et si ces nombreux ralentissements rythmiques ont un effet de discontinuité sur le flux de la syntaxe, le phénomène est encore plus accentué par le biais des coupures liées aux interruptions des interlocuteurs. Nombre de répliques subissent ainsi un écourtement syntaxique, par exemple lors de l'intervention de Mr Cunningham qui vient couper net la réplique échauffée de Mr Kernan :

« - If he doesn't like it, he said bluntly, he can... do the other thing. I'll just tell him my little tale of woe. I'm not such a bad fellow—
Mr Cunningham intervened promptly.
- We'll all renounce the devil, he said, together, not forgetting his works and pomps ». (*DI*, p. 134)

L'interruption de Mr Cunningham se veut ici la sanction d'un énoncé inacceptable sur le point d'être formulé, et d'une certaine manière, sa réplique est vide de sens, ou n'a de sens quand dans la négation de l'énoncé éradiqué.

¹⁹⁰ Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 104.

En somme, le lecteur de *Dubliners* en vient à cheminer à travers les méandres de structures syntaxiques incomplètes et saccadées véhiculant diverses insinuations, incapacités d'expression, hésitations, lenteurs rythmiques et interruptions, enfouissant toujours plus le sens sous le poids de l'unité phrastique. Il convient néanmoins de remarquer que cette syntaxe amputée concerne moins la tendance stylistique narrative que la dialogique. Ce contraste semble d'ailleurs mettre en valeur l'oralité des voix dublinoises, aspect majeur de l'œuvre auquel l'auteur a assidûment porté une attention particulière. On en vient même à imaginer que le silence et autres blancs qui dissèquent la syntaxe se veulent une voix à part entière, faisant alternativement sens ou non-sens, et constituent une sorte de respiration constante. Ce bruissement silencieux et régulier serait peut-être une forme précoce du phénomène de « bruit », sorte de voix musicale accompagnant le texte, qui prend sa pleine ampleur dans *Ulysses*. D'ailleurs, Maud Ellmann s'intéresse particulièrement à ces phénomènes sonores qui forment une trame parallèle au discours :

« [...] the heroic fart with which he [Bloom] crowns his getaway subverts the opposition between voice and writing, since the fart is itself a kind of voice, the voice of 'peristalsis,' whose rude noises alert us to the flatulence of speech itself. Transliterated as 'Pprrpffrrppffff,' the fart reminds us of the puffing, spitting, wheezing, spluttering obscenity of voice, the slurp, gurgle, smack of breath, lips, tongue, teeth, saliva.

Such noises represent the bodily remainder of the voice that cannot be assimilated into speech or song; they neither make sense nor gratify the ear, nor do they 'go up in smoke' when the message or the music has been taken in. Bloom's fart exposes the stuff that voice is made of, the visceral noise that both facilitates and interferes with the communicative function of speech. That noise is the 'dangerous supplement' of speech, the excess that conceals the 'gap' or lack implicit in the voice itself »¹⁹¹.

A l'inverse de *Ulysses*, où le « bruit » constitue une trame d'interférence au fil du texte, *Dubliners* voit plutôt son texte parasité par une prolifération de procédés d'amputation (points de suspension, tirets, etc.) et met en place une sorte de souffle, de contrôle actif du bruit, donnant ainsi une « résonance sourde » aux trois mots d'introduction.

¹⁹¹ Maud Ellmann, « Joyce's Noises », *Modernism/modernity*, Vol. 16.2, 2009, p. 385.

I.b.III.c – Une syntaxe binaire : rythmique gnomonique et paralysie

Il n'est pas nouveau de remarquer que la logique des nouvelles est fondamentalement binaire en ce sens que ces dernières présentent uniformément la mise en place d'une force agoniste s'exerçant sur le Dublinois et d'une seconde, antagoniste, qui vient, pour un temps, formuler l'illusion d'une non fatalité¹⁹². Et si l'on peut remarquer ce dualisme dans les possibilités qui s'offrent aux Dublinois, comme l'intersection dramatique qui conclut «Eveline», il en va de même pour les impossibilités qui fonctionnent elles aussi de manière binaire. Que l'on songe simplement aux phrases griffonnées par Mr Duffy :

« Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse ». (*DI*, p. 86)

Par ailleurs, cette architecture systématique de la nouvelle joycienne déteint profondément au niveau de l'unité phrastique, notamment sur le rythme syntaxique binaire comme le remarque Bonafous-Murat :

« Les noms de rues et de lieux comptent en effet parmi les indices les plus visibles du rythme binaire qui sous-tend la grande majorité des phrases de Joyce dans *Dubliners* »¹⁹³.

Il poursuit en remarquant que cette syntaxe binaire, ou gnomonique, peut permettre au lecteur de détecter les déambulations limitées des personnages et leur emprisonnement au sein de la cellule que constitue la ville de Dublin :

« Cette structure duelle informe notamment la plupart des indications spatiales fournies dans 'Two Gallants', où l'on retrouve à quatre reprises une formulation quasiment identique. Celle-ci se caractérise à chaque fois par l'emploi du verbe 'walk', transformant ainsi la marche à pied en un équivalent corporel de la progression syntaxique. Pourtant, ces formulations varient très peu. Les seules modifications qui y sont apportées résident dans le type d'alternance auquel on a affaire, puisque l'on passe tantôt d'un nom de rue à un autre nom de rue ('*They walked along Nassau Street and then turned into Kildare Street*'), tantôt d'un

¹⁹² Bonafous-Murat souligne précisément ce mécanisme binaire : « Que se passe-t-il dès lors quand deux hypothèses entrent en concurrence dans une même partie du texte ? Il se produit un bref flottement pendant lequel la nouvelle paraît hésiter entre deux parcours possibles, avant de reprendre sa marche inexorable. Le cours naturel des choses s'oppose ainsi à l'alternative, comme si dans les nouvelles de *Dubliners* tout mouvement en un sens devait nécessairement être annulé par un mouvement contraire et ramené à l'équilibre, un peu comme dans un couple de forces la seconde agit dans une direction contraire à la première ». Cf. *Logique de l'impossible, op. cit.*, p. 37.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 61.

nom de rue à celui d'un lieu public ('*He went into Capel Street and walked along towards the City Hall*') ou l'inverse : '*He walked listlessly round Stephen's Green and then down Grafton Street*' ou '*He turned to the left at the City Markets and walked on into Grafton Street*'. Mais dans tous les cas la déambulation, clairement délimitée par le biais des conjonctions de coordination, allie deux types de cheminement : un moment de progression en ligne droite (*on, along, down*) et un moment de bifurcation (*round, turned*). On a ainsi constamment l'impression que les parcours offerts aux personnages de l'histoire par le réseau urbain dublinois sont extrêmement circonscrits, la seule alternative résidant, avec le demi-tour, dans l'une ou l'autre de ces deux possibilités déambulatoires »¹⁹⁴.

Il apparaît déjà que la structure syntaxique de *Dubliners* se présente comme le théâtre de la répétitivité, et tend à suivre la cartographie d'un espace clos. Mais il convient de souligner que la multitude de doublons parsemée sur l'ensemble de *Dubliners* est fréquemment accompagnée d'une forme d'irrégularité, une séquence modifiée où l'on trouve soit une répétition supplémentaire, « It was useless [...] It was useless, useless! » (*DI*, p. 64), soit une élision, « He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent ». (*DI*, p. 90) Il se dégage donc de la cadence binaire de la syntaxe une tendance à la variation, une forme de rythmique poétique au sein de la prose. S'agit-il d'un fait étrange ? Pas tant que cela. Rappelons-le, l'œuvre poétique versifiée de Joyce, même si elle reste largement en retrait par rapport au reste de sa production, a son importance et survivrait même au sein de sa prose. En effet, à l'orée de *Dubliners* se profilent l'œuvre poétique *Chamber Music* et bien entendu les célèbres *Epiphanies*, dont l'influence sur le recueil n'est plus à prouver. Il y aurait ainsi une symétrie certaine entre les écrits poétiques et ceux en prose. Aubert remarque notamment :

« A première vue, le recueil de nouvelles semble voué à occuper une position symétrique de celle des poèmes, l' 'homme de lettres' n'y consignant plus les 'moments' du sujet (?), mais 'l'âme' des objets : si une partie des épiphanies, celles qui ont un caractère fantasmatique, a finalement trouvé sa place dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, l'esprit des autres est manifestement assez proche des nouvelles, et l'on ne peut exclure que celles-ci aient pour point de départ telles d'entre elles aujourd'hui considérées comme disparues [...] L'histoire de *Dublinois*, est, en un sens, l'histoire de cette 'déconstruction' de ce qu'il croit savoir ; et ce qu'il commence par défaire, ce sont certaines implications de l' 'épiphanie' [...] Cet appel constitue une rupture de l'ordre spéculaire dans lequel les poèmes figeaient l'expérience épiphanique, et

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 61.

inaugure une sorte de dialogue muet entre la créature et le divin ». (*Œuvres I*, p. LXXII-LXXIII)

Il semble effectivement qu'il existe une cohabitation binaire dans l'œuvre de Joyce, le poétique étant sans cesse en passe de se greffer sur la prose. Ingersoll va même jusqu'à admettre qu'il s'agirait d'une dichotomie structurelle :

« [...] *Dubliners*, as a whole, is impelled by the tension between 'symbolist poetry' and 'realist prose,' a dynamic within which neither of these binary opposites need be privileged, any more than either metonymy or metaphor need be subordinated to the other »¹⁹⁵.

Mais revenons maintenant à notre considération initiale : la dimension poétique joycienne va-t-elle jusqu'à doubler de manière formelle le binarisme syntaxique qui caractérise le recueil ? Si cette position semble difficile à soutenir vis-à-vis d'un texte de prose, les travaux récents de Vincent J. Cheng sur la notion de « prosodie de la prose » semblent favorables à une telle hypothèse, en particulier dans le cas de l'œuvre de Joyce. Ce dernier identifie tout particulièrement des passages de nature hybride dans *Dubliners*, notamment la fin de « The Dead » :

« [...] in Joyce's writing, we find—especially at moments of dramatic or emotional intensity—striking examples of such 'fine writing' in which the prose rhythms are supple, periodic, often paratactic, but rhythmically varied. Think of passages such as the end of 'The Dead,' with its paratactic repetitions of syntax but with varied rhythms that turn this way and that, refusing metrical identity and repetition »¹⁹⁶.

Mais Cheng ne se contente pas d'introduire l'idée d'une prose libre aux effets rythmiques variés et quasiment comparables à une production poétique, dans la mesure où il soutient que certains passages obéissent ni plus ni moins à une métrique poétique, au sens purement technique du terme. Il réorganise ainsi la fin des nouvelles « Araby » et « The Dead »¹⁹⁷ :

Gazing up into the darkness I saw myself
as a creature *driven* and *derided* by vanity;
and my eyes burned with *anguish* and *anger*.

¹⁹⁵ Earl G. Ingersoll, *Engendered Trope in Joyce's Dubliners*, Carbondale, Southern Illinois University, 1996, p. 14.

¹⁹⁶ Vincent J. Cheng, « 'The Twining Stresses, Two by Two': The Prosody of Joyce's Prose », *Modernism/modernity*, Vol. 16.2, 2009, p. 393.

¹⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 394.

His soul swooned slowly as he heard the snow
falling faintly through the universe and faintly falling,
like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

De telles observations s'avèrent particulièrement intéressantes au regard du fondement binaire du recueil car elles sont propices à l'idée d'une géométrie échaffaudée aux niveaux de la syntaxe et de la prosodie. Néanmoins, dans le cas de *Dubliners*, il semble s'agir de cas relativement isolés dans la mesure où la plupart des structures syntaxiques répétitives ont un effet de lourdeur ou sont tout simplement arhythmiques, à l'image de la réplique du fils de Farrington, prononcée dans un moment de débatement et de panique :

« - O, pa! he cried. Don't beat me, pa! And I'll... I'll say a *Hail Mary* for you... I'll say a *Hail Mary* for you, pa, if you don't beat me... I'll say a *Hail Mary*... »
(*DI*, p. 75)

Il se pourrait effectivement que ce type de « bégaiement » syntaxique participe plus volontiers d'un phénomène d'arythmicité qu'il convient d'assimiler à la paralysie dublinoise, sorte de manifestation supplémentaire de la « scrupuleuse platitude ». Cela dit, les lectures prosodiques de la fin de « *Araby* » et « *The Dead* » par Cheng ne sont pas réellement contradictoires dans la mesure où il s'agit de moments épiphoniques qui pourraient constituer des cas d'exception, comme si la syntaxe répétitive de *Dubliners*, fondamentalement arhythmique et paralysante, parvenait à se stabiliser dans une métrique poétique pure dans certains passages de rare intensité. D'ailleurs, on ne peut s'empêcher de remarquer que les Dublinois ont pour coutume de s'applaudir et de s'acclamer précisément à la suite d'énoncés versifiés, comme après la récitation de « *The Death of Parnell* » par Mr Hynes ou après la performance des Trois Grâces. Mais d'une manière générale, il faudrait principalement se rappeler de la répétitivité syntaxique comme d'un moyen d'accompagner les situations les plus confuses, comme la scène chaotique du bonsoir dans « *The Dead* » où l'on finit presque par ne plus savoir qui parle et à qui l'on s'adresse :

« - Well, good-night, Gabriel. Good-night, Gretta!
- Good-night, Aunt Kate, and thanks ever so much. Good-night, Aunt Julia.
- O, good-night, Gretta, I didn't see you.
- Good-night, Mr D'Arcy. Good-night, Miss O'Callaghan.
- Good-night, Miss Morkan.
- Good-night, again.

- Good-night, all. Safe home.
- Good-night. Good-night ». (*DI*, p. 167)

I.b.III.d – Une intrigue syntaxique : rôle de l’hypotaxe dans « The Dead »

Tel qu’il a été observé précédemment, la vaste tendance syntaxique de *Dubliners* est à la parataxe. Effectivement, l’unité phrastique se veut ordinaire, brève, incomplète, ou encore répétitive. Mais que se passe-t-il lorsque Gabriel Conroy, faisant exception à la règle, et contre toute attente, offre les plus longues tirades hypotaxiques de tout le recueil ? Et quelle est la signification d’un tel bouleversement syntaxique ? Il convient d’abord de rappeler que l’un des fils conducteurs de « The Dead » est la succession des disputes entre Gabriel Conroy et diverses femmes : Lily lui répondant sèchement suite à une remarque sexiste, Miss Ivors lui reprochant son manque de nationalisme, et Gretta lui trouvant un manque de délicatesse et de compréhension. Du point de vue syntaxique, Gabriel se présente déjà comme divergent (syntaxiquement conflictuel), puisqu’il s’agit du seul Dublinois du recueil qui travaille à la fois sur ses énoncés et sur son énonciation. Le lecteur le découvre ainsi en train de répéter son discours juste avant la récitation de *Arrayed for the Bridal* par Tante Julia :

« He repeated to himself a phrase he had written in his review: *One feels that one is listening to a thought-tormented music* [...] He would say, alluding to Aunt Kate and Aunt Julia: *Ladies and gentlemen, the generation which is now on the wane among us may have had its faults but for my part I think it had certain qualities of hospitality, of humour, of humanity, which the new and very serious and hypereducated generation that is growing up around us seems to me to lack. Very good: that was one for Miss Ivors* ». (*DI*, p. 151)

Il est aussi le Dublinois s’exprimant de la manière la plus complexe, par le biais de structures hypotaxiques enchâssées et d’une prolifération incroyable de liens de subordination. L’hypotaxe servant tout particulièrement l’éloquence et le style oratoire, on le retrouve un peu plus loin, abordant son discours d’introduction des Trois Grâces :

« A new generation is growing up in our midst, a generation actuated by new ideas and principles. Is it serious and enthusiastic for these new ideas and its enthusiasm, even when it is misdirected, is, I believe, in the main sincere. But we are living in a sceptical and, if I may use the phrase, a thought-tormented age: and sometimes I fear that this new generation, educated or hypereducated as it is, will lack those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour

which belonged to an older day. Listening to-night to the names of all those great singers of the past it seemed to me, I must confess, that we were living in a less spacious age. Those days might, without exaggeration, be called spacious days: and if they are gone beyond recall let us hope, at least, that in gatherings such as this we shall still speak of them with pride and affection, still cherish in our hearts the memory of those dead and gone great ones whose fame the world will not let die ». (*DI*, p. 160)

Suite à l'écoute de ce puzzle hypotaxique, Mr Browne ne trouve de réponse que dans l'immuable parataxe dublinoise, brève et répétitive, « Hear, hear! », demandant par là même aux chanteuses de débiter leur performance et à Gabriel de se taire. Mais ce dernier poursuit immédiatement par deux autres tirades tout aussi labyrinthiques syntaxiquement :

« -But yet, continued Gabriel, his voice falling into a softer inflection, there are always in gatherings such as this sadder thoughts that will recur to our minds: thoughts of the past, of youth, of changes, of absent faces that we miss here to-night. Our path through life is strewn with many such sad memories: and were we to brood upon them always we could not find the heart to go on bravely with our work among the living. We have all of us living duties and living affections which claim, and rightly claim, our strenuous endeavours.

-Therefore, I will not linger on the past. I will not let any gloomy moralising intrude upon us here to-night. Here we are gathered together for a brief moment from the bustle and rush of our everyday routine. We are met here as friends, in the spirit of good-fellowship, as colleagues, also to a certain extent, in the true spirit of *camaraderie*, and as the guests of—what shall I call them?—the Three Graces of the Dublin musical world ». (*DI*, p. 160-161)

Suite à ces deux répliques, il est à nouveau évident que l'audience s'est totalement perdue dans le marasme hypotaxique de Gabriel, notamment au regard de Tante Julia qui cherche désespérément à comprendre auprès de ses voisins ce qui a été dit :

« Aunt Julia vainly asked each of her neighbours in turn to tell her what Gabriel had said ». (*DI*, p. 161)

La réponse de Mary Jane à Tante Julia indique également que cette dernière est tout autant déroutée par le discours de Gabriel. En effet, si trois rubriques du discours ont déjà été abordées, à savoir l'hospitalité irlandaise, les tristes souvenirs et les Trois Grâces, elle résume le contenu en un bref énoncé : « He says we are the Three Graces ». En quelque sorte, la traduction que Mary Jane propose à Tante Julia est une conversion syntaxique : l'énoncé hypotaxique incompréhensible transformé en énoncé ordinaire et

bref. Enfin, Gabriel poursuit par une ultime tirade, toujours ancrée dans l'hypotaxe, à laquelle les invités répondent finalement par une strophe largement répétitive :

« *For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
Which nobody can deny* ». (*DI*, p. 161)

Au vu de ces observations syntaxiques, il existe de sérieuses disparités entre Gabriel et les Dublinois. De nombreux commentaires critiques soulignent d'ailleurs les divergences socio-culturelles de ce personnage vis-à-vis de ses compatriotes :

« In many ways Gabriel represents a better educated, more sophisticated version of the average man—*l'homme moyen sensuel*—personified by Leopold BLOOM in *Ulysses*. Though much more at ease with his fellow Dubliners than is Bloom, Gabriel nonetheless has set himself apart from the society that he inhabits. Neither belligerent nor accommodating, he asserts his independence from Ireland without severing the material ties that bind him to his country.

Conroy is a teacher and book reviewer upon whom his aunts rely to serve both as paterfamilias and as a toastmaster who can provide an intellectual cast to their annual celebration. While to all appearances he is eminently suited to these roles, it is apparent from the narrative that he is psychologically far removed from local customs and from the celebration over which he presides. From his Continental affections to his hostility toward the renewed interest in Irish culture—evident in his responses both to Molly Ivors and to his wife—he clearly inhabits a world markedly different from that of those around him »¹⁹⁸.

Ce qui sépare Gabriel des Dublinois n'est pas réellement dû à un état de fait, mais précisément à une volonté chez lui de diverger de ses semblables. Il se démarque en privilégiant notamment la découverte de l'Europe à celle de l'Irlande, de même qu'au niveau syntaxique, il travaille à accentuer l'hypotaxe de son discours¹⁹⁹ et réduit du même coup sa capacité à être compris. A ce propos, notons qu'il présente un fort penchant pour la parole et tend à négliger l'écoute, tendance qui s'affiche relativement clairement lors de sa conversation avec Mrs Malins puisqu'il finit par négliger son rôle d'interlocuteur pour retourner à ses pensées internes, à son monologue :

« [...] Mrs Malins, without adverting to the interruption, went on to tell Gabriel what beautiful places there were in Scotland and beautiful scenery. Her son-in-law brought them every year to the lakes and they used to go fishing. Her son-in-

¹⁹⁸ Fargnoli et Gillepsie, *James Joyce A-Z*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁹ En comparant la version du discours répété avec celle du discours réellement donné (cf. *DI*, p. 151 vs p. 160), on remarque une accentuation des enchâssements hypotaxiques.

law was a splendid fisher. One day he caught a fish, a beautiful big big fish, and the man in the hotel boiled it for their dinner.

Gabriel hardly heard what she said. Now that supper was coming near he began to think again about his speech and about the quotation ». (*DI*, p. 151)

Il semble que Gabriel n'éprouve pas réellement le besoin de communiquer mais simplement de parler, de formuler des énoncés complexes, par exemple en ajoutant des allusions secrètes dans son discours (« that was one for Miss Ivors »). En somme, Gabriel est l'orateur anti-communicatif par excellence.

Ainsi, on remarque que « The Dead » offre une sorte d'intrigue syntaxique dans la mesure où l'hypotaxe prend en charge une double fonction. D'une part, elle permet de souligner les divergences de Gabriel et son incapacité à communiquer avec ses compatriotes, et d'autre part elle permet d'établir un net contraste avec les énoncés dublinois traditionnels, mettant ainsi en avant la syntaxe ordinaire, amputée et binaire qui caractérise le recueil.

I.c – Conclusion de première partie

Si la critique a déjà largement parcouru *Dubliners* en y décelant diverses résonances thématiques et symboliques des mots « paralysis », « gnomon » et « simony », on a en ce sens repris et complété certaines remarques sur le lexique, les structures narratives et la syntaxe. On a suivi, tout comme l'a fait la critique, le rapport de territorialité évident entre ces trois mots et l'œuvre, et ce sont maintenant les dimensions thématique, symbolique, sémantique, sémique, narrative et syntaxique de l'œuvre qui apparaissent comme ficelées étroitement. Néanmoins la résonance de ces mots s'est bien montrée paradoxale, puisque ces derniers offrent parallèlement un niveau de résistance élevé à la lecture du texte, qu'il s'agisse de la complexité du dispositif lexical même, de son extrême polysémicité, des modalités narratives hybrides, ou encore des productions syntaxiques désarticulées, tronquées et répétitives. En outre, si la présence résiduelle de ces mots dans l'œuvre semble être une évidence, elle est aussi doublée d'hermétisme et de courants contradictoires.

En cheminant à travers le texte selon le premier type d'approche, le lecteur a ainsi la sensation de parcourir un terrain qui se présente comme paralytique, gnomonique et simoniaque, mais qui a simultanément tendance à se jouer de lui. On peut notamment songer aux phrases incomplètes de « The Sisters » qui le maintiennent à l'écart, à l'amorce de O'Connor qui voile le contexte politique de « Ivy Day in the Committee Room », ou encore à l'étrangeté du lexique qui semble déplacer le noyau du sens sur l'affixe privatif. En outre, le système structurel, dont la mise en place est impitoyablement scrupuleuse, est constamment en passe de s'écrouler et de laisser d'autres agencements structurels, d'autres forces germinatives, prendre le pas sur le texte. C'est ainsi que le deuxième type d'approche de la critique peut se profiler comme une alternative à la perception de « paralysis », « gnomon » et « simony », voyant ces mots refoulés non au centre, mais à la périphérie du texte. Ainsi, il convient à présent d'exposer le phénomène de déterritorialisation de *Dubliners*.

Deuxième partie :
Déterritorialisation de *Dubliners*

Exposition

Le texte de Joyce, s'il semble méticuleusement agencé de manière à orienter le lecteur vers la perception machinique d'une toile saturée par la résonance des mots « paralysis », « gnomon » et « simony », abrite en parallèle un dispositif intertextuel dont l'influence sur l'œuvre peut s'avérer conséquente, et par là même réduire ces derniers à une dimension plus accessoire. En effet, la prise en compte de la genèse de l'œuvre indique que les trois mots furent ajoutés après la rédaction de *Dubliners*, lors de la réécriture de « The Sisters ». Quelle conclusion peut-on donc tirer du fait que les trois mots sont absents ou moins présents dans la première version ? Certes, Joyce aurait pu vouloir renforcer, rendre plus évidente, une dimension capitale qui était déjà présente, sous-jacente dans la première version, ou par cet ajout, le texte pourrait avoir été rétrospectivement transformé, les trois mots devenant *après coup*, le cœur du texte. Mais il semble que cette émergence tardive puisse aussi être perçue comme superficielle, voire cosmétique : ces mots ne seraient donc pas en définitif si importants que cela et ne sauraient être la clé du recueil. Une fois encore, on se retrouve face à l'hermétisme d'un texte qui viendrait relativiser la pertinence de ses propres clés structurelles. De plus, le texte abrite un réseau intertextuel riche qui aurait conditionné non seulement l'écriture de *Dubliners*, mais aussi l'émergence des trois mots d'introduction. Dès lors, on comprend toute la légitimité du deuxième type d'approche de la critique, le modèle intertextuel, adopté pour la compréhension du rapport entre l'œuvre et les mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». Il semble que ce modèle peut être conceptualisable par la dynamique deleuzienne de déterritorialisation.

Vers la notion d'intertexte de déterritorialisation

Tel qu'il transparaît dans les célèbres entretiens avec Claire Parnet²⁰⁰, le concept de « déterritorialisation » est un néologisme français que Deleuze aurait puisé dans le mot anglais « outlandish », mot récurrent dans les écrits de Melville, et qui semble avoir captivé la sensibilité du philosophe. Deleuze donne une définition simplifiée de ce

²⁰⁰ L'abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, DVD, éditions Montparnasse, 2004.

concept dans *Mille plateaux* : « La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel ‘on’ quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne de fuite »²⁰¹. Mais en allant un peu plus loin dans la mécanique de déterritorialisation, il en vient à distinguer deux configurations. Soit la ligne de fuite empruntée permet réellement de quitter le territoire, auquel cas elle est dite positive, soit elle est « recouverte par une reterritorialisation qui la compense » et ne permet pas de quitter le territoire, auquel cas elle est dite négative :

« Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est *négative*. N’importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c’est-à-dire ‘valoir pour’ le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système [...] Un autre cas se présente lorsque la D devient positive, c’est-à-dire s’affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu’un rôle secondaire, mais reste cependant relative, parce que la ligne de fuite qu’elle trace est segmentarisée, divisée en ‘procès’ successifs, s’engouffre dans des trous noirs, ou même aboutit à un trou noir généralisé (catastrophe) »²⁰².

Intéressante idée que de présenter la reterritorialisation comme pouvant se faire « sur un livre ». C’est précisément cette expression qui, non prise au sens exclusivement littéral, traduit l’idée de fuite par l’intertexte, de déterritorialisation textuelle. Ainsi, les intertextes de *Dubliners* constitueraient-ils une ligne de fuite positive, offrant un nouveau regard sur le recueil, ou une ligne de fuite négative, ancrant toujours plus le texte dans son propre espace paralytique ? La question se présente d’ailleurs tout particulièrement complexe lorsque l’on prend en compte le fait qu’un certain nombre d’entre eux (ceux-là même qui présentent un intérêt pour la présente étude) ont pour point de contact avec *Dubliners* les trois mots d’introduction. En effet, comme il sera montré plus loin, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » trouvent leur origine potentielle dans une multitude d’intertextes, et se voient du même coup alourdis d’une infinité de nouveaux contenus expressifs pour finalement devenir de réels carrefours intertextuels. Mais si ces trois mots se voient enrichis et surpolarisés par le biais de réseaux intertextuels variés, ils s’avèrent tout autant dissouts dans la surcharge de ces mêmes discours intertextuels. Il s’agit précisément de la tension entre

²⁰¹ Deleuze, *Mille plateaux*, op. cit. p. 634.

²⁰² *Ibid.*, p. 634.

déterritorialisation relative (ligne de fuite négative) et déterritorialisation absolue (ligne de fuite positive) que François Zourabichvili décrit dans son dictionnaire deleuzien :

« Le terme ‘déterritorialisation’, néologisme apparu dans *L’anti-Cédipe*, s’est depuis lors largement répandu dans les sciences humaines. Mais il ne forme pas à lui seul un concept, et sa signification demeure vague tant qu’on ne le rapporte pas à trois autres éléments : territoire, terre et reterritorialisation – l’ensemble formant dans sa version accomplie le concept de *ritournelle*. On distingue une déterritorialisation *relative*, qui consiste à se reterritorialiser autrement, à changer de territoire (or *devenir* n’est pas changer, puisqu’il n’y a pas de terme ou de fin au devenir – il y aurait là peut-être une certaine différence avec Foucault) ; et une déterritorialisation *absolue*, qui équivaut à vivre sur une ligne abstraite ou de fuite (si devenir n’est pas changer, en revanche tout changement enveloppe un devenir qui, saisi comme tel, nous soustrait à l’emprise de la reterritorialisation [...])²⁰³.

En quelque sorte, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony », du fait qu’ils se trouvent au croisement de divers intertextes, se présentent comme énigmatiques au sein d’une « mosaïque textualisée », au sein d’un univers intertextuel discursif qui tend à prendre le pas sur le mot. Cette notion d’intertextualité kristevienne²⁰⁴ autorise précisément la duplicité, voire la multiplicité, des essences textuelles :

« Mais dans l’univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours (cet autre livre) par rapport auquel l’écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l’axe horizontal (sujet-destinataire) et l’axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d’ailleurs, ces deux axes, qu’il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion

²⁰³ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 27.

²⁰⁴ Qui selon Schaeffer ne s’est pas développée de manière indépendante mais est issue du Cercle bakhtinien et de l’influence de prédécesseurs tels que V.N. Volochinov et P.N. Medvedev : « Critique à l’égard du formalisme, de la psychanalyse et de la linguistique structurale (voir Todorov [...]), la poétique développée par Bakhtine met l’accent sur l’aspect discursif et sur l’intertextualité (Julia Kristeva) des œuvres, plutôt que sur la dimension systématique et autotélique des faits littéraires. Privilégiant la prose contre la poésie (ce qui revient à inverser la hiérarchie implicite des formalistes), il développe une importante théorie des genres et surtout une théorie du Roman qui par certains aspects rejoint les conceptions du romantisme de Iéna. A cette poétique correspond une théorie du langage, la « translinguistique », qui est en fait une théorie des discours. Sur bien des points, la conception bakhtinienne du langage annonce la pragmatique actuelle (notamment par l’importance accordée au dialogisme et à l’hétérologie des types discursifs) ». Cf. Jean-Marie Schaeffer, « Poétique », éd. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 196.

d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* »²⁰⁵.

Mais, dans la mesure où les intertextes n'interagissent pas tous avec *Dubliners* et les trois mots de la même manière, il semble clef de saisir la diversité de telles nuances relationnelles. Par conséquent, il serait judicieux d'organiser une gradation répertoriant les intertextes liés aux trois mots d'introduction, en fonction de leur niveau d'influence. Une première catégorie d'entre eux semble génétiquement liée à l'émergence de « paralysis », « gnomon » et « simony », puisqu'on trouve déjà ces mots dans des œuvres de Joyce comme *Stephen Hero* ou *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et qu'ils semblent préfigurés par des écrits antérieurs de proximité comme la première version de « The Sisters » datant de 1904 ou encore la nouvelle « The Old Watchman » de Berkley Campbell datant de la même année. A la lumière de telles sources, il est donc probable que ces trois mots pourraient être issus d'un phénomène de *ressassement*. Néanmoins, d'autres intertextes ne présentent pas cette relation d'ordre génétique puisqu'ils s'inscrivent dans un rapport d'écho intertextuel. Souvent convoqués par le titre, c'est-à-dire sous un rapport synecdotique, des intertextes tels que *The Abbot*, *The Devout Communicant* ou encore *Les mémoires de Vidocq*, cohabitent avec *Dubliners* et fonctionnent selon le modèle du *jeu de piste*. Cette deuxième classe d'intertextes pourrait être envisagée comme parodique au sens étymologique que souligne Pier :

« 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 ». L'importance de cette précision devient d'autant plus grande lorsqu'on se rend compte qu'en anglais *parôdia* est parfois traduit comme *countersong* : [...] 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' »²⁰⁶.

L'écriture joycienne, parsemée de titres d'œuvres, proposerait ainsi au lecteur un ensemble de chants accompagnateurs reprenant en chœur les mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». Enfin, d'une manière beaucoup plus large, ces mots pourraient être envisagés comme une sorte de formule minimaliste de la scrupuleuse

²⁰⁵ Julia Kristeva, *Séméiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 84-85.

²⁰⁶ Pier, « Dimensions de la parodie dans 'Les Morts' de James Joyce », *art. cit.*, p. 204.

platitude orientant la vision de *Dubliners* vers celle d'un idéologème²⁰⁷ symboliste, réaliste et naturaliste, et par là même autoriser une résonance typologique avec de nombreuses œuvres d'écrivains tels que Flaubert, Zola ou encore Ibsen. Cette troisième catégorie intertextuelle se constituerait davantage comme un territoire voisin et non intrusif, et donnerait au recueil un visage riche et explosif. Par le biais de ses trois mots d'introduction, *Dubliners* pourrait à la fois se positionner par rapport à l'éventail d'une tradition symboliste, réaliste et naturaliste, tout en développant une vision innovante et singulière : un réel *art du renouveau*.

Mais passons à l'exposition concrète de ces trois catégories d'intertextes de déterritorialisation que sont *le ressassement*, *le jeu de pistes* et *l'art du renouveau*, ces territoires textuels autres qui gravitent autour de « paralyse », « gnomon » et « simony », et vers lesquels *Dubliners* se déterritorialise, se dissout dans le déterritorialisé, le « outlandish »...

²⁰⁷ « Idéologème » étant entendu ici au sens kristevien.

II.a-Le ressassement

L'un des aspects particuliers de l'œuvre de Joyce est l'étonnante continuité du matériau textuel en lui-même. Peut-être est-ce dû aux difficultés rencontrées par l'auteur pour faire publier ses œuvres, et à la constante nécessité d'écrire et de réécrire ses manuscrits, mais il n'en demeure pas moins que l'exercice d'écriture joycien arbore une étonnante auto-perméabilité, au sens qu'il est sans cesse imprégné de lui-même. Des *Epiphanies* que l'on retrouve dans *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man*, aux personnages de Corley et Lenehan qui apparaissent dans « Two Gallants » et resurgissent dans *Ulysses*, en passant par Stephen Dedalus, identité à la fois fictionnelle dans *Stephen Hero*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses*, et pseudonymique puisqu'il s'agit du nom de plume de Joyce à ses débuts, l'imagination joycienne semble effectivement cheminer sur des sentiers de *ressassement*.

II.a.I-Le ressassement au sein de l'œuvre de Joyce

Les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » pourraient ne pas être si exclusifs à la structure de *Dubliners* mais être issus de ce phénomène de ressassement. Tout d'abord, comme le remarque Aubert avec justesse²⁰⁸, le terme « paralysis » revient à trois reprises dans *Stephen Hero*. La première occurrence fait allusion à la paralysie spirituelle du peuple irlandais, dévot, représenté par son asservissement à l'image infâme d'un gros prêtre vêtu de noir, véritable farce du catholicisme irlandais aux yeux de Stephen :

« These wanderings filled him with deep-seated anger and whenever he encountered a burly black-vested priest taking a stroll of pleasant inspection through these warrens full of swarming and cringing believers he cursed the farce of Irish Catholicism: an island [whereof] the inhabitants of which entrust their wills and minds to others that they may ensure for themselves a life of spiritual paralysis [...] ». (*SH*, p. 146)

Ce paragraphe semble largement résonner avec « The Sisters », notamment avec la description d'un Father Flynn volumineux aux vêtements ecclésiastiques bruns,

²⁰⁸ Cf. *Œuvres I*, p. 1481.

démodés et passés au verdâtre sous l'effet des prises de tabac, ainsi qu'avec la scène figée d'une petite communauté religieuse soucieuse de mettre en application les rites mortuaires dans leurs moindres détails. La deuxième occurrence fait référence à l'emprise de cette « paralysie » sur le personnage de Stephen, liée à son triste constat d'un catholicisme irlandais dégénéré, une entité décrite comme grouillante et souterraine :

« The deadly chill of the atmosphere of the college paralysed Stephen's heart. In a stupor of powerlessness he reviewed the plague of Catholicism. He seemed to see the vermin begotten in the catacombs in an age of sickness and cruelty issuing forth upon the plains and mountains of Europe ». (*SH*, p. 194)

Ce passage est tout particulièrement intéressant du point de vue génétique dans la mesure où il fait cohabiter deux images, celles de la paralysie et des catacombes, et qui surgissent toutes deux, simultanément, dans la version de 1906 de « The Sisters ». En effet, tout comme le mot « paralysis » est absent de la version de 1904, il n'y est pas non plus fait mention des histoires sur les catacombes et Napoléon Bonaparte que Father Flynn aurait racontées au narrateur. Il y aurait donc une forme de corrélation génétique dans l'ajout de ces deux mots, comme si Joyce avait eu ce paragraphe de *Stephen Hero* en tête lors de sa révision de « The Sisters ». Enfin, la troisième occurrence de « paralysis » dans *Stephen Hero* introduit l'idée d'une incarnation :

« He was passing through Eccles' St one evening, one misty evening, with all these thoughts dancing the dance of unrest in his brain when a trivial incident set him composing some ardent verses which he entitled a 'Vilanelle of the Temptress'. A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis »²⁰⁹. (*SH*, p. 210-211)

On retrouve d'ailleurs cette notion d'incarnation au début de « Araby », les maisons de Dublin arborant alors un visage brun et impassible²¹⁰, mais aussi au début de « The Sisters » lorsque le mot « paralysis » lui-même évoque le nom d'un être malfaisant et coupable²¹¹. Il semble donc y avoir une certaine perméabilité de la notion de paralysie entre *Stephen Hero* et *Dubliners* ; phénomène de ressassement non isolé puisqu'on la retrouve à nouveau à deux reprises dans *Ulysses*. Véritable fléau de l'Irlande, Joyce

²⁰⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

²¹⁰ « These other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces ». (*DI*, p. 19)

²¹¹ « Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis* [...] But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being ». (*DI*, p. 3)

semble lui attribuer la position d'ouverture avec une affection certaine pusique dès « Télémaque », le lecteur retrouve à nouveau ce thème de paralysie sous une variante syphilitique, en étant confronté à l'acronyme « g.p.i. » :

« That fellow I was with in the Ship last night, said Buck Mulligan, says you have g.p.i. He's up in Dottyville with Connolly Norman. General paralysis of the insane! » (U, p. 6)

Il s'agit d'un fait intéressant que de retrouver ici la paralysie dans une adaptation plus définie, plus médicale, et qui renverrait précisément au diagnostic plausible de Father Flynn, celui du prêtre syphilitique, tel que soutenu par des spécialistes comme Albert, Walzl et Waisbren²¹². Puis c'est au chapitre « Circé » que l'on retrouve Stephen et Bloom ayant une apparition, celle du visage de Shakespeare aux traits figés, paralysés, qui convoque tout l'intertexte d'*Hamlet*²¹³ :

« The Mirror up to nature. (he laughs) Hu hu hu hu hu!

Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears here, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrak in the hall) ». (U, p. 463)

Il s'agit ici d'un paragraphe intertextuellement riche de *Ulysses* dans la mesure où la formule « the mirror up to nature » renvoie à *Hamlet*, acte III, sc. II, et que Shakespeare apparaît à Stephen et Bloom sous des qualificatifs identiques attribués à Father Flynn, rappelant en particulier ce visage lourd et gris de paralytique qui traque le narrateur jusque dans l'obscurité de sa chambre²¹⁴.

De même, si les œuvres de Joyce semblent comparables à des vases communicants lorsque l'on considère le ressassement du mot « paralysis », on retrouve ce phénomène lorsque l'on porte intérêt au mot « gnomon ». Certes l'utilisation de ce mot par Joyce semble exclusive à *Dubliners* puisqu'on ne le retrouve nulle part ailleurs,

²¹² Cf. Albert, « Gnomonology: Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.* ; Burton A. Waisbren et Florence L. Walzl, « Paresis and the Priest: James Joyce's Symbolic Use of Syphilis in 'The Sisters' », *Annals of Internal Medicine* 80, juin 1974 ; voir également certains éléments soulignés par Aubert qui suggèrent que la paralysie du dément serait à la source du projet de *Dubliners* : « 'Paralytique général', traduction de *G.P.I., general paralysis of the insane*. Ce diagnostic était alors tout à fait à la mode : voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [...] Joyce n'échappa pas à la contagion [...], ainsi que Stanislaus Joyce, *The Complete Dublin Diary*, p. 51 : '[James] parle beaucoup de la contagion de la syphilis en Europe, et écrit en ce moment une série d'études sur ce sujet à Dublin, rattachant pratiquement tout à cela' (il s'agit, à l'évidence, des nouvelles de *Dublinois*) ». (*Œuvres II*, p. 1062)

²¹³ Cf. *Œuvres II*, p. 1708.

²¹⁴ Cf. *DI*, p. 4.

mais cette image scientifique, et plus particulièrement géométrique, accompagnant l'architecture du texte n'est pas nouvelle et semble ponctuer les écrits de jeunesse comme ceux de maturité. Rappelons que Joyce, dans un manuscrit datant probablement de 1899, s'étendait déjà sur le caractère scientifique de l'art des « Lettres » dans un essai intitulé « The Study of Languages »²¹⁵. On sait également que la bibliothèque personnelle de l'auteur à Trieste « contenait l'ouvrage suivant, timbré 'J. J.' : Hall, H. S. and Stevens, F. H., *A Textbook of Euclid's Elements*, Londres, Macmillan, 1900 ». (*Œuvres I*, p. 1482) Ce volume de géométrie euclidienne se présenterait comme une source relativement saillante à mettre en relation avec l'émergence de l'image du gnomon dans « The Sisters ». Mais il ne faudrait pas non plus oublier la figure récurrente de Stephen Dedalus, évocatrice de l'architecte mythique, qui prête à l'œuvre de Joyce un aspect partagé entre l'art et la technicité. Cette tension apparaît dès le début de *A Portrait of the Artist as a Young Man* lorsque Stephen tente de lire des vers en les commençant par la fin²¹⁶, puis conclut que le résultat est antipoétique²¹⁷, sorte d'affrontement entre l'art et la science. Il pourrait même y avoir certaines ressemblances flagrantes entre Stephen et le narrateur de « The Sisters », notamment dans le passage suivant :

« It pained him that he did not know well what politics meant and he did not know where the universe ended. He felt small and weak. When would he be like the fellows in poetry and rhetoric? They had big voices and big boots and they studied trigonometry ». (*P*, p. 13)

En effet, tous deux partagent une forme d'ignorance bien spécifique : l'un ne connaît pas bien la signification de trois mots (« paralysis », « gnomon », « simony »), et l'autre ne comprend pas bien celle de l'univers, puis affirme son incompetence dans trois

²¹⁵ Cf. James Joyce, *Occasional, Critical, and Political writing*, éd. Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 12-16.

²¹⁶ Les deux strophes chiasmiques suivantes, figurant dès le début de *A Portrait of the Artist as a Young Man* participent pleinement du processus de lecture à rebours de Stephen :

« Pull out his eyes,
Apologise,
Apologise,
Pull out his eyes.

Apologise,
Pull out his eyes,
Pull out his eyes,
Apologise ». (*P*, p. 6)

²¹⁷ Cf. *P*, p. 12

domaines (la poésie, la rhétorique, la trigonométrie). Ces deux jeunes protagonistes auraient donc en commun la conscience de leur ignorance et, peut-être en guise de solution pragmatique à leurs questions existentielles, démontreraient une certaine curiosité pour les outils géométriques que sont le gnomon euclidien et la trigonométrie. De même, cette tentative de positionnement individuel dans l'univers par la géométrie, qui se dégage de « The Sisters » et *A Portrait of the Artist as a Young Man*, revient à nouveau dans le chapitre « Ithaque » de *Ulysses*. Ce chapitre met en scène le retour au domicile de Stephen et Bloom en alliant la technique du catéchisme à l'art de la science (selon le schéma Gorman), une association déjà évocatrice de « *simony in the Catechism* » et « *gnomon in the Euclid* ». On peut notamment y remarquer une réapparition de la tension art-science, de la cohabitation du non-signifiant et du scientifique, lorsqu'une image asymétrique attire l'attention de Bloom dans la glace à cadre doré de la cheminée :

« The optical reflection of several inverted volumes improperly arranged and not in the order of their common letters with scintillating titles on the two bookshelves opposite ». (*U*, p. 581)

Une fois l'inventaire des livres dressé, et leur reclassement subséquent achevé, le texte livre une sorte de réponse scientifique, de redéfinition purement bibliothécaire de la signification de ces livres :

« The necessity of order, a place for everything and everything in its place [...] ». (*U*, p. 583)

Et là aussi, peut-être pour représenter cette forme de réponse scientifique caractéristique, l'inventaire de Bloom se conclut par un manuel de géométrie : *Short but yet Plain Elements of Geometry*²¹⁸. Ainsi, qu'il s'agisse du narrateur de « The Sisters » interloqué par la signification obscure de trois mots, du jeune Stephen déconcerté par l'inconcevable universalité linguistique du nom de dieu²¹⁹ et par l'antipoétique des lectures de vers à rebours, ou encore de Bloom captivé par la luisance de titres de livres déclassés alphabétiquement, l'outil de choix, face aux préoccupations linguistiques et

²¹⁸ Cf. *U*, p. 582.

²¹⁹ C'est bien le problème d'universalité du signifiant qui semble déconcerter Stephen dans le passage suivant : « God was God's name just as his name was Stephen. *Dieu* was the French for God and that was God's name too; and when anyone prayed to God and said *Dieu* then God knew at once that it was a French person that was praying. But though there were different names for God in all the different languages in the world and God understood what all the people who prayed said in their different languages still God remained always the same God and God's real name was God ». (*P*, p. 13)

philosophiques, semble être invariablement scientifique : le gnomon, la trigonométrie, le livre de géométrie. Il apparaît donc que le mot « gnomon », bien qu'il s'agisse d'une occurrence unique dans *Dubliners*, est relativement ressassé au fil de l'œuvre de Joyce, sorte de trame inépuisable de l'écriture joycienne.

Enfin, le mot « simony » n'est pas un terme exclusif à *Dubliners*, puisque la notion est clairement introduite par la référence à Simon Magus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, quoique dans un emploi plus instructif et moins condamateur qu'il ne l'est dans le recueil²²⁰ :

« He listened in reverent silence now to the priest's appeal and through the words he heard even more distinctly a voice bidding him approach, offering him secret knowledge and secret power. He would know then what was the sin of Simon Magus and what the sin against the Holy Ghost for which there was no forgiveness ». (*P*, p. 134)

On retrouve dans ce passage certaines similarités avec « The Sisters », notamment la figure dominante d'un prêtre introduisant le concept de simonie à un jeune garçon. De même, certes dans un contexte moins didactique et davantage sexualisé, on retrouve Stephen traitant à nouveau du péché de simonie dans *Stephen Hero* :

« I like a woman to give herself. I like to receive... These people count it a sin to sell holy things for money. But surely what they call the temple of the Holy Ghost should not be bargained for! Isn't that simony? » (*SH*, p. 202)

En outre, Joyce ne semble pas se lasser du terme « simony », qui se veut donc catalyseur de la transgression du sacré, et qui semble aussi s'ouvrir sur d'innombrables ramifications. On aurait même l'impression de retrouver ce mot dans *Ulysses*, caché derrière le mot « parsimonic », à la suite d'un proverbe mettant en relation la sagesse et la fortune : « Pennywise's Way to Wealth (parsimonic) ». (*U*, p. 396) Il y a bien ici la transformation évidente d'un adage bien connu indiquant exactement l'inverse : « Penny-wise is pound-foolish »²²¹. Mais ce renversement proverbial n'a d'autre fonction que d'introduire ici cette idée de parcimonie, selon laquelle la sagesse mènerait à la fortune, et qui vient implicitement faire le contrepoids de celle de simonie, selon

²²⁰ Aubert remarque effectivement que, dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, l'histoire de Simon le Magicien a une fonction largement instructive, « après les propos du Supérieur, dans lesquels il était fort question de 'pouvoir' ». En revanche, « au tout début de *Dublinois*, Joyce mentionne explicitement la simonie, en tant que transgression dûment répertoriée et dénoncée par l'Église ». (*Œuvres I*, p. 1716)

²²¹ Cf. Don Gifford, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkley, University of California Press, 1988, p. 477.

laquelle c'est la fortune qui mène à la sagesse. C'est donc dans ces jeux subtils que Joyce parvient continuellement à ressasser ses thèmes favoris. Mais d'une manière plus générale, la simonie dans *Ulysses*, si elle n'est pas directement véhiculée par l'allusion précise à Simon Magus, est plus diffuse et largement représentée par les nombreux simoniaques jonchant l'œuvre, dont Simon Dedalus, comme le remarque Michael Seidel :

« All the spoiled priests, mocking artists, boasters, besters, and braggadocios of Joyce's world are simoniacs, including Simon Dedalus of *Portrait* and *Ulysses*. Simony is ungenerous in spirit, corrupt and corrupting, humanely debasing »²²².

Peut-être faudrait-il même s'étendre davantage sur le rapport entre Simon Dedalus et la simonie, et notamment couvrir les correspondances entre Simon Dedalus et Father Flynn, à la manière de Rabaté :

« [...] le père de Stephen Dedalus se prénomme Simon, autant dans le *Portrait de l'Artiste* que dans *Ulysse*. Plus que Dédale, plus que Minos qui le tenait captif, l'ancêtre mythique de la famille serait-il Simon le Mage, qui tentait d'arracher au Christ le secret de ses pouvoirs ? Comme Simon Dedalus, (dont le prénom intervertit les lettres de Minos), le « père » Flynn est un père qui n'est pas véritablement un père, même s'il cherche désespérément un remplaçant, un substitut qu'il déléguerait en un lieu qu'il n'avait pu occuper. Or l'enfant des *Sœurs* vit chez son oncle et sa tante, il est peut-être orphelin, et il s'est choisi ce père de remplacement — après avoir suivi un temps le vieux Cotter — pour brûler les étapes, utiliser le savoir qui lui est prodigué afin de pénétrer plus vite les mystères ultimes. La même démesure anime le projet du jeune homme lorsque Stephen s'efforce de se recréer lui-même, tandis que la même démission, le même déni de responsabilité dans deux domaines distincts (la fonction de chef de famille, l'administration des sacrements de l'église) superposerait le père Flynn et Simon Dedalus »²²³.

En outre, d'une œuvre à l'autre, l'espace textuel joycien se recoupe, et une *écriture rhizomatique* se met en place. A ce titre, Pascal Bataillard souligne la densité *intra-textuelle* de l'œuvre de Joyce, en décrivant son principe d'écriture comme une résultante de « réutilisations », « réinjections » et « recyclages »²²⁴. Les mots

²²² Michael Seidel, *James Joyce: A Short Introduction*, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishing, 2002, p. 48

²²³ Cf. Rabaté, *James Joyce, op. cit.*, p. 33.

²²⁴ « La composition de *Dubliners* est contemporaine d'autres projets qui connaîtront des fortunes diverses – un projet d'esthétique, de multiples tentatives de « portrait de l'artiste », les expériences épiphoniques – à quoi s'ajoutent aussi divers articles critiques. Il est manifeste qu'à bien des égards ces multiples formes d'écriture se chevauchent, en particulier en ce qui concerne le travail sur son autoportrait, plus ou moins distancié et ironique, dont on retrouve de nombreuses traces dans *Dubliners*. Il

« paralysis », « gnomon » et « simony » ne semblent donc pas échapper à cette tendance compositionnelle, et, au vu de telles observations, se présentent moins comme les clés centrales de *Dubliners* que comme les maillons épars d'une trame textuelle sans cesse ressassée.

II.a.II-Entre ressassement et maturation génétique : première version de « The Sisters »

Une autre nuance du concept de *ressassement* semble pertinente au regard de l'émergence de « paralysis », « gnomon » et « simony ». Il ne s'agit plus là de considérer le phénomène de réutilisation de ces mots au sein de l'œuvre de Joyce, mais de s'intéresser au matériau textuel initial qui contiendrait déjà quelques traces latentes de ces derniers, sorte d'anté-perméabilité textuelle. Ainsi, la refonte de « The Sisters » de 1906 peut être envisagée comme une sorte d'actualisation de la version de 1904²²⁵, et qui serait cristallisée par l'apparition de trois mots. Le phénomène de ressassement joycien passerait donc par une dynamique concourante : la maturation génétique. Dès lors, au moins deux questions se profilent logiquement : Quels sont les éléments de la version de 1904 qui se présentent comme une origine plausible des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » ? Quelle perspective nouvelle ces mots apportent-ils à la version de 1906 ?

Rappelons d'abord que Joyce a écrit la première version de « The Sisters » pour *The Irish Homestead*, un journal agricole, ce qui explique le ton plus juvénile de la nouvelle d'origine. En effet, ce texte a été initialement écrit pour répondre à une commande de George Russell, qui a veillé à donner à Joyce des consignes précises sur le type de matériel de publication recherché :

« Could you write anything simple, rural?, livemaking?, pathos?, which could be inserted so as not to shock the readers. If you could furnish a short story about 1800 words suitable for insertion the editor will pay £1. It is easily earned money if you can write fluently and don't mind playing to the common

semble qu'avec Joyce rien ne doit se perdre : tout est susceptible en effet d'être réutilisé ou réinjecté – recyclé, diront certains ». Cf. Pascal Bataillard, « Joyce et Nietzsche : un cas d'école », éd. Pascal Bataillard et Dominique Sipièrre, *Dubliners, James Joyce : The Dead, John Huston*, Paris, Ellipses, 2000, p. 65.

²²⁵ Nous ne retenons que deux versions : la version du *Irish Homestead* de 1904 et la version finale de 1906, publiée en 1914. Walzl divise le processus de réécriture en plus d'étapes, Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 375-421.

understanding and liking for once in a way. You can sign it any name you like as a pseudonym »²²⁶.

L'utilisation du mot « pathos » dans la lettre de Russell est accompagnée d'une explication ne permettant aucune confusion : il recherchait une nouvelle suscitant l'émotion des lecteurs. Mais Joyce semble s'être appliqué à se jouer de cette commande en écrivant, dans une forme juvénile qui répondait toutefois à l'exercice, une nouvelle à l'opposé des exigences²²⁷. Cette disparité, qui relève donc du jeu littéraire chez Joyce, réside potentiellement dans l'adaptation particulière que fait ce dernier du mot « pathos », qui englobe moins le sens inféré par Russell que l'étymologie grecque de ce mot. Ainsi, *paskhein* (souffrir) et *penthos* (peine, tristesse, etc.) seraient les préceptes retenus pour l'écriture de la version de 1904, qui justifient alors l'importance des thèmes de la souffrance physique et morale dans la nouvelle. Il est d'ailleurs peu étonnant que Walzl voie dans les descriptions de Father Flynn (1904) la possibilité d'un diagnostic médical de la maladie de Parkinson, faisant déjà écho à « paralysis »²²⁸. En effet, il est possible de relever nombre d'indices, ou symptômes, qui encouragent à conclure que Father Flynn souffre de cette même pathologie dès la version de 1904. Il est particulièrement frappant de remarquer l'étoffement et la minutie exacerbée des symptômes dans la version de 1906, comme si la refonte avait été menée dans une optique naturaliste. Les indications sur l'inhibition des muscles faciaux du prêtre y semblent ainsi augmentées et plus prononcées. Certes les deux versions partagent mot pour mot la description d'un prêtre ayant pour habitude de découvrir ses dents

²²⁶ *Letters II*, éd. Richard Ellmann, Londres, Faber & Faber, 1966, p. 43.

²²⁷ Walzl remarque notamment : « But the story does not bear this out. True—Joyce kept it below the word limit requested and included elements of pathos, but otherwise the story does not follow Russell's injunctions. It is complex rather than "simple"; it is not "rural" in any respect; and it deals with death and abnormality, not "livemaking" themes. Moreover, despite its subdued tone, it seems more designed to shock the reader than the reverse. And apparently it did, because after the *Homestead* editor, H.F. Norman, had published two other stories of Joyce, he refused to accept any more, because he had had 'too many letters of complaint from readers in both the country and the city' ». Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 377.

²²⁸ « *In toto*, the details of Father Flynn's illness are so full and definite as to invite medical diagnosis. Senility is one possibility, but since the priest is only sixty-five, it seems an inadequate explanation. However, a number of his symptoms are characteristic of Parkinson's disease, a chronic progressive disease of the central nervous system. His tremor, the movement of his hand to his nostrils, his salivation, his inertness, and his somnolence are consistent with this malady. The descriptive method throughout is highly realistic and the effect is one of verisimilitude ». Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 378-379.

décolorées et de placer sa langue sur sa lèvre inférieure, mais toute une section présentant avec plus de précision cette paralysie faciale a été ajoutée :

« In the dark of my room I imagined that I saw again the heavy grey face of the paralytic [...] the grey face still followed me [...] I wondered why it smiled continually and why the lips were moist with spittle. But then I remembered that it had died of paralysis ». (*DI*, p. 4)

En d'autres termes, le narrateur dresse ici l'inventaire de certains symptômes de la paralysie, puis les met en rapport avec le diagnostic du prêtre, sorte d'approche méthodique que l'on ne trouve pas chez le narrateur de la première version. De la même manière, la confrontation du narrateur avec la carte épinglée, qui l'informe de l'âge de Father Flynn, si elle déclenche chez lui une réaction émotionnelle dans la version de 1904, « Only sixty-five! He looked much older than that », (*DII*, p. 134) devient un réel outil d'interprétation méthodique dans la refonte :

« The reading of the card persuaded me that he was dead and I was disturbed to find myself at check ». (*DI*, p. 5)

Cette réaction semble davantage mature, quasi stoïque, et indique une méticulosité nouvelle de l'écriture, qui serait donc cohérente avec les modifications de certains détails, comme le souligne par exemple Aubert à propos de la nouvelle date de décès de Father Flynn dans la refonte :

« Joyce avait d'abord choisi la date du 2 juillet, qui, dans la liturgie catholique, correspond à la Visitation de la Vierge. Le 1^{er} juillet est la fête du Très Précieux Sang, et ce choix final est en harmonie avec le rôle joué dans cette nouvelle par le calice brisé ; c'est pour la même raison que le prêtre, sur son lit de mort, est présenté avec un calice, et non plus un rosaire, entre les mains [...] ». (*Œuvres I*, p. 1484)

Walzl insiste d'ailleurs sur la substitution du rosaire par le calice dans la version de 1906, qui apporte davantage d'authenticité au texte²²⁹. C'est donc dans cette même

²²⁹ « Two details are different: Father Flynn is holding a rosary, not a cross; and the visitors are not offered refreshments. That Joyce was interested in increasing the authenticity of this scene is proved by a letter he wrote his brother Stanislaus from Trieste on 24 September 1905, asking if a priest could be 'buried in a habit.' Stannie answered: 'A priest is buried in a habit if he belongs to an order which wears a habit. Otherwise so far as I can find out he is buried in his vestments... Fr O'Malley, who had his parish taken from him was buried in his vestments.' It is significant that the two most important changes in the intermediate revision of 'The Sisters' involve the wake scene and bring it closer to conventional practice. Originally Father Flynn lay 'in his brown habit, his large hands loosely retaining his rosary.' In the intermediate version he is made to lie 'vested as for the altar, his large hands loosely retaining a cross.' (The final version was to picture him holding a chalice.) This move towards greater authenticity is complemented by the second change: 'We, as visitors, were given a glass of sherry each.' These two

intention naturaliste que les descriptions des tremblements de Father Flynn sont largement amplifiées dans la refonte, puisqu'on passe d'une simple assertion, « the gesture of his large trembling hand to his nostrils had grown automatic », (*DII*, p. 134) à un paragraphe bien plus étoffé :

« It was always I who emptied the packet into his black snuff-box for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor. Even as he raised his large trembling hand to his nose little clouds of smoke dribbled through his fingers over the front of his coat ». (*DI*, p. 5)

Il en va de même pour le manque d'autonomie de Father Flynn, notamment son incapacité à s'alimenter, qui est dépeint plus nettement dans la refonte. Par exemple, si dans la version de 1904 il est fait allusion aux sœurs qui lui apportent de la soupe, « I won't be bringing him in his soup any more », (*DII*, p. 150) la version de 1906 ne présente plus de la soupe mais une boisson à base de consommé de bœuf, communément utilisée à l'époque en guise de mixture médicamenteuse, « I won't be bringing him in his cup of beef-tea any more », (*DI*, p. 8-9) comme si Joyce s'appliquait ici à représenter les pratiques curatives dublinoises avec plus d'exactitude, plus de réalisme. Dans la même vaine, Father Flynn présente déjà des propensions aux endormissements dans la version de 1904 :

« When he was tired of hearing the news he used to rattle his snuff-box on the arm of his chair to avoid shouting at her and then he used to make believe to read his prayerbook. Make believe because whenever Eliza brought him a cup of soup from the kitchen she had to waken him ». (*DII*, p. 136)

Mais la version de 1906 ne lie plus ces assoupissements à la lassitude du prêtre et insiste davantage sur l'aspect clinique d'un vieil homme maintes fois découvert dans son fauteuil la bouche ouverte et son bréviaire au sol :

« Mind you, I noticed there was something queer coming over him latterly. Whenever I'd bring in his soup to him there I'd find him with his breviary fallen on the floor, lying back in the chair and his mouth open ». (*DI*, p. 9)

Ainsi, dans la version finale de « The Sisters », Eliza ne relate plus un comportement physiologique habituel, mais attire l'attention sur les derniers symptômes fréquents, et alarmants, qu'elle a observés chez le prêtre avant la mort de ce dernier. Ce passage traitant des endormissements aurait donc été revu par Joyce dans une optique

details not only intensify the naturalism of the scene, but also in this context may carry overtones of symbolism [...]. Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 380.

méticuleuse de cohérence pathologique, faisant par ailleurs d'Eliza un personnage beaucoup plus alerte vis-à-vis de l'évolution clinique de Father Flynn. En somme, il ne fait aucun doute que le prêtre souffre (*paskhein*, « pathos ») des mêmes maux dans les deux versions de la nouvelle. Néanmoins, le naturalisme de la version de 1906 peut sans doute justifier pourquoi les descriptions de la paralysie sont plus exactes, ou exacerbées, et pourquoi Joyce en vient finalement à inclure le mot « paralysis » dès l'introduction et à le répéter à plusieurs reprises.

En ce qui concerne le mot « gnomon », il faudrait se tourner du côté du processus d'inférence de la mort du prêtre par le narrateur pour comprendre en quoi cette figure géométrique pourrait provenir de la version de 1904. En effet, dans cette version initiale, c'est par le type d'illumination du carré de fenêtre que le narrateur parvient à déterminer si les cierges cérémoniels, sensés accompagner le dernier sommeil du chrétien, ont ou non été allumés. La figure gnomonique du « carré de fenêtre »²³⁰, qui est répétée trois fois dès le début de cette nouvelle, fonctionne donc en rapport avec des jeux de lumière, à la façon d'un gnomon astronomique ou solaire :

« Three nights I had raised my eyes to that lighted square of window and speculated [...] Each night the square was lighted in the same way, faintly and evenly [...] As I went home I wondered was that square of window lighted as before or did it reveal the ceremonious candles in the light of which the Christian must take his last sleep ». (*DII*, p. 124)

Le narrateur semble ainsi alerte, particulièrement perceptif vis-à-vis des signes et indices qui pourraient le renseigner d'une quelconque manière sur la situation qui se trame, presque à la manière d'un détective menant son enquête au flair : « I sniffed the *was* apprehensively ». (*DII*, p. 126) Néanmoins, le système déductif du narrateur ne se limite pas à une approche sensorielle et investigatrice, mais cohabite étrangement avec une pensée basée sur un déterminisme providentialiste comme le remarque Robert E. Spoo :

« Joyce explored the tension between providentialist determinism and mere quotidian succession in the early version of his story 'The Sisters' [...] When Joyce later revised the story, he rewrote the opening and dropped the references to Providence »²³¹.

²³⁰ Gnomonique car il s'agit bien de deux parallélogrammes partageant un même coin.

²³¹ Robert E. Spoo, *James Joyce and the Language of History: Dedalus's nightmare*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 174.

Les quatre occurrences du mot « providence » intercalées avec les trois occurrences du carré de fenêtre (gnomon) aboutissent ainsi à un système déductif manifestement hybride, à mi chemin entre une appréhension logique et une intervention divine. La forte présence du mot « providence » dans la version de 1904 semble même prendre une dimension particulière, esthétique précisément, au regard de l'intérêt que Joyce portait alors à St Thomas d'Aquin, que l'on se souvienne simplement des trois entrées du carnet de Pola datant également de 1904²³², et dont le matériel subsiste dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*²³³. En somme, le narrateur de 1906 ne fonctionne pas du tout comme celui de 1904. Si le premier envisage le carré de fenêtre comme un gnomon, au sens purement technique, sorte de réminiscence probable des enseignements de Father Flynn, le second l'envisage comme un outil esthétique offert par la providence. C'est pour cela que le premier ne doit l'inférence qu'à lui-même, « Now I knew they [his words] were true » (*DI*, p. 3), et que le second l'attribue à une sorte de volonté divine, « I was not surprised, then, when at supper I found myself a prophet ». (*DII*, p. 126) Le premier serait donc l'archétype du cartésien subissant la violence et l'oppression d'une voie religieuse, et le second serait plutôt une sorte de thomiste engagé dans une vocation sincère. Cela expliquerait pourquoi la mort du prêtre ne provoque pas une sensation de délivrance chez ce dernier, à la différence du narrateur de la version de 1906 qui est investi d'une sensation de liberté à la lecture de l'avis de décès épinglé sur la porte de la boutique. Tout un passage a effectivement été ajouté en ce sens :

« I found it strange that neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death ». (*DI*, p. 5)

De même, le climat général est beaucoup plus effrayant aux yeux du narrateur de la version révisée. Kenner semble attribuer cette particularité au fait que ce dernier n'est plus une *persona*, Joyce ayant restitué chez le narrateur les caractéristiques émotionnelles d'un jeune garçon :

« The wonder and the impatience, in the revised version, are placed as those of a boy; in the first draft the boy-persona is an excuse for working in a grown-up commentary of impatience and wonder [...] The shift of the boy's attention from prayer to worn boots is something more than a concretization of 'I could not gather my thoughts.' It is of the very essence of the rewritten story. The story

²³² Cf. James Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, *op. cit.*, p. 105-107.

²³³ Cf. *P*, p. 156, 174-175, 176, 178-181.

balances a succession of empirical verities—old Cotter’s ‘little beady black eyes’, ‘children’s bootees and umbrellas’, a bowed head scarcely visible above a banister rail, the worn heel of a boot—against a stirring implication of maleficent mysteries. Everything that is not of the order of boot-heels is vague, suggestive, and a little frightening »²³⁴.

Ce commentaire semble donc aller dans le sens d’une réécriture bien plus réaliste/naturaliste par rapport à la nouvelle de base qui reste clairement imprégnée des projets contemporains à caractère esthétique et autobiographique que sont *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man*, alors en développement.

En somme, on pourrait établir que les deux versions partagent le même outil gnomonique, le carré de fenêtre, comme moyen déductif, mais que la suppression du mot « providence », au profit de l’ajout du mot « gnomon », constitue un changement de direction radical. On passe effectivement d’une nouvelle ancrée dans une rhétorique néo-thomiste à une version finale émancipée du projet esthétique joycien, et donc davantage axée sur un effet naturaliste. Ainsi, le mot « gnomon » serait peut-être moins riche de sens en termes de ce qui est ajouté que de ce qui est en fait supprimé, et prendrait toute son importance vis-à-vis de la mise en retrait progressive du projet Dedalus et de l’ancrage de *Dubliners* dans une dimension davantage épique, préfigurant déjà *Ulysses*. La nouvelle orientation de la version de 1906 semble dès lors accompagner un Joyce quittant son habit de jésuite pour réellement laisser place à la « scrupuleuse platitude ».

L’ajout du mot « simony » en 1906 semble faire partie des éléments constitutifs du système symbolique mis en place par Joyce dans la nouvelle révisée. Au cœur de ce système, il y aurait une intention visant à représenter Father Flynn dans le rôle du prêtre simoniaque, sorte d’*anti-prêtre*. Par exemple, tel que souligné précédemment, le changement de la date de décès, qui passe du 2 au 1^{er} juillet, contribue nettement à tourner en dérision le calendrier chrétien qui prévoit en ce jour la fête du Très Précieux Sang, sensée célébrer les pouvoirs revitalisants du Christ²³⁵. Cette association tend à suggérer l’inefficacité du « sang du Christ », au niveau symbolique, et semble se prolonger dans l’image du calice brisé, comme si l’inconsistance du contenu (le sang

²³⁴ Hugh Kenner, *Dublin’s Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1956, p. 50-51.

²³⁵ Cf. Florence L. Walzl, « A Date in Joyce’s ‘The Sisters’ », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 4, 1962, p. 187.

inefficace) se matérialisait dans la perte d'intégrité structurelle du contenant (le calice brisé). Ce contexte symbolique semble pertinent au regard de l'atmosphère simoniaque de la nouvelle, et nombre de chercheurs ont donc établi un lien direct entre la simonie et le calice brisé, à l'image du commentaire de Julian B. Kaye :

« What he is trying to confess is the mysterious sin of Simon Magus—the sin of simony. It is simony that causes the loss of integrity—symbolized by the broken chalice—which turns the man into a gnomon, a shell of himself »²³⁶.

On peut d'ores et déjà supposer que la présence du calice brisé dès la version de 1904 amorce une sorte de perversion cléricale qui annoncerait l'émergence du mot « simony » dans celle de 1906.

Certes l'image symbolique du calice brisé et le changement de la date de décès sont des éléments annonciateurs de l'introduction du motif de simonie, mais il semble tout aussi pertinent d'envisager ce motif comme provenant à la fois du matérialisme dublinois et du contexte religieux corrompu que Joyce dépeint dès la première version. Cette observation rejoint précisément les conclusions génétiques de Walzl, qui demeurent sans doute les plus probantes :

« [...] the strongest motivation of these characters is materialism. There were numerous monetary images Joyce might have chosen for this theme; but *simony* is a most appropriate choice because the motif is to be introduced into a story about a priest, and it suited Joyce's view of the Church as worldly. In its related sense of equating the spiritual and temporal, it is equally applicable to his view of Dubliners as people who sell themselves and each other »²³⁷.

En effet, la dimension spirituelle dublinoise est clairement réduite à un degré matériel dans la version de 1904. Il semble que le narrateur soit en quête d'une réelle compréhension spirituelle de la mort de Father Flynn, d'un réel recueillement, mais la dynamique de l'entourage dublinois le contraint à vivre ces moments funestes à un niveau matériel ou anti-spirituel. Les histoires de Old Cotter portant sur la distillation des spiritueux (« faints and worms ») sont ainsi inadaptées, en ce sens que parler de spiritueux n'est pas techniquement spirituel, et finissent par frustrer le narrateur (« I find him tedious »). Ses histoires peuvent même être perçues comme étant impures puisque « faints » se réfère précisément aux *alcools de tête*, « [...] les alcools impurs produits

²³⁶ Julian B. Kaye, « Simony, the three Simons and the Joycean Myth », éd. Marvin Magalaner, *A James Joyce Miscellany*, New York, James Joyce Society, 1957, p. 23.

²³⁷ Walzl, « Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 389.

par l'alambic en début de distillation », (*Œuvres I*, p. 1483) et « worms », c'est-à-dire les vapeurs d'un condenseur à serpentin, introduit la symbolique de la vermine : pourriture et forme de vie primitive. Dans le contexte du deuil d'un prêtre, l'allusion aux « worms » semble même circonscire au degré matériel la notion d'au-delà, pour la réduire à une forme de renaissance organique impropre, comme le remarque Senn :

« Worms, in our literary tradition and in actual fact, are associated with death and decomposition, but they do transform this death into their own kind of life »²³⁸.

De la sorte, on remarque que dès la version de 1904, Joyce propose par le biais de l'expression « faints and worms » une image évoquant déjà la mort physique d'un esprit impur (*impure spirits*). Cette expression semble préfigurer, non seulement l'émergence du mot « simony » dans la version de 1906, mais aussi celle de l'allusion à la fête du Très Précieux Sang, comme si Joyce s'était alors amusé à établir une relation entre les pouvoirs revitalisants du sang du Christ à ceux de la vermine d'un corps en décomposition.

Mais Old Cotter n'est pas le seul à faire preuve de carence spirituelle dans son effort de deuil de Father Flynn. En effet, la critique a maintes fois souligné l'erreur d'appréciation de la petite communauté dublinoise de « The Sisters » dans son processus de jugement du narrateur, selon lequel ce dernier serait responsable de la chute du calice (et de sa destruction), et par là même de la chute subséquente, au sens métaphorique, de Father Flynn. Cette erreur réside dans la non prise en compte du fait que le calice ne contenait rien, c'est-à-dire qu'il ne contenait pas le vin devenu sang du Christ (l'élément central de l'acte de communion par lequel le pardon de Dieu est accordé, selon le rituel chrétien). Le fait que Father Flynn soit affecté par cet incident dénote une dimension simoniaque, puisqu'il accorde ainsi au contenant physique (le calice) une propriété divine. Et quand bien même le calice aurait été rempli du sang du Christ, il n'y aurait pas eu destruction de l'Eucharistie en soi, mais seulement des apparences du rituel, comme le souligne effectivement Gifford :

« An adaptation of a typically childish question about Church ritual: 'What would happen if the priest dropped the chalice after the wine had been transubstantiated into the body and blood of Christ?' To the lay imagination the

²³⁸ Senn, « He Was too Scrupulous Always », *art. cit.*, p. 70.

question seems an awe-inspiring one, but the answer is quite simple: only the 'appearance' of wine should be spilt, not the body and blood of Christ »²³⁹.

Cette dimension simoniaque transparait déjà dans la version de 1904, notamment dans la remarque d'Eliza qui restitue bien l'idée d'une faute imputée à la responsabilité du narrateur par la communauté (*they*), et ce en dépit des circonstances de non lieu qu'elle présente (le calice était vide) :

« It was that chalice he broke. Of course, it was all right. I mean it contained nothing. But still... They say it was the boy's fault. But poor James was so nervous. God be merciful to him! » (*DII*, p. 154)

Ce passage, crucial dans la mesure où il permet de saisir la nature du consensus communautaire, semble d'ailleurs totalement cohérent avec l'ensemble des révisions de la nouvelle puisque Joyce l'a quasiment conservé tel quel, à l'exception d'une phrase ajoutée : « That was the beginning of it ». (*DI*, p. 9) Par cet ajout, Joyce a pu vouloir insister sur la cause directe, aux yeux de la communauté, de la mort de Father Flynn. En somme, au moment où le recueillement est sensé être le mot d'ordre, les Dublinois ont tendance à se focaliser sur des préoccupations largement matérielles : la cause de la mort, le vieil épisode d'un calice vide brisé par un enfant, ou encore les histoires de distillerie. Ainsi, le matérialisme et l'anti-spiritualisme communautaire de la nouvelle semblent déjà en place dès la version de 1904, préfigurant en cela l'émergence à venir du mot « simony ».

II.a.III-Le ressassement parodique : « The Old Watchman »

Après avoir exposé les caractéristiques d'auto-perméabilité²⁴⁰ et d'anté-perméabilité²⁴¹ du texte joycien, un troisième aspect de la dynamique de ressassement mérite à présent d'être souligné dans le cadre des tendances compositionnelles de Joyce. Il s'agirait d'inclure ici l'habitude connue de ce dernier de parodier les œuvres d'autres auteurs pour les remanier selon son propre imagination,

²³⁹ Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 34.

²⁴⁰ Le texte imprégné de lui-même.

²⁴¹ Le texte imprégné de ses formes antérieures.

que l'on pense tout simplement à l'*Odyssée* d'Homer, œuvre-tremplin implicite²⁴² d'*Ulysses*. Ainsi, l'inter-perméabilité²⁴³ du texte est un volet à part entière à considérer quant à l'émergence des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». En particulier, la relation parodique entre « The Sisters » et « The Old Watchman », une nouvelle de Berkeley Campbell également publiée dans le *Irish Homestead* en 1904 (le 2 juillet, soit un mois avant la publication de « The Sisters »), est une piste argumentative relativement pertinente qu'il convient de souligner.

Intéressante idée que de formuler l'hypothèse d'une relation intertextuelle entre ces deux écrits, mais il convient tout d'abord d'en définir le degré de pertinence. Comme la critique l'a souligné, certains aspects de la nouvelle de Campbell suggèrent une ressemblance avec « The Sisters »²⁴⁴. Il s'agit effectivement d'une nouvelle écrite à la première personne et dont le narrateur est un jeune garçon²⁴⁵. Aussi, le veilleur de nuit et Father Flynn meurent tous deux à l'âge de soixante-cinq. Enfin, la date du 2 juillet est à la fois la date de publication de « The Old Watchman » et la date de décès initiale de Father Flynn. Mais au-delà de ces similitudes apparentes, « The Sisters » semble offrir une sorte de réponse naturaliste à la structure de « The Old Watchman ». En effet, dans la nouvelle de Campbell, les deux premiers tiers de la nouvelle consistent en un récit de brèves rencontres avec un veilleur de nuit où ce dernier annonce qu'il a une histoire à raconter. Un certain suspens narratif se met en place jusqu'à ce que, dans

²⁴² Le terme « implicite » est une nuance intertextuelle sur laquelle Genette insiste : « *Virgile travesti* est un contrat explicite de travestissement burlesque, *Ulysse* est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssée*, etc. » Cf. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 17.

²⁴³ Le texte imprégné d'autres textes.

²⁴⁴ En 1992, dans le cadre d'une collaboration entre Hans Walter Gabler, Danis Rose et John O'Hanlon, cette nouvelle est donnée comme l'arrière-plan de « The Sisters ». On notera en particulier le passage suivant dans l'édition Gabler de *Dubliners* : « It follows that the sole issue to which Russell could have been referring was that of July 2, in which issue there was indeed a story: a short piece written by Berkeley Campbell entitled "The Old Watchman." It is a first-person narrative in which the narrator, a twelve-year old boy, recounts the circumstances of the death of an old man he had befriended who had fallen on hard times. If this sounds familiar, then it should; for it would appear that Joyce not only read the story: he rewrote it. Had he called his own story "The Old Priest," which, but for its subtler complexities of meaning he might have done, then that would have advertised the fact. Even so, he put into "The Sisters" clues to the source of his artifice. In Campbell's story – which of course had the date of the issue (July 2) just above the title – the old watchman (who it transpires is the son of a former Dean of St Patrick's Cathedral) is sixty-five years of age; in the *Homestead* version of "The Sisters," the card fixed to the door of the house where the old priest died reads: "July 2nd, 189 – The Rev. James Flynn (formerly of St. Ita's Church), aged 65 years. R. I. P. ». (*DII*, p. 2) Rose et O'Hanlon ont également publié un complément sur la ressemblance de ces deux nouvelles : « The Origin of *Dubliners*: a Source », *Joyce Studies Annual*, 1993, p. 181-184.

²⁴⁵ Nous traiterons de cet aspect narratif plus loin.

le dernier tiers, le veilleur fasse finalement part de son histoire au garçon et à son père, une histoire faisant mention d'un passé peu élogieux et ayant pour fonction une sorte de confession, de rachat moral. A la fin de la nouvelle, le lecteur comprend que le veilleur a fini par mourir, mais le fait qu'il ait pu se confier donne à cet écrit une certaine touche positive que Joyce, fidèle à sa scrupuleuse platitude, s'est bien appliqué à ne pas reproduire dans la mesure où Father Flynn est mort dès le début de « The Sisters », comme pour anéantir toute possibilité de rachat moral. Il semble dès lors pertinent d'envisager d'autres relations intertextuelles plus profondes entre ces deux nouvelles, et tout particulièrement certaines traces potentielles qui seraient à la souche de l'émergence des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ».

L'indice indiquant de la manière la plus flagrante que le terme « paralysis » trouve potentiellement son origine dans la nouvelle de Campbell est le fait que le veilleur de nuit souffre de pleurésie²⁴⁶. Outre la proximité phonique entre « pleurisy » et « paralysis », il est possible de rapprocher ces deux pathologies d'un point de vue médical. En effet, tout comme la paralysie peut toucher le côté droit ou gauche d'un individu, la pleurésie est susceptible d'enflammer la plèvre du poumon droit ou du poumon gauche. Cette observation trouve aussi une corrélation dans deux sources étymologiques que sont la racine latine *pleuritis* (douleur de côté) et la racine grecque *pleura* (côté, côte). Ainsi, il y aurait une double dimension à donner au mot « paralysis » puisqu'il s'agit d'une pathologie qui, comme la pleurésie, peut toucher un côté du corps, mais qui se constitue également comme une pathologie parodique de la pleurésie, sorte de jeu de mots joycien : « pathologie de côté » et « pathologie à côté de ». Dans ce sens parodique, la paralysie semble donc apparaître davantage comme une pathologie non spécifique²⁴⁷, sorte de pathologie connexe, de *para-pathologie*.

Mais Joyce ne se serait pas simplement amusé à insérer un simple jeu de mots, ou écho textuel. Il semble effectivement que certains passages de « The Old Watchman » aient été entièrement revisités pour en tirer le substrat fondamental de

²⁴⁶ « Inflammation aigüe ou chronique de la plèvre (membrane enveloppant les poumons) ». Cf. *Larousse médical*, éd. Yves Morin, Paris, Larousse, 1996, p. 801.

²⁴⁷ L'emploi contemporain de Joyce du mot « paralysis » étant relativement imprécis, il semble pertinent de l'envisager comme une pathologie non spécifique. Rappelons-nous effectivement de la définition symbolique de « paralysis » qui est donnée par Joyce dans sa lettre de 1906 adressée à Grant Richards (*Selected Letters, op. cit.*, p. 83). De plus, la notion de paralysie, au sens joycien, est clairement décrite comme imprécise par Waisbren et Walzl, dans « Paresis and the Priest », *art. cit.*, p. 758.

« The Sisters ». Le paragraphe suivant de la nouvelle de Campbell pourrait notamment avoir offert nombre d'éléments qui auraient été *ressassés* par Joyce :

« I get one or two days a week working on the line, instead of constant night work. And sometimes my cough is too bad for me to get out, and James, that's the other workman, takes it for me. I have had a cough ever since I had pleurisy, and I'm afraid it won't leave me here much longer »²⁴⁸.

En effet, il est difficile de ne pas voir dans le prénom « James » la source manifeste de Rev. James Flynn dans « The Sisters ». De plus, le veilleur de nuit annonce au jeune garçon la probabilité de sa mort imminente (« *it won't leave me here much longer* »), tout comme le narrateur de « The Sisters » rapporte les paroles *antemortem* de Father Flynn « *I am not long for this world* », (*DI*, p. 3) sorte de reformulation parodique relativement nette. Aussi, le veilleur indique que sa toux le contraint à ne pouvoir travailler qu'une ou deux nuits par semaine, l'obligeant même à rester à l'intérieur, ce qui n'est pas sans suggérer une scène similaire de « The Sisters » où le narrateur décrit le confinement et l'étouffement de Father Flynn au coin du feu sous sa houppelande :

« Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his arm-chair by the fire, nearly smothered in his greatcoat ». (*DI*, p. 5)

Le texte de « The Sisters » semble même jouer sur l'expression « James [...] the other workman » utilisée par Campbell pour introduire l'idée que James, le collègue du veilleur de nuit, serait en fait Father Flynn. Ainsi, dans l'imaginaire de Joyce, « other workman » devrait plutôt être compris comme se référant à une sorte d'acteur ou de double intertextuel (« other workman » au sens de « coworker »). Par là même, le remplaçant du veilleur de nuit, c'est-à-dire James Flynn, prendrait ainsi le rôle du malade, et par extension celui du mort. Sur la même idée, l'expression de Campbell « James [...] takes it for me » pourrait tout aussi bien avoir fait l'objet d'une lecture littérale et ludique de la part de Joyce, lui offrant un prétexte parodique intéressant pour attribuer à Father Flynn une maladie connexe à celle du veilleur de nuit, pour finalement impliquer une sorte de relai pathologique intertextuel.

D'autres relations avec le thème de la paralysie méritent d'être soulignées. Le rôle de veilleur de nuit semble effectivement stationnaire, la principale difficulté de cette occupation consistant à résister au froid qui investit le corps immobile du vigile. Il

²⁴⁸ Berkeley Campbell, « The Old Watchman », Dublin, *The Irish Homestead*, 1904, p. 556.

est également possible de remarquer l'importance de la dimension visuelle dans l'appellation anglaise « **watchman** », laquelle sous-tend un paradoxe évoquant l'étymologie de « paralysis ». En effet, lors de sa garde, le veilleur de nuit voit ses capacités visuelles inhibées par l'obscurité. Ainsi, quelque chose pourrait être à proximité (« para ») et ne pas être vu (« lusus », relâchement). Réciproquement, Father Flynn dans son rôle de prêtre pourrait lui aussi être envisagé tel un « watchman » au sens classique, l'association ou l'équivalence entre ces deux appellations étant vieille comme le monde. En effet, alors qu'il est dans l'incapacité de devenir *prêtre* à Babylone, Ezekiel se voit remettre la charge de *surveillant* à la maison d'Israël (« Son of man, I have made you a watchman for the house of Israel » cf. Ezekiel 3:17). Au vu de tels éléments, les fonctions de veilleur et de prêtre apparaissent étroitement liées.

Néanmoins, au-delà des nombreuses ressemblances entre « The Sisters » et « The Old Watchman », Joyce semble avoir volontairement composé sa nouvelle suivant une structure diégétique radicalement différente de celle de Campbell, probablement afin d'accentuer l'ampleur du thème de paralysie. En effet, si la quasi-totalité de « The Old Watchman » est narrée par un garçon de douze ans, les premier et dernier paragraphes de la nouvelle indiquent clairement que le narrateur est en fait bien plus âgé, voire un adulte :

« When the Electric Tramway Company were laying the lines for their cars some years ago in Dublin, I was a small boy of about twelve, and it used to interest me very much to stand and watch the men at their work [...] But now I always look at the watchmen on the tram lines and wonder if they have a story like 'my old man's!' »²⁴⁹.

Il s'agirait donc d'un narrateur adulte faisant une rétrospective sur un épisode de sa vie à l'âge de douze ans. Ce dispositif narratif²⁵⁰ aurait donc permis à Campbell de donner à sa nouvelle une réelle note positive, soit précisément l'effet de *pathos* recherché par George Russell. En effet, le fait que le narrateur adulte ait été marqué par l'histoire du veilleur de nuit à l'âge de douze ans transcende leur rencontre. On pourrait même dire que la persistance de cette rencontre dans les souvenirs et l'univers émotionnel du narrateur adulte donne une forme de validité ou d'authenticité au rachat moral du

²⁴⁹ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁵⁰ Il s'agit d'une situation narrative auctoriale (« figural narrative situation » chez Stanzel), situation où l'histoire est présentée comme si elle était vue par un personnage. Cf. Jahn Manfred, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, Cologne, University of Cologne, 2005, N3.3.

veilleur de nuit. Or, en optant pour une structure narrative dépourvue de ce fonctionnement rétrospectif, Joyce semble s'être appliqué à circonscrire le garçon-narrateur à une perspective immédiate, c'est-à-dire l'expérience traumatisante de la mort du prêtre. Par conséquent, « The Sisters », comme le reste des nouvelles du recueil, se conclut de manière abrupte sans évoquer les leçons qui seront tirées ou non par le narrateur dans l'avenir. C'est d'ailleurs là tout l'intérêt de l'epicleti joycien. En somme, bien qu'il ait largement parodié la nouvelle de Campbell en de nombreux points, Joyce semble s'en être détaché sur ce plan narratif en ancrant sa nouvelle dans une perspective « paralytique », limitée aux perceptions d'un jeune garçon, afin de prôner l'anti-constructivisme de la réalité dublinoise.

Certes le mot « paralysis » trouve certains échos dans « The Old Watchman », mais cette observation est toute aussi pertinente quant au mot « gnose », qui partage avec « gnomon » la même racine grecque *gignoskein* (savoir, connaître, indiquer) et est associé à « simony » par la référence à Simon le Gnostique²⁵¹. Le mot « gnose » est suggéré dans la nouvelle « The Old Watchman » par une insistance sur l'acte de narrer²⁵² (notons que « narrer » a aussi un lien étymologique avec *gignoskein*). En effet, il est difficile, même pour un lecteur peu attentif, de passer à côté des nombreuses occurrences où le texte préfigure l'histoire du veilleur de nuit :

« No thank you sir! I'll not take it; I'll tell you the reason some other time, but I'm very thankful to you all the same for the kind thought [...] It's not that, sir. But there aren't many take the trouble of passing a word with the old watchman, and for the sake of old times—! Ah! Some other time, maybe, you would listen to an old man's story [...] 'Oh! It's not as bad as that, I hope. Good night!' said Dad, and I remember the many different conjectures we came to on the way home as to what his story was [...] I always asked him [Dad] when he came in if he had been talking to 'my old man' [...] When he had not been at his post for a week after I was allowed out, we had nearly given up looking out for him, till one night I saw him, and pulled Dad over to talk to him [...] Ah, well! It's all part of my story [...] It was very kind of you, sir, to listen to me so long, but I had the fancy to tell it to someone before I go! [...] But now I always look at the watchmen on the tram lines and wonder if they have a story like 'my old man's!' »²⁵³

²⁵¹ En ce sens, le mot « gnose » serait une forme de *chant à côté* des mots « gnomon » et « simony ».

²⁵² On peut notamment souligner l'imbrication des narrations. L'histoire du narrateur de « The Old Watchman » a pour objet celle d'un narrateur métadiégétique (« my old man's story »).

²⁵³ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

Ces passages montrent bien que la nouvelle est construite de manière à mettre en avant l'histoire du veilleur de nuit, en élaborant une sorte de suspens narratif. Cette histoire, qui constitue donc le noyau de la nouvelle de Campbell, survient à la fin et est présentée sans interruption orale de la part du garçon et de son père, les narrataires. Il s'opère ainsi un passage du mode dialogique au mode monologique, qui est aussi un passage du niveau diégétique au niveau métadiégétique. Il s'agit d'une dynamique où le garçon et son père occupent alors le rôle de « disciple » et le veilleur celui de « maître », mettant en avant le thème de la gnose. Il est à noter la stupéfaction que suscite le veilleur chez le père, surpris par les informations que celui-ci détient (« how do you come to know anything about him? »)²⁵⁴, et l'attraction irrésistible du narrateur pour l'histoire du veilleur. On pourrait d'ailleurs établir ici un rapport entre l'érudition de Father Fynn et celle du veilleur, dans la mesure où ce dernier impressionne le narrateur par son accent et sa voix cultivée :

« [...] I was very much surprised to hear that he spoke with a very nice accent and a cultivated voice »²⁵⁵.

De même, lorsque le narrateur de « The Sisters » s'étend sur les connaissances de Father Flynn, il évoque en premier lieu l'enseignement de la prononciation correcte du latin. On remarque que dans les deux nouvelles, la perception de l'érudition d'un adulte au travers des yeux d'un jeune garçon passe largement par la qualité du conditionnement oral de son discours. Ainsi, par le biais de ces figures quasi-agnostiques, la porte d'accès aux innombrables ramifications du savoir semble s'ouvrir aux narrateurs de ces deux nouvelles.

La relation entre « gnose » et « gnomon » est d'ailleurs plus nettement suggérée par l'importance de l'histoire du veilleur. En effet, il est possible d'envisager cette histoire comme une partie manquante du narrateur, justifiant son intérêt, son obnubilation, voire son obsession²⁵⁶. On peut noter le parallélisme entre la toux incessante du veilleur de nuit qui l'empêche d'effectuer son travail et de raconter son

²⁵⁴ Le type de la connaissance gnostique diffère de l'érudition. De manière générale, il s'agit de la connaissance des réalités supérieures. Le père du narrateur est ici surpris du fait que le veilleur connaisse l'identité de son père, mort 15 ans plus tôt. Cet élément renforce le niveau de connaissance du veilleur de nuit.

²⁵⁵ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁵⁶ Le texte dépeint cet intérêt par le mot « fancy » (« There was an old man in particular who took my fancy »), que l'on retrouve dans « The Sisters » pour décrire l'attention du narrateur portée au prêtre mis en bière : « The fancy came to me that the old priest was smiling as he lay there in his coffin ». (*DI*, p. 7)

histoire, et le rhume simultané du garçon, qui le cloue au lit et l'empêche d'entendre l'histoire du veilleur, c'est-à-dire d'assumer son rôle de narrataire. Ces deux maladies révèlent un autre niveau de paralysie où le veilleur est inapte en tant que narrateur homodiégétique, et où le narrateur est lui aussi inapte en tant que narrataire. Ainsi, le texte est bloqué dans son mouvement d'inversion de la structure narrative (narrateur devenant narrataire et personnage diégétique devenant narrateur au niveau métadiégétique). Le texte développe précisément la frustration d'un narrateur ne pouvant agir comme narrataire :

« Then I got a very bad cold, and was not out with Dad for about a fortnight; but I always asked him when he came in if he had been talking to 'my old man'; but he hadn't, and we concluded he had been attacked by his cough again »²⁵⁷.

Cette frustration, ou cette attraction pour la partie manquante, est bien représentée par le surnom que le narrateur donne au veilleur, *my old man* (trois occurrences dans la nouvelle), dont le cas possessif met en évidence un réel désir d'appropriation. Dans une telle perspective, le narrateur est le gnomon qui cherche à s'approprier « son petit parallélogramme analogue retranché » : l'histoire du veilleur. Cette analogie géométrique est particulièrement pertinente en regard de l'interprétation possible du passage suivant :

« When he [my old man] had not been at his post for a week after I was allowed out, we had nearly given up looking out for him, till one night I saw him, and pulled Dad over to talk to him. Dad laughed, and told me not to be in such a hurry, and we made our way over to the corner of the square, although it was not really on our way home, for, as I explained, he would be going further out of our way every night, and we might not get another opportunity »²⁵⁸.

En effectuant un mappage de la situation, on comprend que le garçon se rend dans le coin de la place (« corner of the square »²⁵⁹) où se trouve le veilleur, sorte de déplacement gnomonique²⁶⁰, et qu'il s'y rend en entraînant son père avec vigueur, malgré les consignes de ce dernier pour ne pas se précipiter, et malgré le fait que cette direction représente un détour par rapport au chemin de la maison.

²⁵⁷ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Il s'agit là d'un gnomon au sens géométrique.

²⁶⁰ C'est-à-dire qu'il se dirige vers son petit parallélogramme analogue retranché, aux sens propre et figuré.

En outre, il est possible d'envisager le veilleur comme une personnification de « gnomon » en considérant une autre signification de ce terme : instrument astronomique composé d'une tige verticale projetant une ombre sur une surface plane. En effet, la fonction de veilleur de nuit consiste à pouvoir discerner (« gnomon » du grec *gignoskein*), à indiquer une norme/un modèle (« gnomon » du latin *norma*), et à juger ou discriminer un environnement (« gnomon » du latin *physiognomia*). On pourrait même étendre cette interprétation, en voyant dans l'incapacité du veilleur de nuit à assurer ses fonctions en raison de sa maladie, un parallèle analogique avec un tel instrument de mesure, incapable de fonctionner sans la lumière du jour.

En somme, l'utilisation du mot « gnomon » dans « The Sisters » pourrait avoir pour fonction de parodier « The Old Watchman » dans son insistance portée sur certains éléments particuliers : l'acte de narrer (« gnose »), la structure narrative et les fonctions associées au veilleur de nuit. Mais l'argument majeur qui témoigne d'un rapport parodique entre ces deux nouvelles via le mot « gnomon » reste certainement la relation forte qui lie les deux narrateurs à un adulte en possession d'un savoir particulier. Le narrateur de « The Sisters » est effectivement lié à la connaissance de Father Flynn et celui de « The Old Watchman » est obsédé par l'histoire du veilleur.

En dernier lieu, il semble que le mot « simony » a également pu être motivé par certains éléments de la nouvelle de Campbell, notamment les nombreuses transgressions qui jonchent le passé du veilleur de nuit. Dans sa jeunesse, à l'inverse du parcours brillant de son frère aîné, il semble avoir fait des choix de vie chaotiques, optant pour l'alcool et le jeu, ne persévérant pas dans ses études, et refusant l'aide de son père qui était prêt à lui financer un « nouveau départ » au Canada (son père lui avait initialement tracé une carrière d'avocat à Trinity College, et voyant la débauche dans laquelle son fils progressait, voulut lui offrir une seconde chance). Il faut voir dans ce refus comme une sorte de chute irréversible qui l'entraîne sur les terrains aurifères d'Australie (vraisemblablement en pleine ruée vers l'or australienne). Le veilleur n'explique pas les circonstances dans lesquelles il parvient en Australie :

« I need not tell you the life I led in Australia, which was where I went to the goldfields, going from bad to worse, till one day I got a longing to come home, and I lived steady enough till I earned my passage back »²⁶¹.

²⁶¹ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

Bien que le veilleur occulte ici toute une période de son passé, le texte donne des clés permettant d'établir certaines hypothèses. En effet, on sait que dans sa jeunesse, il adopte un style de vie non vertueux, par les indices « drinking », « gambling », « losing more money », « pay back », « heard of my doings », « a start », « go to Canada », « get away from my bad companions », « do no good at home », « Australia », « going from bad to worse ». Vraisemblablement, le père aurait été conscient de certains actes illégaux commis par son fils (ou sur le point d'être commis), et aurait voulu l'envoyer au Canada pour lui éviter la prison. Le fils aurait refusé ce « nouveau départ », puis aurait été arrêté par les autorités. Il aurait ainsi été envoyé en Australie, un bagne colonial britannique où la ruée vers l'or a débuté officiellement en 1851, après la découverte d'Edward Hammond Hargraves. La situation du veilleur se serait ensuite empirée en Australie (« going from bad to worse ») à la suite d'autres condamnations²⁶² (« you know, sir, how hard it is for a man to give up bad habits »), et il aurait fini par être autorisé à rentrer en Irlande pour bon comportement (« I lived steady enough till I earned my passage back »). Tel est le scénario le plus probant suggéré par le texte.

Néanmoins, si le texte demeure énigmatique quant au parcours de vie exact du veilleur de nuit, il est bien plus univoque sur le fait que ce dernier a mené une existence moins exemplaire que sa sœur et son frère aîné. Le texte semble d'ailleurs insister sur les transgressions du veilleur en établissant une comparaison très nette des parcours de chacun. Les quelques informations sur la sœur vont à l'essentiel : mariage, descendance et mort. Il s'agit là d'un mode de vie axé sur le modèle de la famille et de la transmission aux générations futures. Morte plus jeune, elle est d'une certaine façon transcendée au rang de symbole de fertilité et d'exemple social, conservant ainsi une image de jeunesse et de féminité. Le veilleur, quant à lui, vieillit (« sixty-five », « wrinkled face ») et se meurt peu à peu. Il se caractérise par une succession de décisions de vie non vertueuses et un repentir tardif qui le laisse dans la plus grande solitude. En effet, son récit insiste sur ce dernier point, comme si, de retour à Dublin, il se trouvait à errer dans les rues sans trouver âme à qui parler :

« That was four years ago now, and I got home, never having heard a word from of one of my own people or any of my friends all that time. I landed in Dublin without any recommendations, of course, and you know, sir, how hard it is for a

²⁶² Il est intéressant de noter que les autorités devaient faire face à une situation délicate : le croisement de terrains aurifères et d'une population de détenus.

man to give up bad habits. There was not a soul I knew in the old days I could find any trace of, all dead and gone, and I walked past houses I had been a guest in, a disreputable beggar, nothing but strange faces on every side »²⁶³.

L'image rendue est celle d'une âme errant dans un environnement dantesque qui finira par l'assimiler (« I landed »), et perdue dans une multitude de visages inconnus, ce qui n'est pas sans évoquer la pétrification des simoniaques dans l'*Enfer* de Dante :

« Di sotto al capo moi son li altri tratti che precedetter me simoneggiando, per le fessure de la pietra piatti ».	« Sous ma tête sont couchés tous les autres qui me précèdent dans la simonie, tapis dans les fissures des pierres » ²⁶⁴ .
--	--

De plus, l'enfer-glacier, tel que Dante le décrit, est aussi suggéré par le diagnostic du médecin qui annonce au veilleur que ses poumons ne peuvent supporter un climat humide ou froid (« my lungs would never stand a damp climate or exposure to cold »).

Le veilleur de nuit est également l'opposé de son frère aîné. La carrière militaire brillante de ce dernier (général en Inde) symbolise l'héroïsme, la droiture, la force, la grandeur et l'expansion, auxquels s'opposent la fuite, le crime, la vieillesse, l'échec professionnel et la maladie. Le retour d'Australie à Dublin contraste avec le départ du frère pour l'Inde, comme si ce croisement d'itinéraires révélait l'épanouissement de l'un et le mouvement de repli de l'autre²⁶⁵. On peut également apprécier le parallélisme ternaire des qualificatifs « hard working », « clever », « steady », avec « drinking », « gambling », « losing more money », qui vient souligner cette opposition de manière rythmique. Le texte, par la mise en place de ce système de comparaison des parcours familiaux, semble insister sur les transgressions commises par le veilleur de nuit.

Mais en quoi les transgressions du veilleur de nuit sont-elles associables à la simonie ? On peut d'abord observer que le veilleur commet principalement des transgressions liées à l'argent, dans la mesure où il joue, perd de l'argent, et ne peut honorer ses dettes. Son refus du « nouveau départ », proposé par son père, est aussi une façon pour lui de refuser de l'argent pour une utilisation vertueuse. On peut également

²⁶³ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁶⁴ Dante, *La divine comédie: l'enfer*, *op. cit.*, p. 176-177.

²⁶⁵ Fait intéressant, les parcours des deux frères de la nouvelle de Campbell les mènent tous deux vers l'est (l'Australie et l'Inde), soit le même axe considéré par nombre de Dublinois pour leur *échappée*. Ingersoll remarque en effet : « However restricted 'escape' may be, many of the characters direct their eyes toward deliverance in the East [...] ». Cf. Ingersoll, « The Psychic Geography of Joyce's *Dubliners* », *art. cit.*, p. 98. La nouvelle de Campbell pourrait ainsi avoir fait germer chez Joyce une base structurelle incluant certaines polarisations géographiques.

remarquer que son récit ne fait pas mention d'un travail, mais d'un passage sur les terrains aurifères d'Australie (« I went to the goldfields, going from bad to worse »), confirmant possiblement l'hypothèse d'un parcours criminel. Ainsi, le seul poste connu du veilleur de nuit serait celui là même qu'il occupe dans la nouvelle, ce qui soulève des doutes sur la provenance de ses revenus antérieurs. Tous ces éléments indiquent chez ce personnage un rapport à l'argent malsain²⁶⁶. Mais c'est lorsque le père veut lui donner un shilling, afin qu'il boive un café pour se réchauffer, que l'on peut déceler chez lui un trait précisément simoniaque :

« 'Here is a shilling for you to get a cup of coffee on your way home to-night.'
 'No, thank you sir! I'll not take it; I'll tell you the reason some other time, but I'm very thankful to you all the same for the kind thought.' »²⁶⁷.

Effectivement, en refusant d'accepter ce shilling, le veilleur commet le péché de simonie dans la mesure où il tente de racheter les péchés de son passé par un procédé monétaire, tout comme Simon essayant d'acquérir le don de Dieu avec de l'argent²⁶⁸.

Au-delà de ces résonances lexicales potentielles de « paralysis », « gnomon » et « simony » dans « The Old Watchman », qui pourraient laisser certains lecteurs sceptiques, le fait intertextuel entre les deux nouvelles doit néanmoins être avéré.

²⁶⁶ Le péché de simonie étant primordialement lié aux transgressions du sacré, en quoi le rapport malsain à l'argent du veilleur de nuit, qui ne concerne apparemment pas le sacré, serait associable au péché de simonie développé dans *Dubliners* ? La réponse se trouve dans la parabole incomplète de Father Purdon dans « Grace », introduisant largement le thème de simonie par la référence à l'évangile selon saint Luc (XVI, 8-9), et qui s'adresse à tous ceux qui ont des défaillances, faiblesses ou tentations qui les conduisent à servir Mammon. Ainsi, le rachat moral du veilleur de nuit de Campbell semble se conformer aux demandes de Father Purdon : « *Well, I have looked into my accounts. I find this wrong and this wrong. But, with God's grace, I will rectify this and this. I will set right my accounts* ». (*DI*, p. 137) Notons également que d'une manière générale, la notion de simonie est relativement plus souple dans *Dubliners* qu'elle ne l'est dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, car contrairement aux personnages du recueil (Father Purdon, le narrateur de « The Sisters », etc.) Stephen Dedalus en comprend toute la complexité théorique : « He listened in reverent silence now to the priest's appeal and through the words he heard even more distinctly a voice bidding him approach, offering him secret knowledge and secret power. He would know then what was the sin of Simon Magus and what the sin against the Holy Ghost for which there was no forgiveness. He would know obscure things, hidden from others, from those who were conceived and born children of wrath. He would know the sins, the sinful longings and sinful thoughts and sinful acts, of others, hearing them murmured into his ears in the confessional under the shame of a darkened chapel by the lips of women and of girls; but rendered immune mysteriously at his ordination by the imposition of hands, his soul would pass again uncontaminated to the white peace of the altar. No touch of sin would linger upon the hands with which he would elevate and break the host; no touch of sin would linger on his lips in prayer to make him eat and drink damnation to himself not discerning the body of the Lord. He would hold his secret knowledge and secret power, being as sinless as the innocent, and he would be a priest for ever according to the order of Melchisedec ». (*P*, p. 134)

²⁶⁷ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁶⁸ Voir définitions de la simonie fournies en introduction.

William Johnsen apporte à ce titre nombre d'éléments indiquant que le contenu de la nouvelle de Campbell a amplement nourri la composition de « The Sisters », et il va même jusqu'à suggérer une influence sur d'autres nouvelles de Joyce :

« The first person attention of a young boy to the narrative of an old man gives a lot of material to Joyce's satirical mind for successive versions of 'The Sisters' as well as other stories »²⁶⁹.

En exploitant cette hypothèse, il semblerait effectivement que l'influence de cette nouvelle sur l'œuvre de Joyce ne soit pas ponctuelle puisqu'elle continuerait à se prolonger jusque dans *Ulysses*. Ainsi, il est peu surprenant de retrouver dans « Eole », dont l'action se déroule dans les bureaux du quotidien *Freeman's Journal and National Press* et met en avant scène la presse contemporaine de l'époque, des résurgences de « The Old Watchman », comme si Joyce avait inclus *The Irish Homestead* à son corpus journalistique de référence pour la composition de ce chapitre. En effet, lorsque le personnage Myles Crawford reprend la couverture de l'attentat de Phoenix Park par le *New York World*, on en vient rapidement à citer les noms des deux veilleurs de nuit affectés à l'Abri du Cocher du pont Butt : Gumley et James Fitzharris. S'agit-il alors d'une simple coïncidence avec l'histoire du veilleur de nuit de Campbell, dont le collègue est également prénommé James ? Il faudrait d'emblée répondre par la négative, au regard des parallèles qui abondent en ce sens. Par exemple, Stephen et le narrateur de la nouvelle de Campbell finissent tous deux par découvrir une relation inattendue entre le veilleur de nuit et l'un de leurs proches : le premier devine que Gumley est en réalité un ami de son père (Simon Dedalus), tandis que le dernier apprend que le frère du veilleur a servi sous les ordres de son grand-père (General Culwick's). Signalons également que Gumley et Fitzharris, ainsi que le veilleur de Campbell et son collègue James, travaillent tous, sans exception, pour la Compagnie des Tramways réunis de Dublin. De même, lorsque Stephen et Bloom s'approchent du pont Butt dans le chapitre « Eumée », la description de Gumley, lequel est posté dans l'obscurité, un brasero de coke brûlant devant sa guérite, est largement évocatrice du veilleur de nuit de Campbell, lui aussi assurant une garde dans des conditions similaires, à côté d'un brasier installé dans une petite baraque rouge :

²⁶⁹ William Johnsen, « Joyce's Many Sisters and the Demodernization of *Dubliners* », éd. Mary Power et Ulrich Schneider, *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 77.

« [...] I used constantly to go to the theater with my father in the evenings, and we always walked home, as Dad said it was good for us to get a breath of fresh air after coming out of the stuffy theatre, so that we got to know the appearance of the men at work on the line. There was one old man in particular who took my fancy. He was apparently about sixty-five, and his clean-shaved, wrinkled face had a sad and lonely expression. He was generally employed as the watchman, and we looked out for him each night beside his fire-basket in his little red hut »²⁷⁰.

« [...] they [Stephen and Bloom] made a beeline across the back of the Customhouse and passed under the Loop Line bridge where a brazier of coke burning in front of a sentrybox or something like one attracted their rather lagging footsteps. Stephen of his own accord stopped for no special reason to look at the heap of barren cobblestones and by the the light emanating from the brazier he could just make out the darker figure of the corporation watchman inside the gloom of the sentrybox. He began to remember that this had happened or had been mentioned as having happened before but it cost him no small effort before he remembered that he recognised in the sentry a *quondam* friend of his father's, Gumley ». (*U*, p. 503)

Dans ces scènes de « The Old Watchman » et de « Eumée », le texte dépeint une marche nocturne, effectuée à deux le long d'une ligne de tram, et débouchant sur le croisement d'un poste de garde, ce dernier provoquant l'intérêt soudain de l'un des marcheurs (le narrateur et Stephen, respectivement). Soulignons aussi dans ces passages un parallélisme entre le narrateur de Campbell, accompagné par son père, et Stephen, lui aussi accompagné par une figure paternelle : Bloom. Mais revenons brièvement sur le chapitre « Eole » où d'autres correspondances méritent d'être soulignées entre le veilleur de nuit de « The Old Watchman » et James Fitzharris. Tous deux sont des présumés criminels : l'un puisqu'il a vraisemblablement été envoyé en Australie (un bagne colonial) et l'autre, surnommé « Skin-the-Goat », puisqu'il s'agit du « conducteur du second fiacre destiné à brouiller les pistes »²⁷¹ du meurtre de Phoenix Park. Tous deux se sont également adonnés à l'alcoolisme²⁷² et ont bénéficié d'une remise de peine²⁷³. En somme, lors de la composition ou de la révision des chapitres « Eole » et « Eumée », il n'est pas impossible que Joyce se soit pris au jeu de dépeindre les personnages

²⁷⁰ Campbell, « The Old Watchman », *op. cit.*, p. 556.

²⁷¹ Cf. *Œuvres II*, p. 1297.

²⁷² Bien que ce fait ne fasse aucun doute pour le veilleur de Campbell, en ce qui concerne James Fitzharris, on relèvera l'observation suivante de Gifford : « He [Fitzharris] was nicknamed 'Skin-the-Goat' because he was said to have skinned his pet goat and sold its hide to pay his drinking debts ». Cf. Don Gifford, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 141.

²⁷³ Comme nous l'avons vu précédemment, le veilleur de Campbell aurait été grâcié pour bon comportement, et Fitzharris « fut condamné à la prison à vie, mais libéré sur parole en 1902 ». (*Œuvres II*, p. 1297-1298)

Gumley et James Fitzharris en ressassant, une fois de plus, certains éléments de la nouvelle de Campbell.

II.a.IV-Compte-rendu sur le ressassement : de la stabilité d'un matériau renouvelé

A la lumière des trois dynamiques du ressassement joycien que l'on vient d'exposer (auto-perméabilité, anté-perméabilité et inter-perméabilité du matériau textuel), les tendances compositionnelles de l'auteur apparaissent trop complexes pour envisager « paralyse », « gnomon » et « simony » seulement comme les clés centrales de *Dubliners*. Tel qu'il a été remarqué, la richesse de la méthode d'écriture consiste à surcharger de sens ces mots énigmatiques en les utilisant à la fois comme des portes d'entrées sur le recueil et comme des points d'attache établissant de multiples relations intertextuelles. En effet, dans la mesure où Joyce ressasse sans cesse le matériau textuel de ses œuvres, il parvient finalement à générer des textes hybrides, alliant une forme de stabilité de contenu à une puissance de renouvellement. En d'autres termes, l'imagination joycienne chemine suivant certaines constantes (personnages, thèmes, expressions, etc.) et certaines variantes, nécessaires à la cohérence du matériau renouvelé. Il transparaît donc que la complexité constituée par ces trois mots ne réside pas uniquement dans leur résistance à l'interprétation textuelle, dans le cadre de « The Sisters » et *Dubliners*, mais aussi à l'impossibilité pour le lecteur de les cadrer et de les comprendre dans un rapport intertextuel déterminé et définitif.

Mais ces mots apparaissent encore plus opaques en regard de leur interaction notoire avec les nombreux titres d'œuvres parsemés dans le texte de *Dubliners*, sorte de jeu de piste intertextuel, véritable énigme tendue au lecteur qu'il semble pertinent d'étudier.

II.b-Le titre : jeu de pistes ou de fausses pistes²⁷⁴ ?

La critique a largement fait la lumière sur la propension de l'œuvre de Joyce à établir un dialogue tentaculaire avec d'autres textes, à multiplier les allusions, images et autres références, à parodier sans limite, à déformer et adapter si nécessaire, preuve que l'imaginaire de l'auteur n'a de cesse de vouloir entrer en contact avec d'autres territoires textuels²⁷⁵. En outre, Joyce dispose d'un large éventail de dispositifs intertextuels explicites et implicites pour parvenir à ses fins. Par exemple, dans « A Painful Case », un lien intertextuel manifeste peut être établi par le biais de la présence des titres de deux œuvres de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Le Gai Savoir*. En revanche, lorsque Jackson Cope²⁷⁶ établit un lien entre l'ouverture de *Dubliners*, « There was no hope », (*DI*, p.3) et l'inscription sur les portes de l'enfer dans l'œuvre poétique de Dante, « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate » / « Vous qui entrez laissez toute espérance »²⁷⁷, le rapport intertextuel est davantage implicite. Dans la même veine, Lorie-Ann Duech expose d'autres types de liens intertextuels implicites entre « An Encounter » et Oscar Wilde ou encore « Eveline » et *King Lear*²⁷⁸. Ainsi, les pistes intertextuelles offertes par le recueil semblent infinies et font peser sur le texte une charge discursive riche, voire parasite.

Au sein d'une telle mosaïque textuelle, « paralysis », « gnomon » et « simony » entretiennent probablement des rapports intertextuels avec de nombreux textes, mais il semble relativement pertinent de passer en revue le jeu de piste typographique offert par les nouvelles de l'enfance. En effet, comme le souligne Karrer²⁷⁹, ou encore Kershner²⁸⁰, il est possible d'établir un schéma triangulaire entre les trois premières nouvelles, ces dernières commençant chacune par une énumération de trois éléments en

²⁷⁴ La notion de « fausse piste », appliquée ici à l'analyse intertextuelle, rejoint conceptuellement la notion de « lieux d'intéremination » de Roman Ingarden. Selon ce dernier, « la fonction du lecteur n'est pas de remplir tous les lieux d'indétermination ; certains sont même nécessaires à l'ensemble de l'œuvre [...] Parfois il est impossible de remplir les lieux d'indétermination, l'expérience du lecteur s'y avérant impuissante. Ce n'est pas le devoir du lecteur [...] de faire de l'œuvre littéraire une illusion ou un trompe-l'œil ». Cf. Victor Kocay, *Le langage de Roman Ingarden*, Liège, Mardaga, 1996, p. 48.

²⁷⁵ Par essence, l'intertextualité tend à la déterritorialisation.

²⁷⁶ Cf. Jackson I. Cope, « An Epigraph for *Dubliners* », *JJQ*, Vol. 7, 1970, p. 362-364.

²⁷⁷ Dante, *La divine comédie: l'enfer*, op. cit., p. 40-41.

²⁷⁸ Cf. Lorie-Ann Duech, « Literary Voices in *Dubliners* », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2000, p. 133-141.

²⁷⁹ Cf. Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », art. cit., p. 45-68

²⁸⁰ Cf. R. B. Kershner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, p. 46.

italique. Par conséquent, il faudrait établir un lien entre les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » dans « The Sisters », les titres de journaux *The Union Jack*, *Pluck* et *The Halfpenny Marvel* dans « An Encounter », et les œuvres *The Abbot*, *The Devout Communicant* et *The Memoirs of Vidocq* dans « Araby ». Mais quel est l'enjeu d'un tel dispositif ? La portée semble conséquente car elle périphérise la place des trois mots vis-à-vis du recueil, comme si ces derniers agissaient comme un système indicateur, orientant le lecteur hors du texte par le biais de ces quelques titres. Mais avant d'aborder plus en détail l'analyse de ce schéma triangulaire, il semble à propos de traiter des multiples fonctionnements du titre au sein de l'œuvre de Joyce.

II.b.I-Le titre chez Joyce

La tradition du titre chez Joyce n'est pas un sujet simple car elle englobe au moins deux grands volets : les titres des œuvres de Joyce et les titres au sein de ces dernières. Dans les deux cas, s'ajoute le problème de pertinence puisque certains titres ont moins tendance à fonctionner comme des étiquettes synthétisantes, assumant un rôle de représentation textuelle, que comme de réelles énigmes adressées au lecteur. Ainsi, certains critiques ont pu s'interroger sur l'étrangeté d'un titre comme « The Sisters »²⁸¹, qui ne semble pas réellement correspondre à la nouvelle qu'il intitule, ou sur la présence de titres énigmatiques comme *The Devout Communicant* qui, on le verra plus loin, ne permettent pas réellement d'identifier un texte en particulier.

Karrer²⁸² et Schneider²⁸³ ont toutefois bien démontré l'importance cruciale des titres chez Joyce. Schneider retient avant tout que Joyce ne choisit jamais ses titres par hasard, dans la mesure où ils peuvent même aller jusqu'à conditionner la lecture entière de l'œuvre, comme dans le cas de *Ulysses*²⁸⁴. En effet, il s'agit de l'exemple le plus

²⁸¹ Spielberg remarque en effet : « 'The Sisters' still presents the reader with a major and tantalizing riddle: the title ». Cf. Peter Spielberg, « 'The Sisters': No Christ at Bethany », *JJQ*, Vol. 3, 1966, p. 192-195.

²⁸² Wolfgang Karrer, « Titles and Mottoes as Intertextual Devices », éd. Heinrich Plett, *Intertextuality*, Berlin et New York, W. Gruyter, 1991, p. 122-134.

²⁸³ Ulrich Schneider, « Titles in *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoicing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 195-205.

²⁸⁴ « Obviously, the creator of characters like Stephen was equally aware of the significance of titles, and it is well known that Joyce liked to play all kinds of games with them. In the case of *Finnegans Wake*, the

criant de l'importance primordiale du titre chez Joyce, sorte d'enseigne pouvant métamorphoser intégralement la réception de l'œuvre et de sa structure. Par le biais d'un seul mot, Joyce convoque au sein de son œuvre l'intertexte monumental de la tradition homérique, et sous-tend la correspondance des chapitres de l'*Odyssée* sous un lien parodique. Dans le cas de *Dubliners*, toujours selon Schneider, le choix du titre du recueil assure une cohérence architecturale et associe brièveté, prosaïsme et neutralité. Il évoque aussi le naturalisme qui s'en dégage et qui n'aurait pas émergé si Joyce avait opté pour son premier choix²⁸⁵, *Ulysses in Dublin*²⁸⁶. Ainsi, Joyce n'aurait pas pesé la portée de son titre à la légère, il l'aurait raccourci au maximum, comme les titres de toutes les nouvelles de *Dubliners*, dans l'optique de représenter la logique minimaliste de l'œuvre qui débouche sur ses incomplétudes, ses gnomons²⁸⁷. Retenons ainsi le souci du détail et l'application de Joyce dans son choix de titres, un point de vue partagé globalement par la critique.

Mais revenons maintenant sur l'utilisation du titre comme outil intertextuel. Le fait qu'un titre soit inséré dans le texte joycien implique-t-il que l'œuvre de référence en question est alors convoquée dans son intégralité pour interagir avec le texte *hôte* ? Pas

title remained a matter of 'strictest secrecy' (Ellmann), and Joyce kept teasing his friends about it. Perhaps he was already teasing the readers of his first collection of poems published in 1907. Once we find out about Bloom's brainwave ('Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she' [U 11.979-81]), we can never be sure again whether the poems are really 'the last ironic Joycean texts', as Patrick Parrinder believes. And what should we make of a book that, as Valéry Larbaud was among the first to ask, 'is entitled *Ulysses*, and no character in it bears this name'? Authorized by Joyce himself, he could reveal to the noninitiated that the title was no less than the key to the book, a key in the right place, 'in the door, or rather on the cover' (Deming) ». Cf. *Ibid.*, p. 196.

²⁸⁵ « *Ulysses*, as we know, developed after a long gestation from the idea to write a story about a certain Mr. Hunter to be included in *Dubliners* under the title 'Ulysses'. We also know that for a while Joyce wanted to call his short story cycle *Ulysses in Dublin* but then put the idea on the shelf. Had he stuck to it, the reception of *Dubliners* might well have taken another course, and from the very beginning it would have been won over to the view that '*Dubliners* has an architectural unity in a secret technique – that, like *Ulysses*, only far more obviously and demonstrably... *Dubliners* is based upon Homer's *Odyssey*', as Richard Levin and Charles Shattuck claimed in 1944. In view of the fact that Joyce, after all, did not adhere to this title, not many critics have been convinced by their argument ». Cf. Schneider, « Titles in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 197.

²⁸⁶ Claude Jacquet, « Les plans de Joyce pour *Ulysse* », éd. Louis Bonnerot, *Ulysses : Cinquante ans après*, Paris, Didier, 1974, p. 45-82.

²⁸⁷ « One thing all titles in *Dubliners* have in common: they are extremely short and thus appropriate for a genre defined by its shortness. They indicate that Joyce will not waste a single word but instead develop a strategy of omission, which is further suggested by the word 'gnomon' on the first page. Nine titles consist of a single noun or name ('The Sisters', 'An Encounter', 'Araby', 'Eveline', 'Counterparts', 'Clay', 'A Mother', 'Grace', 'The Dead'), one consists of a compound ('The Boarding House'), four just add an adjective, a preposition, or a numeral ('After the Race', 'Two Gallants', 'A Little Cloud', 'A Painful Case'), and only one runs into six words, four of them monosyllabic ('Ivy Day in the Committee Room') ». Cf. Schneider, « Titles in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 198.

systématiquement. Il est d'ailleurs toujours possible de spéculer sur la teneur du rapport intertextuel. C'est par exemple le cas avec les références nietzschéennes de « A Painful Case » citées plus haut, qui suscitent un différent degré d'investissement selon les critiques. A ce titre, Bataillard semble disconvenir de l'approche de John White, qui fait de Joyce une sorte de porte-parole du philosophe :

« Mon intention ne sera donc pas de faire de Joyce un nietzschéen au sens de quelqu'un qui adhère à un discours, mais au sens de celui qui amène de l'*air* dans le discours. Il faut se garder de faire de Joyce un héraut nietzschéen, comme le fait par exemple John White : '[Nietzsche's] preachments provided Joyce with visible justification for what he thought and felt' »²⁸⁸.

Bataillard relativise ainsi la portée de l'intertexte nietzschéen, sorte de folklore philosophique jonchant *Dubliners*, qui lui-même présente ses difficultés et ses énigmes²⁸⁹. On pourrait tout simplement parler d'*effets nietzschéens*. Ellmann fait d'ailleurs allusion à une forme de mode nietzschéenne correspondant aux années de Joyce 1903-1904 :

« Finally, he came to know the writings of Nietzsche, 'that strong enchanter' whom Yeats and other Dubliners were also discovering, and it was probably upon Nietzsche that Joyce drew when he expounded to his friends a neo-paganism that glorified selfishness, licentiousness, and pitilessness, and denounced gratitude and other 'domestic virtues.' At heart Joyce can scarcely have been a Nietzschean any more than he was a socialist [...] »²⁹⁰.

Mais, devrait-on alors prendre en compte systématiquement l'intertexte convoqué par le titre dans la tradition joycienne ? La réponse demeure probablement aussi ouverte que le sous-titre de *Ainsi parlait Zarathoustra*, cette œuvre garnissant les étagères de Mr Duffy, c'est-à-dire *Un livre pour tous et pour personne*. En ce sens, le titre invite ici la curiosité du lecteur autant qu'il la repousse. Devant cette invitation ambiguë, le lecteur peut alors décider de privilégier un intertexte plutôt qu'un autre. Dès lors, pourquoi devrait-on inscrire « A Painful Case » dans un moment nietzschéen alors que d'autres intertextes de poids cohabitent au sein de la nouvelle, notamment l'histoire de Tristan et

²⁸⁸ Cf. Bataillard, « Joyce et Nietzsche : un cas d'école », *art. cit.*, p. 66.

²⁸⁹ A défaut de contribuer à la compréhension de « A Painful Case », une œuvre aussi complexe que *Ainsi parlait Zarathoustra* présente le danger d'obscurcir l'acte interprétatif. En effet, le lecteur désireux de saisir le personnage de Mr Duffy par celui de Zarathoustra se retrouve alors confronté à la célèbre question heideggérienne « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? ». Cf. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 116-145.

²⁹⁰ Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 142.

Iseult, suggérée dès la première phrase²⁹¹, et la pièce *Michael Kramer* de Hauptmann, citée dans le premier paragraphe²⁹². Par conséquent, il semble que dans son utilisation du titre, Joyce cherche moins à rendre son texte élucidable par un intertexte particulier qu'à atteindre une esthétique de cohabitation textuelle et culturelle, sorte de prémices au moment *Ulysses*, « un moment de l'archéologie des lettres, avant d'être, pour notre temps, l'une de ses balises, mieux : l'un de ses points d'ancrage majeurs ». (*Œuvres II*, p. IX)

Le texte joycien abriterait donc une sorte de chorale de l'intertextualité, laquelle comprendrait d'une part des voix solistes clairement identifiables par les titres d'œuvres mais d'autre part des voix de chœurs, jouant un rôle simplement harmonique, et dont l'intertexte ne se révèle pas au lecteur. Par exemple, la référence à *The Abbot*, de Sir Walter Scott, dans « Araby » se fait de manière limpide, par la mention exacte du titre, alors que l'intertexte est convoqué de manière diluée dans « An Encounter », lorsque le pervers fait allusion à la production massive et exhaustive de Thomas Moore, Sir Walter Scott et Lord Lytton :

« He asked us whether we had read the poetry of Thomas Moore or the works of Sir Walter Scott and Lord Lytton. I pretended that I had read every book he mentioned [...] He said he had all Sir Walter Scott's works and all Lord Lytton's works at home and never tired of reading them. Of course, he said, there were some of Lord Lytton's works which boys couldn't read ». (*DI*, p. 15)

De la sorte, si « Araby » invite clairement à explorer l'intertexte de *The Abbot*, « An Encounter » reste relativement vague sur l'implication de ces références littéraires. Peut-être s'agit-il, dans le cas de Thomas Moore, d'un moyen d'établir un parallèle entre certaines nouvelles de *Dubliners* puisqu'on retrouve des références similaires à ce

²⁹¹ A propos de Chapelizod, le village où Mr Duffy est établi, Gifford remarque : « A Village astride the River Liffey, three miles west of the center of Dublin and at the southwestern corner of Phoenix Park. The village derives its name from Iseult's chapel, and some Irish versions of the Tristan and Iseult's story say that it was here that they consummated their ill-fated love. Phoenix Park is also involved in the legend as the site of the Forest of Tristan, into which Tristan retreated in despair and madness (occasioned by the impossibility of his love and the double bind of his oath of allegiance to King Mark and Iseult's betrothal to the king) ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 81.

²⁹² D'ailleurs, deux intertextes ne sont pas mutuellement exclusifs. Marvin Magalaner montre effectivement que le personnage de Mr Duffy renvoie autant à la notion nietzschéenne de Surhomme qu'au naturalisme et au symbolisme d'Hauptmann : « Joyce's careful working in of Nietzsche's prescription for a superman, without which Mr Duffy would undoubtedly have emerged a very different kind of person, helps to show the danger of too close identification of Joyce's heroes with himself. Even more revealing, along this same line, is his debt to Gerhart Hauptmann ». Cf. Marvin Magalaner, « Joyce, Nietzsche, and Hauptmann in James Joyce's 'A Painful Case' », *Modern Language Association*, Vol. 68.1, 1953, p. 99.

poète dans « Eveline »²⁹³, « Two Gallants »²⁹⁴ et dans « The Dead »²⁹⁵. Ou peut-être s'agit-il alors, dans le cas de Lord Lytton, d'une allusion volontairement intraçable. On notera à ce propos les efforts peu concluents d'Aubert pour tenter d'identifier un intertexte précis :

« Edward Bulwer-Lytton, Baron Lytton (1803-1873), auteur des *Derniers Jours de Pompei* (1834), un des best-sellers du siècle. De sa production abondante il est difficile de dégager les œuvres auxquelles l'homme va faire allusion ; peut-être *The Coming Race*, roman d'anticipation, ou bien, mieux encore, le mélodrame *The Lady of Lyons, or, Love and Pride* (1838), cité dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme* ». (*Œuvres I*, p. 1489)

Sans réelle possibilité de discerner exactement un titre à partir des allusions du pervers de « An Encounter », le lecteur semble devoir renoncer à la piste intertextuelle et se résoudre à contenir son attention dans les limites définies par la nouvelle. En effet, pourquoi ne pas simplement voir dans ces références littéraires non spécifiques, à la manière de Senn²⁹⁶, un monde fictionnel offrant au pervers une échappatoire à la réalité. Le lecteur de Joyce évolue ainsi dans un univers riche lui offrant autant de pistes que de fausses pistes, et la pertinence d'une analyse intertextuelle ne semble pas tenir uniquement à la présence ou à l'absence du titre.

²⁹³ Gifford souligne notamment que le titre de la nouvelle « Eveline » est clairement évocateur du poème « Eveleen's Bower » de Thomas Moore. Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 48-49.

²⁹⁴ « His harp too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands. One hand played in the bass the melody of *Silent, O Moyle*, while the other hand careered in the treble after each group of notes ». (*DI*, p. 40)

²⁹⁵ Nous faisons ici référence aux *Irish Melodies* de Thomas Moore citées dans « The Dead ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 114. Selon Ellmann, les *Irish Melodies* auraient une importance génétique cruciale pour le développement de cette nouvelle. Cf. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 244. Notons également que cette référence à Thomas Moore surgit dans un passage dominé par les préoccupations de Gabriel, lorsque ce dernier s'interroge sur la capacité de son audience à saisir la portée intertextuelle de son propre discours : « He was undecided about the lines from Robert Browning for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotation that they would recognize from Shakespeare or the Melodies would be better. The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand ». (*DI*, p. 141) On pourrait ainsi voir dans les craintes de Gabriel un lien analogue avec Joyce dans le rôle de l'auteur incompris aux mille références, dont l'érudition débilite sa capacité à communiquer avec autrui.

²⁹⁶ « As in many other works of Joyce 'An Encounter' draws on earlier literature for much of its psychological impetus. The idea of the Wild West is first 'introduced' by means of a 'little library', before it is carried over into life in the form of mock battles and plans of campaign. The written word opens doors of escape, but it can also become a means of evading confrontation with reality, a substitute for any vital impulse towards life, as in the case of the man who 'had all Sir Walter Scott's works and all Lord Lytton's works at home and never tired of reading them' ». Cf. Senn, « An Encounter », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 28.

De plus, il convient d'ajouter tout un volet sur l'un des fonctionnements particuliers du titre au sein de l'œuvre de Joyce. Il est ici fait allusion aux occurrences où le titre se trouve amputé de son rapport synecdotique à l'intertexte, où il atteint une forme de nudité qui ne lui permet plus de fonctionner comme indicateur textuel, mais, à défaut, comme réalité physique constituante du texte. Ainsi, lorsque Bloom fait l'inventaire des titres de la bibliothèque dans le chapitre « Ithaque », (*U*, p. 582-583) le lecteur n'est plus en présence d'intertextes, mais de purs objets dont la réalité extradiégétique n'a aucune pertinence. A ce titre, il est à noter que lorsque Joyce apporte les dernières révisions à ce chapitre de *Ulysses*, il écrit à Frank Budgen le 6 novembre 1921 pour que ce dernier lui envoie, entre autres choses, *n'importe quel* catalogue de librairie, ancien de préférence²⁹⁷, preuve que l'auteur est en recherche de titres de garniture prenant en charge un rôle d'habillement du texte, sorte d'effet naturaliste. Ainsi, ces livres ne sauraient avoir une quelconque portée intertextuelle, et l'on ne sera pas surpris de remarquer que l'inventaire de Bloom compte plusieurs références débouchant sur une impasse, comme le *Thom's Dublin Post Office Directory*²⁹⁸ ou *The Child's Guide*²⁹⁹ qui pourraient correspondre à différentes publications, les *Poetical Works* de Denis Florence MacCarthy puisqu'elles ne sont pas répertoriées dans les catalogues standard³⁰⁰, les œuvres inconnues, et peut-être imaginaires, que sont *The Useful Ready Reckoner*, *The Beauties of Killarney* et *The Hidden Life of Christ*, ou encore les intitulés de généralisation *Thoughts from Spinoza*, *Philosophy of the Talmud* et *A Handbook of Astronomy* qui ne se réfèrent pas proprement dit à un livre particulier. Dans cet usage précis, le titre parvient à une réalité tangible, sorte de mobilier textuel palpable, ce qui semble justifier pourquoi Bloom,

²⁹⁷ Joyce formule la requête suivante : « Will you do poor *Ulysses* these last favours? I want: [...] any bookseller's catalogue preferably old ». (*LI*, p. 177)

²⁹⁸ « This could be either of two publications: *The Post Office Directory and Calendar for 1886*... printed by Alexander Thom; or the much more comprehensive *Thom's Official Directory of the United Kingdom of Great Britain and Ireland for 1886 comprising 1886 Post Office Dublin City and County Directory* ». Cf. Gifford, *Ulysses Annotated*, *op. cit.*, p. 588.

²⁹⁹ « *The Child's Guide* – Titles that begin with this phrase are legion, among them, *The Child's Guide to Devotion* (London, 1850); *The Child's Guide to Knowledge; being a collection of useful and familiar answers on everyday subjects; adapted for youngsters. By a Lady* (London, 1878) ». Cf. Gifford, *Ulysses Annotated*, *op. cit.*, p. 588.

³⁰⁰ « The Irish poet, scholar, and translator Denis Florence MacCarthy's (1817-82) *Ballads, Poems and Lyrics, Original and Translated* (Dublin, 1850); *Under-Glimpses and Other Poems* (1857); and *Bellfinder and Other Poems* (1857). Standard book catalogues do not list a *Poetical Works* ». Cf. Gifford, *Ulysses Annotated*, *op. cit.*, p. 588.

dans son inventaire, attache autant d'importance à l'état physique et aux matériaux de reliure, de marquage et de couverture de chacun des livres :

« [...] (copper beechleaf bookmark at p. 5) [...] (dark crimson morocco, goldtooled) [...] (brown cloth) [...] (red cloth, tooled binding) [...] (blue cloth) [...] (wrappers) [...] (green cloth, slightly faded, envelope bookmark at p. 217) [...] (maroon leather) [...] (blue cloth) [...] (brown cloth, title obliterated) [...] (black cloth binding, bearing white letternumber ticket) [...] (recovered with brown paper, red ink title) [...] (sewn pamphlet) [...] (cover wanting, marginal annotations, minimising victories, aggrandising defeats of the protagonist) [...] (black boards, Gothic characters, cigarette coupon bookmark at p. 24) [...] (brown cloth, 2 volumes, with gummel label, Garrison Library, Governor's Parade, Gibraltar, on verso of cover) [...] (second edition, green cloth, gilt trefoil design, previous owner's name on recto of flyleaf erased) [...] (cover, brown leather, detached, 5 plates, antique letterpress long primer, author's footnotes nonpareil, marginal clues brevier, captions small pica) [...] (black boards) [...] (yellow cloth, titlepage missing, recurrent title intestation) [...] (red cloth) [...] ». (*U*, p. 582)

On pourrait même parler de ludisme joycien lorsque le texte se montre paradoxal dans son effort de référencement intertextuel, qui va jusqu'à indiquer méticuleusement la pagination d'intérêt d'un livre non identifiable : « Denis Florence M'Carthy's *Poetical Works* (copper beechleaf bookmark at p. 5) ». (*U*, p. 582) Chez Joyce, le titre peut ainsi se refuser à l'intertexte pour se constituer une identité propre, autonome, une réalité déictique.

Cette pratique n'est d'ailleurs pas exclusive à *Ulysses* car on la retrouve aussi dans des écrits antérieurs. Par exemple, dans le cinquième chapitre de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, le texte indique que l'érudition de Stephen, en particulier dans les domaines de l'aristotélisme et du thomisme qu'il tient en plus haut lieu, est moins fondée sur une lecture de fond que sur un survol bref et aléatoire de quelques passages tirés des œuvres d'Aristote et Thomas d'Aquin :

« The lore which he was believed to pass his days brooding upon so that it had rapt him from the companionships of youth was only a garner of slender sentences from Aristotle's poetics and psychology and a *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*. His thinking was a dusk of doubt and selfmistrust lit up at moments by the lightnings of intuition, but lightnings of so clear a splendour that in those moments the world perished about his feet as if it had been fireconsumed: and thereafter his tongue grew heavy and he met the eyes of others with unanswering eyes for he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle and that in reverie at least he had been acquainted with nobility ». (*P*, p. 148)

Non seulement le titre mentionné dans ce passage, *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*, n'est pas clairement identifiable puisqu'il pourrait correspondre à différents livres³⁰¹, mais il s'agit aussi d'un ouvrage anthologique qui implique une certaine distance avec les œuvres sources de Thomas d'Aquin. De même, le lecteur peut également s'interroger pourquoi la référence à la *Poétique* d'Aristote est présentée sans majuscule ou police italique, et quelle serait cette étrange « *Psychologie* », une œuvre vraisemblablement du même auteur selon Stephen³⁰². Ces incohérences révèlent bien évidemment la distance flagrante existant entre ce dernier et les œuvres dont il parle. En somme, puisque Stephen n'a accès aux livres que de manière échantillonnée ou indirecte (soit sous forme d'extraits, soit par l'intermédiaire d'anthologies³⁰³), l'intertexte n'est pertinent qu'au degré auquel Stephen n'en a de compréhension et n'est en cela suggéré ni dans sa totalité ni dans son intégrité. On assiste effectivement à une forme de personnalisation, voire d'intériorisation, de l'intertexte en ce sens que l'œuvre de référence, qu'elle soit thomiste ou aristotélicienne, n'existe pas réellement au-delà du *Portrait*, mais elle se renouvelle, se découvre au travers des yeux de Stephen, mieux, elle se crée à l'image de cette *Psychologie* jamais écrite par Aristote.

Au regard de ces diverses pratiques joyciennes liées au titre, qui ouvrent autant de pistes que de fausses pistes, il semble pertinent d'analyser le schéma triangulaire typographique des nouvelles de l'enfance afin de déterminer si « paralysis », « gnomon » et « simony » orientent vers une sortie de territoire, c'est-à-dire vers les textes *The Union Jack*, *Pluck*, *The Halfpenny Marvel*, *The Abbot*, *The Devout Communicant* et *The Memoirs of Vidocq*, ou si ce dispositif intertextuel reste bloqué dans son élan discursif.

³⁰¹ Il s'agit peut-être d'un « aide-mémoire à l'usage des séminaristes, que Joyce a pu lire en 1902-1903 à la bibliothèque de Sainte-Geneviève », (*Œuvres I*) ou, moins probablement, d'un titre approximatif correspondant à *Elementa Philosophiae ad mentem D. Thomae Aquinatis*. Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 227.

³⁰² Johnson remarque : « [...] there is no work titled 'psychology' though Aristotle does address the subject in various places, e.g. *De Sensu* and *De Anima*. Stephen here admits that his reading has been only 'a garner of slender sentences', that is, that probably he has read Aristotle only in anthologized form [...] ». (*P*, p. 264)

³⁰³ J. S. Atherton a par exemple montré que les citations de Newman par Stephen proviennent de l'ouvrage anthologique *Characteristics from the Writings of John Henry Newman*. Cf. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Heinemann Books, 1964, p. 249.

II.b.II-Les journaux de « An Encounter » : vers un intertexte imaginaire

La piste intertextuelle représentée par les journaux *The Union Jack*, *Pluck* et *The Halfpenny Marvel* a été prise en compte par la critique. Gifford remarque qu'il s'agit de magazines populaires pour garçons, publiés en Angleterre par Alfred C. Harmsworth (1865-1922), *The Halfpenny Marvel* ayant commencé à être publié en 1893, tandis que *The Union Jack* et *Pluck* l'ont été en 1894³⁰⁴. Néanmoins, en dépit des efforts de Kershner pour extraire un intertexte pertinent de certains numéros³⁰⁵, la perception critique conventionnelle de ces titres est globalisante et consiste à les envisager comme une représentation de l'ouest américain, ou plus généralement comme des journaux qui « ne se voulaient ni édifiants ni terrifiants³⁰⁶, mais se spécialisaient dans les récits d'aventures et d'explorations ». (*Œuvres I*, p. 1487) Bien que certains commentaires fassent de Joe Dillon le vecteur humain par lequel le narrateur et Mahony sont initiés au *Wild West*³⁰⁷, il semble juste de souligner, comme le fait Norris³⁰⁸, que ce sont

³⁰⁴ Gifford, *Joyce Annotated*, op. cit., p. 34.

³⁰⁵ « [...] *The Marvel* began printing testimonials such as that of the Reverend C. N. Barham expressing pleasure that the magazine was so 'pure and wholesome in tone.' On the front of that issue was a man being tortured, with the caption, 'The gaoler screwed up the horrible machine until the brigand's bones were nearly broken and he shrieked aloud for mercy, though none was shown.' The sadomasochistic element in boys' periodicals was far less visible to the adults of the late nineteenth century than to ourselves [...] [*The Union Jack*'s] inaugural issue opened with 'The Silver Arrow'; early issues featured redskins, explorers, prospectors, sailors, and so forth, with only an occasional appearance by the detectives who would later be its mainstay [...] [*Pluck*] was self-characterized as 'Stories of Pluck—being the daring deeds of plucky sailors, plucky soldiers, plucky railwaymen, plucky boys and plucky girls and all sorts and conditions of British heroes,' and asserted unconvincingly that it would contain 'true stories,' although sometimes the names of the protagonists would be thinly disguised. Self-characterized as a 'high class weekly library of adventure at home and abroad, on land and sea,' one of its favorite themes concerned the adventures of three boys in foreign lands. These were 'Jack, a brave British boy with the adventurous spirit; Sam, a skilled hunter; and Pete, a Negro ventriloquist, who was the real life of the party.' Rather than the straight blood-and-thunder formula, the popular Jack, Sam, and Pete series featured overseas escapades with a strong element of farce. The three boys of 'An Encounter' no doubt imagine themselves such a Lucky trio, a miniature paradigm of Empire ». Cf. Kershner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature*, op. cit., p. 33-34.

³⁰⁶ Dans le cadre de la nouvelle, ce type de littérature est pourtant largement condamné par Father Butler : « What is this rubbish ? [...] The man who wrote it, I suppose, was some wretched scribbler that writes these things for a drink. I'm surprised at boys like you, educated, reading such stuff ». (*DI*, p. 12)

³⁰⁷ A titre d'exemple, Doherty remarque effectivement : « If Joe Dillon introduces the 'Wild West' to his robust classmates, it is in order to dance his triumphant 'war dance of victory' over them ». Cf. Gerald Doherty, *Dubliners Dozen: The Games Narrators Play*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 38.

³⁰⁸ « The logic of textual mediation is, of course, the foregrounded donnée of the opening of the story. The opening line, 'It was Joe Dillon who introduced the Wild West to us,' may suppress the mediation of the book metonymically, but not logically. It was Joe Dillon's library—'He had a little library made up of old numbers of *The Union Jack*, *Pluck*, and *The Halfpenny Marvel*'—that introduced the boys not to the

précisément les titres de journaux qui permettent la construction d'un mythe exotique. En ce sens, à la base de la puissance imaginatrice des jeunes garçons, il y a bien une médiation textuelle. De plus, la nouvelle va jusqu'à spécifier un intertexte, ou du moins l'apparence d'un intertexte, un journal de Joe Dillon intercepté et feuilleté par Father Butler, ce dernier arrêtant ses yeux sur un intitulé au hasard, *The Apache Chief*. L'intertexte se résume donc à ces quelques mots, au matériau créatif qu'ils représentent, et se manifeste largement dans l'enthousiasme de Mahony, que l'on retrouve, le lendemain, en portrait d'indien sur la route des Docks :

« Mahony began to play Indian as soon as we were out of public sight. He chased a crowd of ragged girls, brandishing his unloaded catapult and, when two ragged boys began, out of chivalry, to fling stones at us, he proposed that we should charge them ». (*DI*, p. 13)

En d'autres termes, l'intertexte présenté par *The Union Jack*, *Pluck* et *The Halfpenny Marvel* n'est autre qu'imaginaire, au sens où il n'a de substance que dans l'imaginaire du narrateur et de Mahony. Ainsi, ces journaux ne représentent pas un ouest américain qui serait littéralement recréé et exploré dans le cadre du jeu, mais une ouverture sur l'inconnu.

Au regard de cette notion d'inconnu, le lien entre ces trois journaux et « paralysis », « gnomon » et « simony » semble se préciser. Le narrateur de « The Sisters » pénètre un monde acoustique étrange (« [*paralysis*] had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism ») et celui de « An Encounter » se lance dans une aventure qui l'amène vers l'aliénation, vers un monde dans lequel il convient d'évoluer avec prudence, de changer d'identité (« In case he asks us for our names, I said, let you be Murphy and I'll be Smith »). D'ailleurs, Cheng insiste particulièrement sur l'étrangeté comme dénominateur commun aux trois mots et aux trois journaux :

« For this young boy, however, the escape can still only be achieved through the imagination, via the mediation of texts. What this boy reads is escapist literature from the popular boys' magazines [...] To an Irish boy, Indians in the Wild West and their alien languages ('- Ya! yaka, yaka, yaka!') represent – like the words *gnomon* and *simony* and the Orientalized images of Persia – an alien and exotic mystery, an Otherness to escape to away from one's own drab life, an Otherness

Wild West, but to literary constructions of the American West ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, *op. cit.*, p. 35.

which boys like the narrator and his buddy Mahony were inducted into by an older boy named Joe Dillon »³⁰⁹.

Cette étrangeté débouche dans les deux nouvelles sur une rencontre terrorisante, une rencontre avec la réalité de Dublin, à laquelle les deux narrateurs échappent de justesse. En effet, la mort de Father Flynn est en ce sens libératrice du narrateur de « The Sisters » tandis que la fuite permet à celui de « An Encounter » d'échapper aux griffes du pervers. En somme, les trois mots et les trois journaux symbolisent l'initiative ou le moteur de la découverte de l'inconnu, une exploration à laquelle la réalité de Dublin coupe court, laissant tout un vivier imaginaire inexploré.

De même, le voyage intertextuel n'a pas lieu, ni au travers de l'imaginaire des garçons aventuriers qui se heurtent au pervers, ni pour le lecteur qui ne peut voir dans ces titres de journaux que du mobilier, de la garniture pour la petite bibliothèque de Joe Dillon. Mais, cette circonscription de l'intertexte, cet accès refusé au lecteur, est-elle à associer au phénomène de paralysie ? Difficile à déterminer. Il est néanmoins possible d'envisager ces titres de journaux autrement, comme paralysés dans leur rôle référentiel, comme ayant une réalité uniquement signifiante. En effet, ne pourrait-on pas voir un lien purement sémantique entre *The Union Jack* et « paralysie » ? La paralysie étant pour Joyce l'emblème de l'Irlande, il est intéressant que Joyce commence son énumération de journaux par *The Union Jack*, un drapeau. Effectivement, le fait de représenter la paralysie irlandaise par le drapeau du Royaume-Uni est loin d'être surprenant, voire même cohérent avec la célèbre image de « After the Race », « mask of a capital », (*DI*, p. 33) qui repositionne Londres comme la réelle capitale politique et économique de l'Irlande³¹⁰. Notons aussi que ce ne serait pas la seule fois que Joyce aurait emprunté un drapeau étranger pour représenter Dublin, puisque c'est pour les lettres blanches sur fond bleu, à l'image du drapeau grec, qu'il opte pour la couverture de la première édition de *Ulysses*³¹¹, son projet d'hellénisation de l'Irlande. De même, « gnomon », cette figure géométrique incomplète, semble trouver un écho dans le deuxième journal énuméré dans la mesure où le mot « pluck », bien qu'il s'agisse d'un substantif signifiant « courage » dans le contexte du journal, implique simultanément

³⁰⁹ Vincent J. Cheng, *Joyce, Race, and Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 83.

³¹⁰ Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 54

³¹¹ Cf. Pierce, *Reading Joyce*, *op. cit.*, p. 199.

l'idée de retranchement véhiculée par le verbe « to pluck » (plumer, cueillir, épiler, etc.). Quant à *The Halfpenny Marvel*, le lien avec « simony » est aisément explicite dans la mesure où ce titre associe une somme monétaire à quelque chose d'immatériel : une merveille. Ainsi, se pourrait-il que Joyce se soit appliqué à meubler sa nouvelle avec des titres dont le rôle est moins de convoquer un intertexte que de prolonger la résonance des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » ? Une fois encore, le lecteur se retrouve incapable de déterminer si le texte joycien se parcourt au niveau du signifiant, comme des symboles de la paralysie, du gnomon et de la simonie, ou au niveau du signifié, comme une ouverture intertextuelle ambiguë. De fait, on arrive à un diagnostic de « An Encounter » qui est relativement similaire à celui de Senn au sujet de « The Sisters », au sens où le mot ne semble jamais traité par Joyce avec simplicité, mais toujours surexploité dans sa dimension symbolique :

« All through his career Joyce seemed incapable of using words in one single bare sense only. Like Humpty Dumpty he made them do a lot of work, discharging all their potential historical and literary accretions. Words, too, are symbols behind which are massed centuries of traditional, scriptural, literary and marketplace use »³¹².

En somme, dans le cadre de ce schéma triangulaire typographique, les mots en italique « paralysis », « gnomon » et « simony » jouent un rôle contradictoire. Ils orientent le lecteur à la fois vers une sortie de territoire, une invitation vers un intertexte imaginaire, tout en bloquant simultanément cet ailleurs, en neutralisant le potentiel référentiel de *The Union Jack*, *Pluck* et *The Halfpenny Marvel*. Mais qu'en est-il de *The Abbot*, *The Devout Communicant* et *The Memoirs of Vidocq*, les trois œuvres citées au début de « Araby » ?

-II.b.III-Du mot à l'œuvre : les arabesques intertextuels de « Araby »

La mention des œuvres citées au début de « Araby », constituant le troisième volet du schéma triangulaire typographique des nouvelles de l'enfance, suggère une double invitation au lecteur. Il y a bien évidemment une piste intertextuelle clairement exploitable, mais aussi, comme la critique n'a pas manqué d'y prêter attention, un

³¹² Senn, « He was too scrupulous always: Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 66.

dispositif minutieux qui consiste à associer le titre à l'auteur dans une logique variationnelle. On remarque effectivement que *The Abbot* est suivi de « by Walter Scott », que l'auteur de *The Devout Communicant* n'est pas identifié, et que Vidocq est imbriqué dans le titre *The Memoirs of Vidocq* :

« I found a few paper-covered books, the pages of which were curled and damp: *The Abbot*, by Walter Scott, *The Devout Communicant* and *The Memoirs of Vidocq* ». (DI, p. 19)

Bien que l'argument de Benstock, qui admet ce jeu du rapport auteur/œuvre comme une figure gnomonique³¹³, semble légitime, la variation du format citationnel pourrait tout aussi bien être vue comme un moyen de prolonger la résonance des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». Ainsi, la juxtaposition de *The Abbot* et de Sir Walter Scott peut être envisagée comme une sorte de coupure entre le titre et l'auteur, sorte de *paralysis*, de « relâchement à côté de ». De même, *The Devout Communicant*, du fait de l'absence de l'auteur, peut alors être perçu comme la figure incomplète du gnomon. Enfin, la fusion du titre et de l'auteur dans *The Memoirs of Vidocq* sous-tend une forme de transgression référentielle, une dimension simoniaque par extension. Mais au-delà de ces premières observations, il convient de remarquer qu'au moins deux de ces intertextes peuvent se constituer comme de fausses pistes³¹⁴.

En effet, n'oublions pas que dans le cadre du processus de publication de ses *Mémoires*, Eugène-François Vidocq fut victime d'un correcteur zélé, et d'un éditeur ayant mis en circulation un texte ultérieurement reconnu comme non authentique³¹⁵. Vidocq n'a ni été en mesure de rétablir la version d'origine écrite de sa main, ni de

³¹³ Il remarque : « Gnomon, on the other hand, although directly associated with its 'author', seems much more abstract, mathematical and remote, a non-appearance suggesting a presence made palpable only by the concept of its absence. In 'Araby', books (the 'ghosts' of their authors) replace words in a more sophisticated unholy trinity: '*The Abbot*, by Walter Scott, *The Devout Communicant* and *The Memoirs of Vidocq*'. One of them has lost its author, and another has absorbed the author into the title, a ghost by implication, while still another sets up the disparity between the figure in the title and the author himself, a ghost by change of manners ». Cf. Benstock, *Narrative Con/Texts in Dubliners*, op. cit., p. 32-33.

³¹⁴ Bien que *The Abbot* soit en fait la suite de *The Monastery*, et pourrait ainsi être vu comme gnomonique, il s'agit d'une œuvre dont l'intertexte est imméprenable et qui ne constitue aucunement une fausse piste.

³¹⁵ Voir la préface intitulée « Vidocq au lecteur » pour l'historique du texte et les diverses atteintes à l'authenticité de l'œuvre. Cf. Eugène-François Vidocq, *Mémoires de Vidocq*, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1998, p. 3-5. Aubert remarque également : « Il ne faut pas oublier que jusqu'à la publication des *Vraies Mémoires de Vidocq* par Jean Savant (Corréa, 1950), le texte courant des *Mémoires* était celui de l'édition Tenon (Paris, 1828-29), préparé et... arrangé par les « teinturiers » Emile Morice et Louis L'Héritier. C'est donc un livre à sensation, d'une moralité discutable, que l'enfant trouve dans la maison de ce prêtre ». (*Œuvres I*, p. 1491)

tronquer le texte comme il le voulait. Il a toutefois pu apporter quelques rectifications, mais le rapport auteur/texte reste réellement discutable, et pour reprendre ses propres mots :

« [...] dans un intérêt contraire au mien, et pour satisfaire à l'impatience du public, j'accepte aujourd'hui, comme mienne, une rédaction que j'avais d'abord le dessein de répudier »³¹⁶.

Ainsi, il y a dans le titre *The Memoirs of Vidocq* toute une dimension suggérant une entorse à l'authenticité textuelle des éditions *non véritables* ainsi qu'à celle des éditions *véritables*³¹⁷. De la sorte, quelle que soit la version des *Mémoires* découverte par le narrateur dans la maison de ce prêtre, il s'agit nécessairement d'un texte dont l'intégrité a été atteinte.

De même, la référence à *The Devout Communicant* est relativement vague dans la mesure où elle pourrait se référer à diverses œuvres intitulées de manière identique. D'après la critique, il pourrait s'agir d'un écrit de Abednego Sellar³¹⁸, de James Ford ou de Pacificus Baker (un frère franciscain anglais). Wallace Gray argumente à ce titre que ces trois œuvres sont à mettre en rapport avec la terminologie pieuse adoptée par le narrateur de « Araby »³¹⁹. Toutefois, il est à noter que Gifford³²⁰, tout comme Aubert³²¹, privilégie une référence à l'œuvre de Pacificus Baker, en dépit du fait que le titre soit

³¹⁶ Vidocq, *Mémoires de Vidocq*, op. cit., p. 5.

³¹⁷ Nous soulignons ici qu'à l'entorse d'ordre compositionnelle, s'ajoute le problème des exemplaires non véritables en circulation, problème qui est directement lié à la décision subséquente de Vidocq d'apposer sa signature sur les éditions *véritables*. La préface stipule ainsi : « Je déclare que les exemplaires non revêtus de ma signature seront réputés contrefaits. [signature de Vidocq] Les exemplaires voulus par la loi ont été déposés, je poursuivrai comme contrefaits ceux non signés de moi ». Cf. *Ibid.*, p. 2.

³¹⁸ Harry Stone propose notamment tout un développement sur la pertinence d'une référence à l'œuvre de cet auteur. Cf. *DIV*, p. 350.

³¹⁹ « *The Devout Communicant* could refer to any one of three works with this title. The one by the English Franciscan Friar Pacificus Baker (1695-1774) is noted for its lush, pious language and could have influenced the boy's couching his sexual feelings for the girl in pious images. William York Tindall, one of the pioneers of Joyce studies in the United States, held that the work Joyce had in mind was one by Abednego Sellar, as the author's name reinforces the materialistic themes of "Araby." Joyce's anti-clerical views also support this choice, as Abednego was a Protestant clergyman – as was James Ford, the author of a third book by this title in print at the time. More important than specifically identifying which work Joyce had in mind here is the fact of the influence of the devoutly pious language of any of these works on the young boy's vocabulary and outlook ». Cf. Wallace Gray, « Notes for 'Araby' », *Pegasus*, Vol. 1.9-10, 2003, p. 2-3.

³²⁰ « *The Devout Communicant Or Pious Meditations and Aspirations for the Three Days Before and the Three Days After Receiving the Holy Eucharist* (1813) by the English Franciscan Friar, Pacificus Baker (1695-1774). One nineteenth-century critic remarked about Baker's books that they are 'without much originality... remarkable for unction, solidity, and moderation; but we wish the style was less diffuse and redundant of words' ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, op. cit., p. 43.

³²¹ Cf. *Œuvres I*, p. 1491.

partiellement cité, l'intitulé complet étant *The Devout Communicant, or Pious Meditations and Aspirations for the Three Days Before and Three Days After Receiving the Holy Eucharist*. Mais est-ce la tâche du lecteur que de favoriser un intertexte par rapport à un autre ? Joyce aurait-il voulu précisément faire référence à cette œuvre en ne citant qu'une partie du titre pour prolonger l'image du gnomon ? Faute d'indices suffisants, le lecteur semble à même d'opter pour un élargissement des possibilités référentielles. En effet, *The Devout Communicant* pourrait tout autant se référer, par exemple, à l'œuvre hymnique de Gerard Moultrie publiée en 1867³²². Cette hypothèse serait tout particulièrement intéressante dans la mesure où l'association de la forme hymnique à un contexte funeste, l'exemplaire du *Devout Communicant* appartenant effectivement au prêtre décédé de « Araby », pourrait alors trouver des échos avec *Pange lingua gloriosi Corporis Mysterium*, l'hymne de Thomas d'Aquin célébrant le Jeudi-Saint évoquée dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* (P, p. 176), ou encore avec cet ensemble monumental de textes mortuaires, incluant des hymnes à Ra et Osiris, que constitue le papyrus d'Ani, c'est-à-dire le *Livre des morts des Anciens Egyptiens* aussi intitulé *Sortir au jour*, auquel les allusions abondent dans *Finnegans Wake*³²³. Mais ces remarques ne peuvent être faites qu'à un niveau spéculatif, le lecteur se voyant contraint à accepter la pluralité intertextuelle du titre *The Devout Communicant*, lequel assure en ce sens un net prolongement du mot « gnomon ». Poursuivons à présent l'examen du schéma triangulaire en passant en revue les possibilités relationnelles entre le mot « paralysis » et *The Abbot*, ainsi que celles entre « simony » et les *Mémoires de Vidocq*.

³²² James Joyce aurait très bien pu avoir accès à un tel ouvrage, ou extraire la référence d'une source anthologique, à la manière de Stephen Dedalus dans le *Portrait*. Gerard Moultrie est par exemple référencé dans le dictionnaire hymnologique de John Julian publié en 1892. (Cf. *A Dictionary of Hymnology: Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations*, New York, Charles Scribner's sons, 1892, p. 771-772.)

³²³ Fagnoli et Gillespie remarquent à propos du *Livre des morts* : « The Papyrus of Ani, a collection of Egyptian funerary texts dating from between 2400 B.C. and 1700 B.C.; also known as 'The Chapters of Coming-Forth-by-Day' (Joyce alludes to this title in *FW* 493.34-35). The collection includes magic formulas inscribed within the Egyptian crypts, as well as hymns to the Sun god, Ra [...] In *The Books at the Wake: A Study of the Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake* (1959), James S. Atherton devotes a chapter (pp. 191-200) to this important Egyptian text in Joyce's work and posits that Joyce used Budge's version. In chapter 4 of *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake* (1986), John Bishop provides an extensive discussion of Joyce's use of *The Book of the Dead* and of its 'vital presence' (p. 86) in the *Wake*. An awareness of Joyce's allusions to *The Book of the Dead* greatly enhances *Wakean* interpretation. For example, references to the *mastaba* tombs, where material relating to *The Book of the Dead* was found, appears as 'Mastabatom, mastabadtomm' (*FW* 6.10-11) ». Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 22.

Le thème de la paralysie est clairement central à l'intrigue de *The Abbot*, cette dernière ayant comme toile de fond l'histoire de Mary Stuart, emprisonnée au château Loch Leven³²⁴. Cette condition de prisonnière se retrouve très clairement dans « Araby », chez la sœur de Mangan qui est décrite comme telle, de manière symbolique. En effet, elle porte au poignet un bracelet d'argent en guise de menotte, elle est amputée de liberté par sa retraite au couvent, sa prison a pour barreaux les piques de la grille, et elle semble plongée dans l'obscurité d'une geôle où une lumière viendrait éclaircir par hasard sa silhouette :

« While she spoke she turned a silver bracelet round and round her wrist. She could not go, she said, because there would be a retreat that week in her convent. Her brother and two other boys were fighting for their caps and I was alone at the railings. She held one of the spikes, bowing her head towards me. The light from the lamp opposite our door caught the white curve of her neck, lit up her hair that rested there and, falling, lit up the hand upon the railing. It fell over one side of her dress and caught the white border of a petticoat, just visible as she stood at ease ». (*DI*, p. 21)

Le portrait de prisonnière semble parfaitement cristallisé par les expressions en style indirect libre « she would love to go » et « she could not go ». Il y a ainsi un système d'échos intertextuels sur le thème de la captivité qui sous-tend le mot « paralysie ». On note à ce titre que les rues et bâtiments de Dublin sont présentés dès le premier paragraphe de la nouvelle comme des prisons, les maisons étant personnifiées et les habitants y étant présentés comme des détenus :

« North Richmond Street, being blind, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the blind end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces ». (*DI*, p. 19)

En outre, on ne manquera pas non plus de remarquer dans ce passage que la couleur brunâtre (« brown ») des maisons en briques est clairement évocatrice d'une scène de *Stephen Hero* où l'on retrouve une association de l'archétype urbain des maisons dublinoises à la paralysie :

« A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis ». (*SH*, p. 211)

³²⁴ Notons que *The Abbot* appartient au genre du roman historique, dont Walter Scott est un des pères fondateurs.

En somme, le symbolisme de la nouvelle souligne déjà une continuité du thème de la paralysie, qui est cohérent avec l'arrière-plan que représente cette œuvre de Walter Scott.

De plus, il convient de souligner une deuxième ressemblance entre « Araby » et *The Abbot* : le développement du héros à la Scott. En effet, contrairement au « je » de « The Sisters » et de « An Encounter », le « je » de « Araby » est lyrique, un lyrisme propre à l'archétype du héros romantique³²⁵. Ainsi, le narrateur de « Araby » est le seul du cycle de l'enfance à prendre en charge une cause qui ne le concerne pas directement, et finit par atteindre une autonomie nouvelle. A l'image de Roland Graeme, page au service de Mary Stuart se découvrant un élan nouveau suite à la découverte de sa réelle identité (puisqu'il est en fait l'héritier du château d'Avanel), le narrateur de « Araby », animé par la profondeur de ses sentiments, se lance dans une quête *pure*³²⁶, insoumis à l'autorité de son oncle, de sa tante et de son maître de classe. De même, si l'histoire de *The Abbot* débouche sur la défaite de Mary Stuart, celle de « Araby » se conclut par la mise en échec du projet du narrateur, lequel finit par ressentir le « Mal du siècle »³²⁷ suite à la confrontation à la « sphère anglaise » qui symbolise le monde bourgeois :

« Remembering with difficulty why I had come I went over to one of the stalls and examined porcelain vases and flowered tea-sets. At the door of the stall a

³²⁵ Atherton soutient particulièrement cette dimension du *héros à la Scott* chez le narrateur de « Araby » : « Being intensely interested in books, Joyce frequently chooses them as means to convey suggestions. The books on the floor of the 'waste room behind the kitchen' are of interest here. They include a copy of *The Abbot* by Sir Walter Scott, a book which is relevant to the theme of 'Araby'. Lest I should seem to overemphasize its relevance I will quote from a standard authority, the Oxford History of English Literature, Vol. X, by David Jacks: 'The typical Scott hero in spite of his youth and inexperience rapidly becomes a person of great importance... Perhaps the most explicit statement of this peculiarity in the career of a Scott hero is found in... *The Abbot*, where a youth of no importance whatever suddenly finds himself, as page to the imprisoned Mary Queen of Scots, in a position of vital significance: 'Yesterday he was of neither mark nor likelihood, a vagrant boy... but now he had become, he knew not why... the custodian of some important state secret...' The boy in 'Araby' rejects *The Abbot* and *The Devout Communicant* in favour of *The Memoirs of Vidocq*, a criminal turned detective, simply 'because its leaves were yellow'. At the very beginning of the story he is rejecting religion and romance in favour of a decaying and dubious conformance. Yet I think we are intended to consider him at least in part as the typical Scott hero: he is the boy with his first experience of what it is to be in love, suddenly plunged into 'a position of vital significance' ». Cf. J. S. Atherton, « Araby », éd. Clive Hart, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 44.

³²⁶ Il semble approprié d'employer le mot « pur » dans la mesure où le périple du narrateur est décrit avec une allusion à l'histoire du jeune Tarsicius, un martyr romain du III^{ème} siècle, surnommé le Martyr de l'Eucharistie parce qu'il préfère se faire massacrer alors qu'il porte l'eucharistie plutôt que de la laisser être profanée.

³²⁷ Sentiment de mélancolie et d'angoisse des intellectuels caractérisant le romantisme. Ce malaise historique opposant les intellectuels et la bourgeoisie de l'après-Révolution est à la base du mouvement romantique, et se traduit par la naissance d'un nouveau type de héros.

young lady was talking and laughing with two young gentlemen. I remarked their English accents and listened vaguely to their conversation. [...] Observing me the young lady came over and asked me did I wish to buy anything. The tone of her voice was not encouraging; she seemed to have spoken to me out of a sense of duty. I looked humbly at the great jars that stood like eastern guards at either side of the dark entrance to the stall [...]. I lingered before her stall, though I knew my stay was useless, to make my interest in her wares seem the more real. Then I turned away [...] ». (*DI*, p. 23-24)

Ce passage souligne à la fois le malaise du narrateur, le dédain de la caste anglaise³²⁸ ainsi que l'exotisme typique de la quête du héros romantique (symbolisé par le biais des vases personnifiés en gardes orientaux, de l'*Arabie* qui évoque l'Extrême-Orient, et de l'Angleterre qui indique l'est). A ce titre, la portée géographique de l'histoire de *The Abbot* est circonscrite par la mer, l'espace se limitant à l'île constituée de l'Angleterre et de l'Ecosse, ce qui traduit une sorte de paralysie géographique. De la même manière, « Araby » suggère un exotisme relatif, l'exploration du narrateur se limitant à l'est de la cellule urbaine. En effet, le jeune héros doit se rendre à l'est de Dublin et sa destination finale est l'« Arabie », l'archétype de l'orient. Ainsi, le voyage romantique, dans *The Abbot* et « Araby », est bien celui de la paralysie.

Enfin, le thème de la simonie semble relativement partagé par *The Memoirs of Vidocq* et « Araby ». Il y a bien évidemment tout l'arrière-plan de la transgression qui est suggéré par la référence aux *Mémoires* de Vidocq, l'auteur étant un ancien criminel ultérieurement reconverti en chef de la brigade de sûreté. Cette œuvre peut ainsi être perçue comme étant de moralité douteuse, ce qui pourrait justifier pourquoi les pages de l'exemplaire trouvé par le narrateur de « Araby » sont jaunâtres³²⁹ :

³²⁸ Il s'agit d'un rapport de force Irlande/Angleterre qui pourrait rappeler les tensions Ecosse/Angleterre auxquelles Mary Stuart a été confrontée.

³²⁹ Bien que nous privilégions la perception de ces pages jaunes comme l'indice d'une œuvre décadente, il convient de souligner que la critique a proposé d'autres alternatives relativement pertinentes, notamment la dimension *magique* soulignée par Benstock : « Only in 'Araby' is the protagonist the magus of his own narration. External obstacles abound (in the persons of Mrs Mercer and the tipsy uncle, and in delayed trains and accessible turnstiles), but he forges ahead relentlessly to find the crux of the narrative, and although he also manages to deceive himself regarding his real motives, he cuts through to a self-revelation that is as honest as it is painful. A seeker and a visionary, he begins with an acknowledged disadvantage: the street he lives on is 'blind', and the houses that 'gazed at one another with brown imperturbable faces' obviously can see nothing. What he 'finds' at first are the detritus of a dead priest [...], and although he cannot accurately 'read' the significance of the latter sign (his *non sequitur* credits the priest with being charitable in leaving his money to institutions and his furniture to his sister), his interpretation of the former is magical indeed: he likes *The Memoirs of Vidocq* best 'because its leaves were yellow'. The narrative quest of 'Araby' resides between these approaches, the magically illuminative (or epiphanic) and the inadvertently misleading (the blind street) ». Cf. Benstock, *Narrative*

« Among these I found a few paper-covered books, the pages of which were curled and damp: *The Abbot*, by Walter Scott, *The Devout Communicant* and *The Memoirs of Vidocq*. I liked the last best because its leaves were yellow ». (*DI*, p. 19)

En effet, Aubert remarque que cette couleur était « associée, dans les années 1880 et 1890 aux œuvres littéraires décadentes ou immorales »³³⁰. Cette association semble pertinente puisqu'elle apparaît avec cette connotation précise dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* :

« It was a great day for European culture, he said, when you made up your mind to swear in yellow ». (*P*, p. 171)

D'ailleurs, le fait que le narrateur de « Araby » affectionne particulièrement ce livre en raison de la couleur de ses pages souligne symboliquement son tempérament audacieux, voire rebelle. Cette audace se manifeste notamment à l'approche du début de l'Arabie³³¹, lorsque l'autorité des adultes se pose comme un obstacle aux projets du narrateur. En outre, les craintes de la tante, selon lesquelles l'Arabie pourrait avoir été organisée par les Francs-maçons, la désapprobation du maître de classe, ainsi que le peu d'enthousiasme montré de la part de l'oncle, duquel il devra néanmoins obtenir un florin, constituent les points de référence moraux qui sont ignorés par le narrateur, ce dernier donnant avant tout libre cours à l'expression de ses désirs :

« I had hardly any patience with the serious work of life which, now that it stood between me and my desire, seemed to me child's play, ugly monotonous child's play ». (*DI*, p. 21)

Con/Texts in Dubliners, *op. cit.*, p. 17; ou encore la dimension du *beau* proposée par Stone : « That *The Memoirs* [...] contain the history of a beauty 'who seemed to have been created as a model for the divine Madonnas which sprang from the imagination of Raphael', whose eyes 'gave expression to all the gentleness of her soul', and who had a 'heavenly forehead' and an 'ethereal elegance' – but who, from the age of fourteen, had been a debauched prostitute who was ultimately caught by the police because, in the midst of committing a robbery, she and her accomplice became utterly engrossed in fornicating with one another – this [...] is a version, a grotesque extension, of the boy's confusions. The boy does not know, cannot face, what he is. He gazes upon the things that attract or repel him, but they are blurred and veiled by clouds of romantic obfuscation: he likes *The Memoirs of Vidocq* best not because of what it is, a volume of exciting quasi-blasphemous criminal and sexual adventures, but because he finds its outward appearance, its yellowing leaves, romantically appealing ». Cf. Stone, « 'Araby' and the Writings of James Joyce », *art. cit.*, p. 351

³³⁰ *Œuvres I*, p. 1491. Johnson ajoute que la période 1880-90 est aussi à mettre en relation avec le magazine artistique *The Yellow Book* (1894-1897), édité par Aubrey Beardley, célèbre pour ses représentations érotiques et rococo. Cf. *DI*, p. 207.

³³¹ Rappelons-le, il s'agit d'une vente de charité fastueuse. Cf. *Œuvres I*, p. 1492.

Ainsi, ce refus de l'autorité, cette insoumission aux préceptes des aînés, rappelle le portrait rebelle de l'enfance de Vidocq, résolu à voler les richesses de ses parents. On se rappelle que dès le premier chapitre, Vidocq s'empare effectivement de l'argenterie familiale, se sert en denrées monnayables (pains, poulets, etc.), a recours à une plume de corbeau pour lever les pièces légères de la caisse, puis en vient à faire une copie de la clef pour en dérober le contenu, sous la conviction que leurs richesses lui reviennent de droit, du moins en partie³³². D'ailleurs, l'argument de Poyant, c'est-à-dire le droit à la fortune des parents, joue un rôle déterminant vis-à-vis du chemin criminel emprunté initialement par Vidocq :

« -Tes parents sont riches, un millier d'écus de plus ou de moins ne leur fera pas de tort : de vieux avares, c'est pain béni, il faut faire une mainlevée.

-Oui mais la maréchaussée.

Tais-toi : est-ce que tu n'es pas leur fils ? et puis ta mère t'aime bien trop.

Cette considération de l'amour de ma mère, jointe au souvenir de son indulgence après mes dernières fredaines, fut toute-puissante sur mon esprit ; j'adoptai aveuglément un projet qui souriait à mon audace [...] »³³³.

C'est précisément cette notion d'audace qui est nouvelle chez le narrateur de « Araby » (les narrateurs des deux nouvelles précédentes étant relativement passifs³³⁴) et qui le rapproche du personnage de Vidocq. Bien que le narrateur n'aille pas jusqu'à dérober de l'argent à sa tante et à son oncle, il est clair qu'aucune de leurs interdictions n'a d'emprise sur lui. Le texte va même jusqu'à dépeindre la formation de ses poings comme résultante de l'attente interminable du retour de l'oncle dont il doit obtenir de l'argent :

« When I came downstairs again I found Mrs Mercer sitting at the fire. She was an old garrulous woman, a pawnbroker's widow, who collected used stamps for some pious purpose. I had to endure the gossip of the tea-table. The meal was prolonged beyond an hour and still my uncle did not come. Mrs Mercer stood up to go: she was sorry she couldn't wait any longer, but it was after eight o'clock and she did not like to be out late, as the night air was bad for her. When she had gone I began to walk up and down the room, clenching my fists ». (*DI*, p. 22)

³³² Cf. Vidocq, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 7-22.

³³³ *Ibid.*, p. 10.

³³⁴ Jerome Mandel émet une hypothèse intéressante pour justifier la maturité surprenante du narrateur de « Araby » par rapport aux deux nouvelles précédentes, à savoir la possibilité que le narrateur est un adulte racontant un épisode de sa jeunesse : « We can understand the narrator to be the boy grown older, telling a story about himself when he was a youth from a position of maturity and distance which allows him to treat his youthful infatuation for Mangan's sister with wit ». Cf. Jerome Mandel, « The Structure of 'Araby' », *Modern Language Studies*, Vol. 15.4, 1985, p. 53.

L'image des poings serrés indique à la fois l'impatience du jeune homme, mais aussi la naissance d'une défiance de l'autorité parentale, soit l'expression d'un droit à l'argent qui n'est ni de l'ordre de la négociabilité ni sujet à d'éventuels délais imposés. En somme, chez le jeune Vidocq délinquant qui s'empare *de droit* de la caisse de ses parents, ainsi que chez le narrateur de « Araby » en portrait de rebelle réclamant son dû à son oncle afin de poursuivre sa mission, on peut remarquer un premier niveau de résonance du mot « simony », à savoir la conscience d'un certain pouvoir acquis par le biais de l'argent.

Au-delà de ce premier aspect, une deuxième dimension du mot « simony » se retrouve chez les personnages de Vidocq et du prêtre décédé de « Araby » : la dimension illusionniste suggérée par la référence à Simon le Magicien. En d'autres termes, ces deux personnages, à l'instar de Simon, pourraient endosser une identité double, une propension au travestissement. En effet, le fait que le prêtre possède un exemplaire de *The Memoirs of Vidocq*, et que les pages en soient jaunies contrairement à celles des deux autres livres, permet au lecteur de formuler l'hypothèse qu'il l'a parcouru plus fréquemment que les deux autres³³⁵. Un tel indice nous permet donc de soutenir la thèse de l'homme d'église corrompu puisqu'il semble assez paradoxal qu'un prêtre dont le devoir est de mener une vie droite et vertueuse se soit adonné à la lecture d'une œuvre répertoriant en détail les méfaits d'un criminel, et la fréquence d'une telle lecture révélerait ainsi un certain plaisir éprouvé. De plus, l'utilisation séculaire de l'adjectif « charitable » dans le passage suivant semble minimiser la dimension spirituelle du prêtre :

« He had been a very charitable priest; in his will he had left all his money to institutions and the furniture of his house to his sister ». (*DI*, p. 19)

En effet, tandis que la charité est clairement définie comme une vertu divine promouvant l'amour de dieu³³⁶ dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*³³⁷, la

³³⁵ Notons néanmoins l'éventualité qu'il s'agit peut-être tout simplement d'un livre plus vieux que les deux autres.

³³⁶ Gifford souligne les nuances sacré et séculaire véhiculées par le mot « charitable » : « In the secular sense of philanthropic generosity and in the religious sense of love for God and for all mankind ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 44.

³³⁷ En référence aux trois vertus théologiques que sont « faith », « hope » et « charity », Joyce va même jusqu'à substituer « love » à « charity », mettant ainsi en exergue la dimension sacrée de cette notion communément sécularisée : « He offered up each of his three daily chaplets that his soul might grow

charité du prêtre est ici définie au niveau le plus séculaire et matériel, soit le don de son argent à des institutions et le legs de ses biens mobiliers et immobiliers à sa sœur. Dans ce passage de « Araby », le prêtre n'est effectivement pas présenté comme charitable au vu de son amour de dieu. Par conséquent, l'emploi séculaire du mot « charitable » vise à le représenter tel un laïc, un peu à la manière de Father Keon dans « Ivy Day in the Committee Room » où l'association à la couleur jaune (« yellow cheese ») revient de nouveau :

« A person resembling a poor clergyman or a poor actor appeared in the doorway. His black clothes were tightly buttoned on his short body and it was impossible to say whether he wore a clergyman's collar or a layman's, because the collar of his shabby frock-coat, the uncovered buttons of which reflected the candlelight, was turned up about his neck. He wore a round hat of hard black felt. His face, shining with raindrops, had the appearance of damp yellow cheese [...] ». (*DI*, p. 97)

Cette association récurrente de la figure du prêtre, de la laïcité et de la couleur jaune incriminante semble développer le portrait d'un homme religieux corrompu bien plus impliqué dans le réel qu'il ne l'est dans le spirituel, pouvant ainsi éveiller des soupçons quant à sa culpabilité vis-à-vis d'une simonie ecclésiastique.

Le texte autorise par là même tout un système de travestissement entretenant davantage de relations intertextuelles avec l'histoire de Vidocq. En effet, tout comme le prêtre simoniaque est une sorte d'être pervers portant l'habit religieux, Vidocq est aussi connu pour ses talents de travestissement qu'il allie à son activité criminelle. On remarque d'ailleurs que les *Mémoires* commencent ainsi :

« Je suis né à Arras : mes travestissements continuels, la mobilité de mes traits, une aptitude singulière à me grimer, ayant laissé quelques incertitudes sur mon âge, il ne sera pas superflu de déclarer ici que je vins au monde le 23 juillet 1775 [...] »³³⁸.

Stone ne manque pas de rapprocher le travestissement entre le prêtre et Vidocq, tout en argumentant que le narrateur lui-même est quelque part travesti par son propre aveuglement. Le prêtre perdu dans des lectures perverses et le criminel travesti en nonne (le vêtement de religieuse est bien l'un des habits que Vidocq emprunte pour s'échapper d'un hôpital de prison) sont véritablement des images se faisant écho et révélant la

strong in each of the three theological virtues, in faith in the Father Who had created him, in hope in the Son Who had redeemed him and in love of the Holy Ghost Who had sanctified him ». (*P*, p. 125)

³³⁸ Vidocq, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 7.

présence sous-jacente du mot « simony », dans la mesure où l'on retrouve bien les notions de perversion et d'illusion³³⁹. Il est aussi à noter ce double fonctionnement sur un plan social : le prêtre laissant transparaître publiquement sa corruption au travers de la figure de donateur, et Vidocq associant les « professions » de criminel et de chef de la police de sûreté³⁴⁰. Ainsi, cette image de dualité que l'on peut observer chez Vidocq, à la fois *force de l'ordre* et de l'anarchie, trouve nettement sa correspondance chez le prêtre de « Araby », à la fois *homme civil et homme de dieu*. Il y aurait effectivement un écho à Simon dans la mesure où sa proposition d'acheter le pouvoir d'imposition des mains a pour but ultime d'endosser un habit spirituel, d'usurper une identité.

-II.b.IV-Compte-rendu sur le jeu de piste : retranchement de l'intertexte

Tel qu'on a pu l'observer en examinant le schéma triangulaire des nouvelles de l'enfance, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » ont autorisé une échappée intertextuelle de manière ambiguë. Certes les six titres en italique constituent un dispositif massif pouvant ouvrir divers chemins littéraires aux nombreux échos et faire spéculer les lecteurs les plus curieux et aventuriers, mais ils semblent parallèlement se constituer comme de fausses pistes dans la mesure où l'intertexte semble toujours quelque peu retranché. D'une part, on a pu constater que les journaux de « An Encounter » ne renvoient pas à un intertexte spécifique et que l'œuvre *The Devout Communicant* ne peut être associée assurément à un auteur particulier ; et d'autre part, les *Mémoires* de Vidocq peuvent être envisagées comme étant non authentiques, et *The Abbot* peut être perçu comme une référence incomplète puisqu'il s'agit de la suite de

³³⁹ Stone souligne d'ailleurs la dimension de travestissement chez le narrateur de « Araby » et la met en parallèle avec les talents de Vidocq : « That Vidocq should escape from a prison hospital disguised in the stolen habit of a nun, a veil over his face; that he should then assist a good-natured curé in celebrating mass, pretending to make the signs and genuflections prescribed for a nun – this is a version of what the boy will do. [...] The boy, like the priest, or Vidocq's characters, or disguise-mad Vidocq himself, is, in effect, an impostor – only the boy is unaware of why he feels and acts as he does; he boy is an impostor through self-deception ». Cf. Stone, « 'Araby' and the Writings of James Joyce », *art. cit.*, p. 350-351.

³⁴⁰ Benstock remarque toute une couche de duplicité des milieux dans « Araby », les *Mémoires* de Vidocq et *The Abbot* : « [...] Eugène-François Vidocq was a criminal before founding the Sûreté and probably remained one even after. That he had his existence on both sides of the law parallels the hypothetical communicants on either side of the Christian fence and the ironic duality of the religious setting of *The Abbot* ». Cf. Benstock, *Narrative Con/Texts in Dubliners*, *op. cit.*, p. 112.

The Monastery. Ainsi, bien que ces deux dernières références autorisent des relations intertextuelles nettes avec « Araby », l'intertexte semble être simultanément en passe de s'absenter, de se retrancher au titre. Le retranchement de l'intertexte s'inscrirait donc dans la logique paradoxale de l'œuvre : ses figures gnomoniques, incomplètes et paralytiques. En outre, les six titres du schéma triangulaire pourraient tout aussi bien être perçus comme de simples groupes de mots offrant un prolongement symbolique³⁴¹ de « paralysis », « gnomon » et « simony », tel qu'exposé précédemment.

³⁴¹ Par « symbolique », nous faisons référence à la surexploitation du mot en tant que symbole, tel que développé par Senn dans « He was too scrupulous always: Joyce's 'The Sisters' », *op. cit.*, p. 66.

II.c-L'art du renouveau

Un troisième aspect intertextuel des mots « paralysie », « gnomon » et « simony » mérite d'être soulevé. Au-delà des divers fonctionnements que l'on vient de présenter dans le cadre du *ressassement* et du *jeu de piste*, ces mots pourraient aussi se positionner comme un dispositif directement emprunté à « Hérodiade », la nouvelle constituant le troisième volet des *Trois contes* de Flaubert. Dans la mesure où ce parallélisme ne peut être perçu comme un fait accidentel, les trois mots semblent ainsi assumer au sein du recueil un rôle d'annonce, comme s'ils indiquaient une forme de dialogue sous-jacent entre *Dubliners* et la tradition flaubertienne. Dans un premier temps, il semble donc justifié d'examiner plus en détails le passage de « Hérodiade » vis-à-vis du début de *Dubliners*, les divers liens entre Joyce et Flaubert qui donnent pertinence à cette relation intertextuelle, ainsi que certaines correspondances entre les nouvelles de Joyce et *Trois contes*. Dans un deuxième temps, il serait alors fructueux d'envisager ces mots comme une formule minimaliste de la scrupuleuse platitude allant au-delà de l'influence flaubertienne, sorte d'intégration de la tradition symboliste, réaliste et naturaliste ayant à la fois fasciné et façonné l'auteur à ses débuts. Enfin, il semble particulièrement pertinent de déterminer le positionnement de Joyce par rapport à cette influence, s'il est parvenu dans *Dubliners* à un réel *renouvellement* de matériau, ou pour reprendre la célèbre métaphore de T.S. Eliot, s'il a ou non catalysé une tradition littéraire tout en exprimant un talent individuel³⁴².

-II.c.I-Dubliners en portrait flaubertien

A la lecture de « Hérodiade », comme le remarque Duech³⁴³, on retrouve à l'évidence une origine fort probable du dispositif d'introduction de *Dubliners*, à savoir la présence sous-jacente des mots « paralysie », « gnomon » et « simony ». Plus

³⁴² T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *Selected Prose*, Harcourt/Farrar, Straus, and Giroux, New York, 1975, p. 37-44.

³⁴³ Voir l'extrait de son article cité en note de bas de page dans l'introduction. Cf. Duech, « Literary Voices in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 136.

précisément, le conte de Flaubert offre un passage où l'on retrouve Simon de Gittoï³⁴⁴, plus connu sous le nom de Simon le Magicien et renvoyant directement à la notion de *simonie*. Dans ce même passage, il est aussi fait allusion à un miracle de Jésus, précisément la guérison miraculeuse d'une esclave atteint de paralysie. Quant au mot « gnomon », il figure tel quel dans le texte et a pour fonction d'indiquer l'heure à laquelle le miracle a lieu. Voici l'extrait de « Hérodias » en question :

« On y causait de Iaokanaan et des gens de son espèce ; Simon de Gittoï lavait les péchés avec du feu. Un certain Jésus...

- Le pire de tous ! s'écria Eléazar. Quel infâme bateleur !

Derrière le Tétrarque, un homme se leva, pâle comme la bordure de sa chlamyde. Il descendit l'estrade, et, interpellant les Pharisiens :

- Mensonge ! Jésus fait des miracles !

Antipas désirait en voir.

- Tu aurais dû l'amener ! Renseigne-nous !

Alors, il conta que lui, Jacob, ayant une fille malade, s'était rendu à Capharnaüm, pour supplier le Maître de vouloir la guérir. Le Maître avait répondu : 'Retourne chez toi, elle est guérie !' Et il l'avait trouvée sur le seuil, étant sortie de sa couche quand le gnomon du palais marquait la troisième heure, l'instant même où il abordait Jésus »³⁴⁵.

De plus, le fait que le gnomon indique ici la troisième heure rappelle la première phrase de *Dubliners*, « There was no hope this time: it was the third stroke » (*DI*, p. 3), quoiqu'il ne s'agisse pas de la guérison d'une jeune fille, mais de l'attaque d'apoplexie et de la damnation métaphorique de Father Flynn. Plus tôt, on avait pourtant donné l'ouverture de « The Sisters » comme une référence à l'*Enfer* de Dante. Le recueil de Joyce s'inscrirait donc, dès la première phrase, dans une dimension intertextuelle relativement dense, à la fois dantesque et flaubertienne. De telles ressemblances avec « Hérodias » semblent ainsi autoriser le lecteur à reconditionner le rôle des trois mots, puisqu'ils se profilent donc moins comme les clés interprétatives de *Dubliners* que comme une forme de manifestation de la voix flaubertienne au sein du texte joycien. Mais afin de donner pertinence à de tels liens entretenus entre *Dubliners* et « Hérodias », il semble nécessaire de montrer en quoi les connexions entre Joyce et Flaubert sont loin d'être simplement épisodiques.

³⁴⁴ Personnage extraordinaire du village de Gitta, Gittou ou Gittoï, en Samarie.

³⁴⁵ Gustave Flaubert, *Œuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard (Pléiade), 1952, p. 670.

Bien que le *Post-Express* (Rochester, New York) ait publié, dès les premières publications de *Dubliners*, une critique acerbe sur le style du recueil, recommandant par là-même à l'auteur de parfaire ses compétences par une étude de Flaubert³⁴⁶, il s'avère que Joyce était déjà un fin connaisseur des œuvres de ce dernier. Non seulement les connaissait-il bien, mais il les aurait eues à l'esprit à maintes reprises dans le cadre de son travail d'écriture, tel que la critique l'a largement montré, que l'on mentionne simplement l'ouvrage de Richard K. Cross³⁴⁷ ou encore le collectif édité par Jacquet et Topia³⁴⁸. Le nom de Flaubert émerge pour la première fois dans les écrits de Joyce en 1901, dans un essai intitulé « The Day of the Rabblement » :

« [...] Mr Moore is really struggling in the backwash of that tide which has advanced from Flaubert through Jakobsen to D'Aununzio [sic]: for two entire eras lie between *Madame Bovary* and *Il Fuoco* »³⁴⁹.

Puis en 1902, l'expression « splendour of truth » apparaît dans l'essai « James Clarence Mangan »³⁵⁰, en référence à l'expression latine *splendor veri* remontant à Platon, qui est une composante essentielle du principe flaubertien d'*impersonnalité de l'œuvre*. Dans sa lettre à Mlle Laroyer de Chantepie du 18 mars 1857, Flaubert développe effectivement ce principe clef en ces termes :

« *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.

Et puis, l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon »³⁵¹.

Notons que pour Ellmann, il ne fait aucun doute que Joyce découvre l'expression « splendour of truth » / « splendeur du vrai » par le biais de cette lettre et non

³⁴⁶ Cette critique est dûment répertoriée dans le sottisier composé par Ezra Pound. Cf. *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, op. cit.*, p. 119.

³⁴⁷ Richard K. Cross, *Flaubert and Joyce: the Rite of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

³⁴⁸ Claude Jacquet et André Topia, *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990.

³⁴⁹ Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writings, op. cit.*, p. 51.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

³⁵¹ *Correspondance de Gustave Flaubert*, Paris, Club de l'honnête homme, Vol. 13, 1974, p. 567.

directement d'une source de Platon³⁵². La critique a d'ailleurs bien identifié un passage de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, largement similaire à cette lettre :

« The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and projected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails ». (*P*, p. 180-181)

De même, elle a aussi souligné que l'expression « splendeur of truth » figure à nouveau dans *Stephen Hero*³⁵³, preuve que l'influence flaubertienne persiste de manière continue au sein des écrits de jeunesse de Joyce. Par conséquent, on ne sera aucunement surpris de voir Ezra Pound faire un rapprochement entre ces deux auteurs dans une lettre datant de 1915³⁵⁴.

Mais l'importance de Flaubert vis-à-vis de Joyce ne se limite pas à ces quelques coïncidences. La présence de l'auteur français semble transpirer au travers de l'éventail typologique de la production de Joyce, qu'il s'agisse au début de la scrupuleuse platitude de *Dubliners* qui s'inscrit nettement dans une lignée réaliste flaubertienne, ou plus tard de la technique hallucinatoire employée dans l'épisode « Circé » sur le modèle de *La tentation de Saint-Antoine*. En effet, cette dernière relation a été particulièrement soulignée par la critique³⁵⁵, et même élargie à un parallèle faustien³⁵⁶ :

« On a déjà rapproché « *Circe* » et *La Tentation* et on leur a attribué un modèle commun : l'épisode de la nuit de Walpurgis dans *Faust*. Les trois se ressemblent, en effet, par la création d'un univers fantasmagorique qui met en scène les hallucinations du personnage principal : Faust, Antoine et Bloom. La

³⁵² Cf. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, p. 148

³⁵³ Dans le passage de *Stephen Hero* en question, on retrouve, outre l'expression « splendeur of truth », l'idée d'une connexion entre l'artiste et le divin, qui rappelle fortement la lettre de Flaubert : « When the poetic phenomenon is signalled in the heavens, exclaimed this heaven-ascending essayist, it is time for the critics to verify their calculations in accordance with it. It is time for them to acknowledge that here the imagination has contemplated intensely the truth of the being of the visible world and that beauty, the splendour of truth, has been born ». (*SH*, p. 80)

³⁵⁴ Cf. Pound/Joyce: *The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, *op. cit.*, p. 44.

³⁵⁵ Cf. Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, New York, A New Directions Paperback, 1960, p. 108 ; Cross, *Flaubert and Joyce*, *op. cit.*, p. 125-149.

³⁵⁶ En effet, la référence à la nuit de Walpurgis est suggérée par Joyce dans sa lettre du 4 février 1921 adressée à Harriet Shaw Weaver : « I shall write to Mr Pound in a day or two as I should like to send the typescript of *Circe* through him as I have done hitherto though I do not think that the reading of such a *Walpurgisnacht* will do his or anybody else's health much good ». (*LI*, p. 157)

présentation dramatique correspond à une objectivation des hantises, des remords et des désirs du héros »³⁵⁷.

Bien qu'Aubert, s'appuyant sur les réserves de Budgen, défende le caractère unique de « Circé » pour sa capacité à faire cohabiter les mondes réel et onirique sur un même plan³⁵⁸, il serait déraisonnable d'écarter l'évidence des parallèles globaux entretenus entre cet épisode de *Ulysses* et *La Tentation de Saint-Antoine*. Faudrait-il également ajouter que l'influence flaubertienne sur « Circé », épisode à caractère largement théâtral, apparaît d'autant plus intéressante que la pièce « Exiles » jouit quant à elle d'un lien avec *Madame Bovary*³⁵⁹, comme si Joyce affectionnait particulièrement la voix de Flaubert dans son habit de dramaturge. En somme, la production de cet auteur se profile comme un arrière-plan incontournable et dense vis-à-vis de l'œuvre de Joyce, tant au niveau du contenu que de la forme³⁶⁰, donnant ainsi pleine pertinence à l'établissement d'un lien entre « Hérodiade » (et par extension *Trois contes*) et l'émergence des mots « paralysie », « gnomon » et « simony ».

De « *Un cœur simple* » à « *Clay* »

Mais à quel degré peut-on envisager les nouvelles de *Dubliners* en portrait flaubertien ? Tout d'abord, certains personnages et aspects structurels de *Trois contes* pourraient avoir fourni une substance riche pour le développement psychologique et physique de quelques-uns des personnages, et pour l'architecture fondamentale de

³⁵⁷ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Saint-Nicolas, Presses de l'université Laval, 2000, p. 156.

³⁵⁸ Il remarque fort justement cette particularité exclusive au quinzième épisode de *Ulysses* : « Mais il est important de noter que toutes ces déformations et tous ces déplacements ne restent pas confinés dans un monde onirique coupé de la vie quotidienne : ils font irruption au beau milieu d'une histoire qui continue à se dérouler, imperturbablement, et c'est ce choc des deux mouvements contradictoires de progression et de régression qui distingue 'Circé' d'un grand nombre d'œuvres à caractère onirique dont elle paraît très proche ». (*Œuvres II*, p. 1662-1663)

³⁵⁹ Le lien est avéré par l'auteur dans ses notes préparatoires à « Exiles ». Cf. *Œuvres I*, p. 1773-1774.

³⁶⁰ David Hayman présente à ce titre de profondes relations entre le *Portrait* et *L'éducation sentimentale* (cf. « *A Portrait of the Artist as a Young Man and L'éducation sentimentale: the structural affinities* », *Orbis Litterarum*, Vol. 19.2-4, 1964, p. 161-175) et remarque notamment des ressemblances flagrantes entre l'expérience épiphanique de Stephen et la vision de Frédéric (cf. « Attitudinal Dynamics in Narrative: Flaubert, Lawrence, Joyce », *Journal of Modern Literature*, Vol. 19.2, 1995, p. 201-214).

certaines nouvelles, de *Dubliners*³⁶¹. Par exemple, certains parallèles peuvent être établis entre Félicité dans « Un cœur simple » et Maria dans « Clay ». Soulignons notamment l'innocence et la pureté de ces deux femmes qui leur vaut l'extrême sympathie de leur communauté respective. Le conte de Flaubert débute effectivement en insistant sur ce point dès la première phrase :

« Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité »³⁶².

En position miroir, « Clay », après un premier paragraphe ouvrant la nouvelle *in medias res*, en vient rapidement à faire un constat similaire au sujet de Maria :

« She was always sent for when the women quarrelled over their tubs and always succeeded in making peace [...] Maria, you are a veritable peace-maker [...] Every one was so fond of Maria ». (*DI*, p. 76)

De même, elles sont toutes deux présentées comme d'excellentes maîtresses de maison, les deux textes prenant en compte des critères d'évaluation identiques, à savoir le degré de propreté, qui se remarque au brillant des casseroles, et la pieuté, qui se juge à la ponctualité matinale pour la messe :

« Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe [...] Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes »³⁶³.

« The kitchen was spick and span: the cook said you could see yourself in the big copper boilers [...] She went into her little bedroom and, remembering that the next morning was a mass morning, changed the hand of the alarm from seven to six ». (*DI*, p. 76-77)

Certes ces ressemblances pourraient tout simplement tenir à la représentation de la fonction de gouvernante, mais la structure de l'histoire semble suivre une trame commune. Les deux textes introduisent en premier lieu l'éthique professionnelle irréprochable de Félicité et de Maria, puis dépeignent leurs malheurs en amour et leur incapacité à se marier, se poursuivent par des scènes mettant en exergue l'expression de leur potentiel affectif (Maria étant comblée au contact des enfants et Félicité s'éprenant successivement des enfants de sa maîtresse, d'un neveu, d'un vieillard et d'un perroquet), et se concluent par une forme de régression funeste des personnages (la mort

³⁶¹ Signalons à ce titre l'article de Scarlett Baron qui va dans le sens de cette démonstration : « Gnomonic Structures: Flaubert's *Trois Contes* and Joyce's *Dubliners* », *Papers on Joyce*, Vol. 13, 2007, p. 43-60.

³⁶² Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 591.

³⁶³ *Ibid.*, p. 592.

est physique pour Félicité et divinatoire pour Maria³⁶⁴). Pour Flaubert, cette structure reste largement liée à son intention de développer l'image d'une sainte³⁶⁵, en passant du déclin physique du personnage à son éveil spirituel progressif. Cette image de sainteté n'est d'ailleurs pas absente de la nouvelle de Joyce, notamment de par les connotations du prénom Maria et de par la qualification « peace-maker » renvoyant à l'évangile selon Matthieu³⁶⁶. Un net renversement est également à noter lorsque Félicité, dans son ultime délire, finit par confondre son perroquet Loulou avec le Saint-Esprit³⁶⁷, tout comme le personnage de Maria tend à être représenté avec insistance par la narration sous des traits de psittaciforme, notamment avec son long nez et sa voix nasale³⁶⁸ :

« Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique ; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête »³⁶⁹.

« [...] she had a very long nose. She talked through her nose [...] when she laughed her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness and the tip of her nose nearly met the tip of her chin [...] Maria laughed again till the tip of her nose nearly met the tip of her chin [...] Maria laughed and laughed again till the tip of her nose nearly met the tip of her chin ». (*DI*, p. 76-80)

³⁶⁴ Maria tombe au hasard sur la soucoupe contenant l'argile, le symbole de la mort, dans le cadre du jeu divinatoire organisé chez Joe.

³⁶⁵ Bien que Félicité ne soit pas un personnage offrant la représentation d'un saint particulier, le *saint* est bel et bien la figure omniprésente des projets contemporains de « Un cœur simple », tel que l'auteur le remarque dans sa lettre du 19 juin 1876 à Madame Roger des Genettes : « [...] si je continue, j'aurai ma place parmi les lumières de l'Eglise. Je serai une des colonnes du temple. Après saint Antoine, saint Julien ; et ensuite saint Jean-Baptiste ; je ne sors pas des saints ». Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 684.

³⁶⁶ Gifford souligne effectivement une référence évangélique dans la phrase « Maria, you are a veritable peace-maker » : « From Jesus's Sermon on the Mount (Matthew 5:9), 'Blessed are the peace-makers: for they shall be called the children of God' ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op. cit.*, p. 77-79.

³⁶⁷ L'intention de Flaubert ne pourrait être plus clairement exprimée que dans cette même lettre adressée à Madame Roger des Genettes datant du 19 juin 1876 : « [...] quand le perroquet est mort, elle le fait empailler et, en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit ». Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 684.

³⁶⁸ Le perroquet se caractérise par son bec fort et crochu. On remarquera néanmoins que la critique privilégie traditionnellement une perception physiognomonique de Maria la rapprochant, non du perroquet de Flaubert, mais d'une figure de sorcière. Cross remarque effectivement : « The folk trait of repeating words for emphasis [...] serves not only to furnish us with details of her physiognomy but also suggests that she is in some way witchlike. Joyce notes several times that when she laughs the tip of her nose almost meets her chin ». Cf. Cross, *Flaubert and Joyce*, *op. cit.*, p. 26.

³⁶⁹ Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 622.

A ce titre, il conviendrait de rapprocher Loulou qui débite « à satiété les trois phrases de son répertoire »³⁷⁰ et Maria, en portrait de perroquet, dont les deux seules occurrences de discours restent largement répétitives³⁷¹. En effet, la narration indique qu'elle parle toujours avec douceur, soit pour dire « *Yes, my dear* » soit pour dire « *No, my dear* » ; (*DI*, p. 76) puis l'interprétation musicale de *I Dreamt that I Dwelt* par Maria tourne rapidement en boucle fermée puisqu'elle répète la première strophe au moment d'entamer la seconde³⁷² :

« She sang *I Dreamt that I Dwelt*, and when she came to the second verse she sang again: *I dreamt that I dwelt* [...] » (*DI*, p. 81)

En somme, ces nombreux détails et parallélismes établissent avec pertinence la relation organique entre « Clay » et « Un cœur simple », et iraient nettement dans le sens des observations générales de Cross :

« To say that Joyce's stories are inferior to some of Chekhov's—or Flaubert's—is not, of course, to deny that they are impressive technically. The virtuosity with which Joyce splices naturalistic narrative and symbolic strands in 'Clay' seems to me to place it among the better pieces in *Dubliners*, and its subject matter makes comparison with *Un Cœur simple* natural. Both tales concern themselves with the fate of humble and innocent spinsters of the servant class whose impulse to love is repeatedly thwarted »³⁷³.

De « La légende de saint Julien l'hospitalier » à « An Encounter »

De la même manière, « La légende de saint Julien l'hospitalier » n'aurait pas manqué de marquer l'esprit de Joyce, que l'on songe simplement aux carnets de

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 615.

³⁷¹ Il faudrait voir dans le discours répétitif de Maria un attribut divin. Selon la vision de Ann L. Murphy, la répétitivité de la parole serait précisément l'élément contribuant à la représentation divine du perroquet : « When Félicité has the dead parrot stuffed, it is the symbol of this repetition, the figure which totalizes this re-presentation, which is itself repeated. It is possible that the parrot's name, being the repetition of two identical sounds—Lou-lou—as well as reproducing, on the level of the signifier, his status as embodiment of repetition and imitation, indicates his 're-embodiment,' in a second life, as a stuffed bird and then as symbol of the Holy Spirit [...] The equation parrot speech = the Word of God, by sanctifying the parrot, grants transcendence as well to repetition and imitation [...] ». Cf. Ann L. Murphy, « The Order of Speech in Flaubert's *Trois Contes* », *The French Review*, Vol. 65.3, 1992, p. 404-405.

³⁷² Cette erreur d'interprétation par Maria n'est pas simplement intéressante pour son aspect répétitif mais aussi pour l'omission qu'elle implique. En effet, « Maria, comme par hasard, oublie la seconde strophe, celle de la demande en mariage ». (*Œuvres I*, p. 1522)

³⁷³ Cross, *Flaubert and Joyce, op. cit.*, p. 19-20.

Finnegans Wake VI.B.5 à VI.B.8 qui, comme le souligne Scarlett Baron³⁷⁴, présentent de nettes associations entre le parricide, la chasse et Flaubert. On peut très bien imaginer que ces carnets attesteraient *après-coup* de la présence d'effets flaubertiens déjà en place dans certains écrits antérieurs de Joyce, telles les nouvelles de *Dubliners*. En particulier, « La légende de saint Julien l'hospitalier », bien qu'il s'agisse d'un conte nettement axé sur la représentation du complexe d'Œdipe, pourrait avoir fourni de nombreux éléments pour le développement structurel de « An Encounter ». Effectivement, ces deux textes proposent une organisation identique, faisant se succéder une scène du milieu parental/autoritaire au sein duquel la passion du personnage principal s'éveille, une échappée aventurière offrant un net rapprochement avec le monde naturel, et enfin une rencontre directe avec une incarnation humaine de *la laideur*. Ainsi, l'exacerbation progressive du plaisir que Julien éprouve en tuant des animaux vient trouver un écho dans les nouvelles sensations qui naissent chez le narrateur de « An Encounter », au contact des récits d'aventure du Far West. Respectivement, l'épisode du pigeon abattu et l'incident ayant lieu dans la classe de Father Butler ont le même effet initiatique sur les personnages principaux, leur faisant connaître à chacun de réelles palpitations, voire des émotions qui se révéleront accoutumantes et qui devront par la suite monter en degré et en réalisme :

« Un matin, comme il s'en retournait par la courtine, il vit sur la crête du rempart un gros pigeon qui se rengorgeait au soleil. Julien s'arrêta pour le regarder ; le mur en cet endroit ayant une brèche, un éclat de pierre se rencontra sous ses doigts. Il tourna son bras, et la pierre abattit l'oiseau qui tomba d'un bloc dans le fossé.

Il se précipita vers le fond, se déchirant aux broussailles, furetant partout, plus leste qu'un jeune chien.

Le pigeon, les ailes cassées, palpitait, suspendu dans les branches d'un troène.

La persistance de sa vie irrita l'enfant. Il se mit à l'étrangler ; et les convulsions de l'oiseau faisaient battre

« The adventures related in the literature of the Wild West were remote from my nature but, at least, they opened doors of escape [...] One day when Father Butler was hearing the four pages of Roman History clumsy Leo Dillon was discovered with a copy of *The Halfpenny Marvel* [...] Everyone's heart palpitated as Leo Dillon handed up the paper [...] This rebuke during the sober hours of school paled much of the glory of the Wild West for me and the confused puffy face of Leo Dillon awakened one of my consciences. But when the restraining influence of the school was at a distance I began to hunger again for wild sensations, for the escape which those chronicles of disorder alone seemed to offer me. The mimic warfare of the evening

³⁷⁴ Cf. Scarlett Baron, « Joyce's 'holiday wisdom': 'Gustave Flaubert can rest having made me.' », *Genetic Joyce Studies*, Vol.7, 2007.

son cœur, l'emplissaient d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier raidissement, il se sentit défaillir »³⁷⁵.

became at least wearisome to me as the routine of school in the morning because I wanted real adventures to happen to myself. But real adventures, I reflected, do not happen to people who remain at home: they must be sought abroad ». (*DI*, p. 11-12)

Cette première phase du développement psychologique de Julien et du narrateur de « An Encounter », c'est-à-dire la germination de leur soif de palpitations, se fait toutefois en trois temps. En effet, ces deux personnages, malgré la naissance du désir de tuer divers animaux ou d'explorer l'inconnu, passent par une seconde phase, celle du rejet, puis décident finalement de donner libre cours à leurs pulsions. C'est ainsi que Julien, suite aux prédictions œdipiennes terrifiantes du grand cerf (l'annonce du parricide et du matricide), en vient d'abord à renoncer complètement à chasser, jusqu'à ce qu'il ne puisse résister à la prise d'une cigogne, qui s'avère en fait être sa mère indistinctement aperçue au travers de la brume. C'est donc le désir incontrôlable de chasser qui, se solvant par le matricide accidentel, est directement lié à la fuite de Julien, et à son engagement subséquent dans une troupe d'aventuriers. Parallèlement à cela, l'attirance initiale du narrateur de « An Encounter » pour les magazines de la bibliothèque de Joe Dillon est d'abord relativisée, voire refoulée, par le contrepoint d'autres œuvres telles que les histoires policières américaines. Mais l'incident avec Father Butler finit par stimuler ce désir d'aventures qui conduit, là aussi, à la mise sur pieds d'une troupe d'aventuriers constituée de Mahony, de Leo Dillon et du narrateur :

« [le grand cerf] répéta trois fois :
- Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour,
cœur féroce, tu assassineras ton père et
ta mère ! [...]

Quand il [Julien] fut rétabli
complètement, il s'obstina à ne point
chasser [...] Un soir d'été, à l'heure où
la brume rend les choses indistinctes,
étant sous la treille du jardin, il aperçut
tout au fond deux ailes blanches qui
voletaient à la hauteur de l'espalier. Il
ne douta pas que ce fût une cigogne ; et
il lança son javelot. Un cri déchirant
partit. C'était sa mère, dont le bonnet à
longues barbes restait cloué contre le

« I liked better some American detective
stories which were traversed from time to
time by unkempt fierce and beautiful girls
[...] This rebuke during the sober hours of
school paled much of the glory of the Wild
West [...] I began to hunger again for wild
sensations [...] The summer holidays were
near at hand when I made up my mind to
break out of the weariness of school-life for
one day at least. With Leo Dillon and a boy
named Mahony I planned a day's miching
[...] I brought the first stage of the plot to an
end by collecting sixpence. When we were
making the last arrangements on the eve we
were all vaguely excited ». (*DI*, p. 11-12)

³⁷⁵ Flaubert, *Œuvres II*, op. cit., p. 627.

mur. Julien s'enfuit du château, et ne reparut plus. Il s'engagea dans une troupe d'aventuriers qui passaient »³⁷⁶.

Une fois les personnages principaux enrôlés dans leurs troupes d'aventuriers respectives, « La légende de saint Julien l'hospitalier » et « An Encounter » semblent partager une cartographie et une temporalité similaires. Julien se livre alors à une multitude de batailles formant un tout anachronique et plurispatial³⁷⁷. Son parcours le mène notamment à secourir le Dauphin de France, le roi d'Angleterre, les Templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie et l'empereur de Calicut, ainsi qu'à combattre des Scandinaves, des Nègres, des Indiens, et à vaincre les Troglodytes et les Anthropophages³⁷⁸. En vis-à-vis, la bataille de « An Encounter », qui éclate aux abords de North Strand Road, fait également s'entremêler spatialité et temporalité. Ainsi, les batailles imaginaires du Far West se déroulent bel et bien dans la partie Est de Dublin, entre North Strand Street et le Fer à Repasser, et les « armées » impliquées font s'opposer à la fois les Catholiques contre les Protestants, du point de vue des *ragged boys*, et les Cow-boys contre les Indiens, du point de vue de Mahony. A cela viennent s'ajouter les divers épisodes de l'histoire militaire qui sont suggérés, comme le souligne Senn³⁷⁹, par Ringsend³⁸⁰, largement évocateur de l'invasion de Cromwell en 1646, par

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 632-633.

³⁷⁷ Murphy théorise d'ailleurs le temps et l'espace narratif du conte tout entier sous une sorte de logique variationnelle : « The narrative space, or the temporal dimension of the tale, created by prophetic language is enlarged throughout most of the second half, diminished toward the end, and finally disappears altogether. First, the numerous feats listed among Julien's accomplishments as soldier-conqueror, and the geographical distances he must travel to realize them, attest to the passing of a considerable amount of time between the moment he flees his parents' home and marries the Emperor's daughter. Moreover, his parents tell Julien's wife that they had been searching for him 'depuis plusieurs années.' Then, the time which elapses between Julien's departure from his wife, following the act of murdering his parents, and the moment he contemplates drowning himself is sufficient for him to become an old man. Finally, still more time passes between that moment and Julien's death/apotheosis which itself conflates with the very end of the story ». Cf. Murphy, « The Order of Speech in Flaubert's *Trois Contes* », *art. cit.*, p. 407.

³⁷⁸ Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 634.

³⁷⁹ Senn insiste sur la charge de l'histoire militaire de Dublin qui persiste dans la nouvelle : « [...] historically, Ringsend was Dublin's former place of embarkation to England and the Continent—its chief door of escape [...] Ringsend, for example, is associated with Cromwell who landed his army there in 1646: the door of escape once allowed the entrance of the foreign invader [...] The Norwegian vessel which repeatedly attracts the boys' attention reminds us of another invasion, that of the Vikings who besieged and conquered, lost and regained Dublin in a long series of historical encounters ». Cf. Senn, « An Encounter », *art. cit.*, p. 34.

³⁸⁰ Il s'agit d'un « quartier de Dublin situé à l'embouchure de la Liffey, sur la rive droite (ou sud) ». (*Œuvres I*, p. 1489)

le navire norvégien, rappelant les invasions de Dublin par les Vikings, et enfin par l'histoire romaine, faisant l'objet du cours de Father Butler, qui suggère les innombrables conquêtes de cet empire. Il semble donc que ces deux textes s'appliquent à générer une forme d'éclatement de la grille spatiotemporelle, comme s'ils abritaient chacun une espèce de conscience de l'historicité des guerres.

Après les scènes de bataille, Julien passe par une phase d'exile en milieu naturel, loin des hommes et plein de repentir. Puis, tel Charon aux Enfers assumant la responsabilité de passeur du Styx, il répare une vieille barque, aménage une berge impraticable et décide de consacrer son existence au service des autres. Cette section trouve largement écho dans « An Encounter » dans la mesure où le narrateur et Mahony, une fois la bataille contre les *ragged boys* terminée, décident de traverser la Liffey en bac pour ensuite s'isoler de Dublin depuis une position champêtre surplombant la Dodder. En effet cette idée d'exile par la traversée fluviale ressort dans les deux textes :

« Ainsi, portant le poids de son souvenir, il parcourut beaucoup de pays ; et il arriva près d'un fleuve dont la traversée était dangereuse, à cause de sa violence et parce qu'il y avait sur les rives une grande étendue de vase. Personne depuis longtemps n'osait plus le passer. Une vieille barque, enfouie à l'arrière, dressait sa proue dans les roseaux. Julien en l'examinant découvrit une paire d'avirons ; et l'idée lui vint d'employer son existence au service des autres »³⁸¹.

« School and home seemed to recede from us and their influences upon us seemed to wane. We crossed the Liffey in the ferryboat, paying our toll to be transported [...] Mahony chased a cat down a lane, but the cat escaped into a wide field. We both felt rather tired and when we reached the field we made at once for a sloping bank over the ridge of which we could see the Dodder ». (*DI*, p. 14)

Il convient également d'ajouter que le sentiment de culpabilité de Julien, fort lié à son désir de rachat moral vis-à-vis de la communauté, de dévouement au service d'autrui, coïncide avec la fin de « An Encounter » où le narrateur réalise avoir un certain mépris pour Mahony, jusque là inavoué, sorte de prise de conscience ultime qui le rend pénitent : « And I was penitent; for in my heart I had always despised him a little ». (*DI*, p. 18)

Enfin, « La légende de saint Julien l'hospitalier » et « An Encounter » tendent vers un dénouement d'une étonnante ressemblance, à savoir la confrontation inattendue

³⁸¹ Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 645.

avec une sorte d'incarnation humaine de la laideur. En effet, un lépreux et un pervers boiteux font brusquement irruption dans les univers respectifs de Julien et du narrateur de la nouvelle de Joyce :

« Une nuit qu'il [Julien] dormait, il crut entendre quelqu'un l'appeler [...] Après une minute d'hésitation, Julien dénoua l'amarre. L'eau, tout de suite, devint tranquille, la barque glissa dessus et toucha l'autre berge, où un homme attendait. Il était enveloppé d'une toile en lambeaux, la figure pareille à un masque de plâtre et les deux yeux plus rouges que des charbons. En rapprochant de lui la lanterne, Julien s'aperçut qu'une lèpre hideuse le recouvrait ; cependant, il avait dans son attitude comme une majesté de roi »³⁸².

« When we had lain on the bank for some time without speaking I saw a man approaching from the far end of the field. I watched him lazily as I chewed one of those green stems on which girls tell fortunes. He came along by the bank slowly. He walked with one hand upon his hip and in the other hand he held a stick with which he tapped the turf lightly. He was shabbily dressed in a suit of greenish-black and wore what we used to call a jerry hat with a high crown [...] ». (*DI*, p. 15)

Manifestement, ces deux passages se font écho dans la mesure où ils décrivent chacun l'arrivée d'un vieil homme vêtu d'un habit élimé et doté d'une sorte de couronne symbolique. En effet, les expressions « toile en lambeaux » / « shabbily dressed in a suit of greenish-black » et « majesté de roi » / « jerry hat with a high crown » se recourent. De plus, le lépreux et le pervers se caractérisent par la nette progression des sous-entendus sexuels dans leurs nombreuses requêtes. Le premier exige successivement de Julien qu'il le nourrisse, l'abreuve, le réchauffe, lui offre son lit, se rapproche près de lui, et se dénude pour le réchauffer de l'étreinte de son corps. De la même manière, le pervers impose sa présence dans une discussion qu'il manipule pour en venir rapidement à des sujets largement libéralistes, voire sado-masochistes, couvrant notamment le sujet du fouet :

« J'ai faim [...] J'ai soif [...] J'ai froid [...] Ton lit [...] C'est comme la glace dans mes os ! Viens près de moi [...] Déshabille-toi, pour que j'aie la chaleur de ton corps ! [...] Ah ! je vais mourir !... Rapproche-toi, réchauffe-moi ! Pas avec les mains ! non ! toute ta

« He began to talk of the weather [...] Then he began to talk of school and of books [...] Then he asked us which of us had the most sweethearts [...] He began to speak to us about girls, saying what nice soft hair they had and how soft their hands were and how all girls were not so good as they seemed to

³⁸² *Ibid.*, p. 646.

personne.
Julien s'étala dessus complètement,
bouche contre bouche, poitrine sur
poitrine.
Alors le Lépreux l'étreignit [...] »³⁸³.

be [...] He said my friend was a very rough
boy and asked did he get whipped often at
school [...] He began to speak on the subject
of chastising boys [...] He said when boys
were that kind they ought to be whipped and
well whipped [...] what he wanted was to get
a nice warm whipping [...] The man
continued his monologue ». (*DI*, p. 15-17)

En somme, au vu de tous ces parallèles structurels, il serait étonnant que Joyce n'ait pas songé au conte « La légende de saint Julien l'hospitalier » lorsqu'il composa « An Encounter » ; ce qui pourrait laisser le lecteur quelque peu dubitatif quant à la réelle signification du titre de la nouvelle, qui insinuerait moins la *rencontre* fictionnelle entre le narrateur et le pervers, que celle entre l'auteur et l'œuvre de Flaubert.

De « Hérodias » à « Ivy Day in the Committee Room »

Tel que René Dumesnil le formule, Flaubert, dans son troisième conte intitulé « Hérodias », réassocie « l'antiquité au moment que le monde romain va se transformer sous l'influence du christianisme naissant »³⁸⁴. Au-delà de cette dimension historique, véritable tournant identitaire des peuples de l'ère moderne, Flaubert aurait réellement été captivé, pour la rédaction de ce conte, par l'histoire de saint Jean-Baptiste, dont Hérode ordonne la décollation à la demande d'Hérodias (par l'intermédiaire de Salomé)³⁸⁵. Au regard de ces quelques éléments, la nouvelle « Ivy Day in the Committee Room » pourrait thématiquement se profiler comme intégrant certains parallèles notoires avec ce conte, notamment les rôles semblables joués par Charles Stewart Parnell et saint Jean-Baptiste. Si ce dernier peut être considéré comme le précurseur du Messie, étant à la source-même du christianisme, il peut être dit de Parnell qu'il s'agit, aux yeux de Joyce, d'une figure politique pleinement *créatrice* de

³⁸³ *Ibid.*, p. 647-648.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 575.

³⁸⁵ Cette histoire, basée sur les évangiles selon Marc et Matthieu, est bien aux origines de la naissance de ce conte, tel qu'il ressort dans la lettre de Flaubert datant de fin avril 1876 adressée à Madame Roger des Genettes : « Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? L'histoire de saint Jean-Baptiste. La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là. Si je m'y mets, cela me ferait trois contes, de quoi publier à l'automne un volume assez drôle ». Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 684.

l'Irlande. L'auteur n'hésite d'ailleurs pas à comparer Parnell à Moïse menant les Hébreux vers la Terre Promise dans son essai de 1912 intitulé « The Shade of Parnell » :

« He, like another Moses, led a turbulent and volatile people out of the house of shame to the edge of the Promised Land. The influence that Parnell exercised over the Irish people defies the critic's analysis »³⁸⁶.

Ainsi, la comparaison de Parnell aux fondateurs de religions semble un rapprochement adéquat et constant dans l'esprit et les écrits de Joyce. En effet, c'est bien l'idée de fondation d'idéologie politique qui aurait consciemment été associée par l'auteur, et ce à plusieurs reprises, à la naissance d'une croyance religieuse. En outre, le titre de la nouvelle semble déjà présenter cette ambiguïté politico-religieuse puisque la fameuse « salle des Commissions » tire vraisemblablement son origine des locaux de l'Association pour la propagation de la foi (« Committee Rooms of the Association for the Propagation of the Faith »)³⁸⁷. Ainsi, cette idée de *propagation de la foi*, sous-entendue dans le titre-même de la nouvelle, vient directement résonner avec « Hérodiad », un conte dépeignant avant tout l'origine précise du christianisme, voire l'imminence de son essor. De la même manière, la fondation de l'identité politique de l'Irlande est directement exprimée en termes religieux dans l'essai de Joyce intitulé « Ireland: Island of Saints and Sages », autorisant par là un lien direct entre les figures de saint et de leader politique. On y trouve notamment un Parnell décrit à la fois comme l'acteur politique le plus formidable de l'histoire de l'Irlande et le pourfendeur d'une influence anglaise martyrisante :

« [...] finally, Charles Stewart Parnell, perhaps the most formidable man ever to lead the Irish [...] If Parnell was a thorn in the side of the English, it was because, in his boyhood in Wicklow, he heard of the tale of English ferocity from his nurse. A tale, which he himself used to recount, told of a peasant who had infringed against the Penal Laws and who, by order of the colonel, was

³⁸⁶ Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writings*, *op. cit.*, p. 193.

³⁸⁷ Aubert semble effectivement privilégier cette piste : « Un problème subsiste. Etant donné la minutie de Joyce, évidente à chaque page de son recueil, il peut être tenu pour assuré qu'il avait en tête une 'salle des Commissions' dublinoise, posée, dans une symétrie éloquente, en regard de celle qui avait été le théâtre du reniement des parnellites. De quel lieu s'agissait-il ? Enquête faite, nous avançons le nom des 'Committee Rooms of the Association for the Propagation of the Faith', [Salles des commissions de l'Association pour la propagation de la foi], 22 Parliament Street [...], au cœur du quartier qui sert de toile de fond à cette nouvelle. Nous ne savons pas s'il arrivait à cette association de prêter ses locaux à des organisations politiques (bien pensantes), ce qui ne serait pas inconcevable. Il nous suffit de savoir que cette appellation, la seule que nous ayons rencontrée dans *Thom's Official Directory*, était certainement assez familière aux oreilles des Dublinois pour leur revenir à l'esprit, enrichie d'harmoniques ('[...] la propagation de la foi [...]') à la lecture du texte de Joyce ». (*Œuvres I*, p. 1537-1538).

taken, stripped, tied to a carriage and whipped by the troops. The whipping was, by order of the colonel, administered to his stomach in such a way that the unfortunate man died in atrocious agony, his intestines spilling out on the road »³⁸⁸.

On pourrait ainsi remarquer dans l'imaginaire de Joyce une forme de parallèle entre saint Jean-Baptiste décapité sous l'ordre du roi Hérode et Parnell dans le rôle du martyr éventré aux termes du code pénal anglais. De plus, il est intéressant de noter que « Ivy Day in the Committee Room » s'applique précisément à gommer, par des jeux de luminosité et d'obscurité, les différences entre l'habit religieux et l'habit laïc, notamment lors de l'arrivée de Father Keon dans la salle des Commissions :

« A person resembling a poor clergyman or a poor actor appeared in the doorway. His black clothes were tightly buttoned on his short body and it was impossible to say whether he wore a clergyman's collar or a layman's because the collar of his shabby frock-coat, the uncovered buttons of which reflected the candlelight, was turned up about his neck ». (*DI*, p. 97)

Au vu de ces quelques observations, la comparaison de Parnell à saint Jean-Baptiste semblerait donc tout à fait conforme aux tendances joyciennes. Mais examinons le texte de « Ivy Day in the Committee Room » plus en détail afin de déterminer à quel degré la nouvelle aurait développé cette métaphore de martyr religieux dans sa représentation de Parnell.

Le conte « Hérodiad » semble structuré autour d'une dynamique bien particulière, à savoir la régression physique de Jean-Baptiste au profit de la naissance d'une idéologie. En effet, l'histoire semble nettement imbriquée dans cette structure puisque Jean-Baptiste, en passe d'accéder au rang des saints, annonce lui-même l'imminence de sa mort dès les premières pages : « Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue ! »³⁸⁹. Cette idée revient d'ailleurs conclure le conte, lorsque la phrase de Jean-Baptiste est rétrospectivement comprise après la décollation : « L'Essénien comprenait maintenant ces paroles : 'Pour qu'il croisse, il faut que je diminue' »³⁹⁰. En guise de structure parallèle, le dôme de charbons³⁹¹ à demi consommés de la cheminée qui est au

³⁸⁸ Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, *op. cit.*, p. 115 et 119.

³⁸⁹ Cf. Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 651.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 678.

³⁹¹ Remarquons au passage que l'image du dôme de charbons, introduite dans la première phrase de « Ivy Day in the Committee Room », et reprise dès la seconde phrase, semble étrangement évocatrice de celle du pic de basalte en forme de cône, figurant dans la première phrase de « Hérodiad ».

centre de la scène d'ouverture de « Ivy Day in the Committee Room » préfigure largement la récitation finale de Hynes intitulée « The Death of Parnell », qui vient précisément dépeindre Parnell comme un phœnix renaissant de ses cendres pour l'avenir d'Erin :

« Old Jack raked the cinders together with a piece of cardboard and spread them judiciously over the whitening dome of coals [...]
The Death of Parnell [...]
*They had their way: they laid him low.
But Erin, list, his spirit may
Rise, like the Phoenix from the flames,
When breaks the dawning of the day,
The day that brings us Freedom's reign.
And on that day may Erin well
Pledge in the cup she lifts to Joy
One grief—the Memory of Parnell* ». (DI, p. 91-105)

En somme, « Herodias » et « Ivy Day in the Committee Room » se voient structurellement balisés en introduction par une sorte de déclin d'ordre matériel, et en conclusion par une renaissance immatérielle et éternelle. A cela s'ajoute l'élément contextuel central de ces deux textes, à savoir la désunité de l'opinion politique, la fragmentation des groupes identitaires et l'instabilité d'un régime menaçant de basculer à tout moment. En effet, Hérodiade est particulièrement consciente du climat politique bouillant généré par Jean-Baptiste, qui menace l'équilibre-même de sa position. Ce dernier étant emprisonné, Hérodiade réalise qu'elle livre en fait un combat, non contre un homme, mais contre une idéologie :

« [les Juifs] acceptent tous les maîtres, et ne sont pas capables de faire une patrie ! Quant à celui qui remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias, la meilleure politique était de le supprimer [...] Iaokanann l'empêchait de vivre. Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait ; il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison ; ils étaient morts. L' inanité de ces embûches exaspérait Hérodiade. D'ailleurs, pourquoi sa guerre contre elle ? Quel intérêt le poussait ? Ses discours, criés à des foules, s'étaient répandus, circulaient ; elle les entendait partout, ils emplissaient l'air. Contre des légions elle aurait eu de la bravoure. Mais cette force plus pernicieuse que les glaives, et qu'on ne pouvait saisir, était stupéfiante ; et elle parcourait la terrasse, blémie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait. Elle songeait aussi que le Tétrarque, cédant à l'opinion, s'aviserait peut-être de la répudier »³⁹².

³⁹² Flaubert, *Œuvres II*, op. cit., p. 654-655.

De la même manière, Mr Henchy tente de convaincre les différents acteurs de la scène politique désunifiée³⁹³ de « Ivy Day in the Committee Room » d'applaudir la venue d'Edouard VII. Mais il doit finalement faire face, non à Parnell lui-même puisqu'il est mort, mais à la mémoire de ce dernier qui survit chez les vivants. L'un des enjeux de la nouvelle est d'ailleurs fondé sur le fait que l'action se déroule à la date d'anniversaire de la mort de Parnell, exacerbant ainsi la mémoire de ce dernier chez les Dublinois et les sympathisants parnellistes qui arborent une feuille de lierre commémorative. En quelque sorte, Mr Henchy se retrouve, tout comme Hérodiade, confronté à une « force pernicieuse » et « qu'on ne peut saisir » :

« -Listen to me, said Mr Henchy. What we want in this country, as I said to old Ward, is capital [...] -But look here, John, said Mr O'Connor. Why should we welcome the King of England? Didn't Parnell himself... -Parnell, said Mr Henchy, is dead ». (*DI*, p. 101-102)

Enfin, la conclusion de la nouvelle de Joyce se profile largement comme calquée sur celle de « Hérodiade », puisque la tête de Jean-Baptiste apportée sur un plateau aux convives sous les applaudissements généraux vient trouver une correspondance subtile dans la description de Mr Hynes, immobile, dont la tête reste *rouge* et *nue* après sa récitation largement applaudie :

« La tête entra ; — et Mannaëï la tenait par les cheveux, au bout de son bras, fier des applaudissements »³⁹⁴. « When he had finished his recitation there was a silence and then a burst of clapping: even Mr Lyons clapped. The applause continued for a little time [...] Mr Hynes remained sitting, flushed and bareheaded on the table ». (*DI*, p. 105)

Il s'agirait donc d'une sorte de représentation symbolique de la décapitation d'un Parnelliste enflammé, renvoyant à l'image de la décollation de Jean-Baptiste, figure porteuse du christianisme. En effet, les adjectifs « flushed » et « bareheaded » étant quelque peu contradictoires, l'interprétation symbolique semble ici pertinente,

³⁹³ Gifford a bien représenté les personnages de la nouvelle comme formant un spectre de l'opinion politique irlandaise post-parnellienne : « The characters in the story represent the spectrum of Irish political opinion in 1902, from the working-class Colgan (offstage) and the dedicated Parnellite Hynes on the left, to the left-leaning O'Connor, to the ambivalent center of Mr. Henchy and the offstage Tierney, to Lyons, right of center, to Crofton the conservative Orangeman on the far right (with the proviso that 'left' and 'right' are not very illuminating terms when applied to Irish politics in the post-Parnell decade [...]) ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 88.

³⁹⁴ Cf. Flaubert, *Œuvres II, op. cit.*, p. 677.

privilégiant ainsi l'image d'une tête *sanglante* et *sans vie*. En outre, cette interprétation serait cohérente avec l'atmosphère générale de la fin de nouvelle qui semble pointer vers le thème de la décapitation, à l'instar de Parnell, sorte de « martyr » surnommé le *Roi sans Couronne*³⁹⁵ dans le poème de Mr Hynes, et des bouteilles de stout qui perdent tour à tour leur bouchon dans une rythmique ponctuant le texte de « Pok » réguliers.

Le double cône

Au-delà de ces quelques correspondances observées entre *Trois contes* et certaines nouvelles de *Dubliners*, ces œuvres semblent toutes deux avoir été fondées sur un motif géométrique propre. On le sait, le gnomon pourrait non seulement être l'une des poutrelles architecturales du recueil de Joyce, mais ce dernier pourrait avoir tiré cette figure directement de « Hérodiad », tel que suggéré plus tôt. Quant à *Trois contes*, Flaubert ne se serait pas tant basé sur le gnomon que sur la figure du double cône pour développer une sorte de trame structurelle. A ce titre, John R. O'Connor étaye l'importance de cette figure dans l'œuvre de Flaubert³⁹⁶, et remarque que cette influence géométrique était bien connue d'autres auteurs, notamment de W. B. Yeats :

« Book I of W. B. Yeats's *A Vision* begins with what the poet calls 'The Principal Symbol' of his work, the figure of a double cone formed by tracing a line along the outer edges of two interpenetrating gyres, or vortices, the apex of each vortex in the middle of the other's base. He describes the symbol's variant antecedents in Heraclitus, Empedocles, Plato, Macrobius, Thomas Aquinas, Swedenborg; but, outside speculative philosophy, he says only one writer among those known to him has used the symbol of the double cone—Flaubert »³⁹⁷.

³⁹⁵ Fait intéressant, l'expression « uncrowned king » est à nouveau reprise par Joyce dans son essai « The Shade of Parnell », et associée en termes religieux à une sorte de sacrifice humain : « The shade of the 'uncrowned king' will weigh upon the hearts of those who remember him, when the new Ireland soon enters into the palace *fimbriis aureis circumamicta varietatibus*: but it will not be a vindictive shade. The sadness that devastated his soul was, perhaps, the profound conviction that, in his hour of need, one of the disciples who had dipped his hand into the bowl with him was about to betray him. To have fought until the very end with this desolating certainty in his soul is his first and greatest claim to nobility. In his last proud appeal to his people, he implored his fellow-countrymen not to throw him to the English wolves howling around him. It redounds to the honour of his fellow-countrymen that they did not fail that desperate appeal. They did not throw him to the English wolves: they tore him apart themselves ». Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, *op. cit.*, p. 196.

³⁹⁶ Cf. John R. O'Connor, « Flaubert: *Trois Contes* and the Figure of the Double Cone », *PMLA*, Vol. 95.5, 1980, p. 812-826.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 812.

Il ne serait donc pas impossible que Joyce ait pu lui aussi avoir eu connaissance de ce motif chez Flaubert, ne serait-ce que par l'entremise de *A Vision* de Yeats. Mais Joyce aurait-il pu avoir recours à l'image du double cône, simultanément à celle du gnomon, comme principe structurel lors de la rédaction de *Dubliners* ? Quoi qu'il en soit, il n'en demeure pas moins que dans *Ulysses* la figure géométrique complexe du double cône surgit de manière indiscutable via le concept de parallaxe³⁹⁸ et est en fait déjà sous-jacente dès *Dubliners* au gré des projections parallactiques issues d'un gnomon solaire.

Le fonctionnement du double cône, figure faisant s'aligner face à face deux cônes s'interpénétrant sur un même axe, suggère naturellement une linéarité faisant se succéder un cône en régression et un cône en expansion. L'article de O'Connor démontre ainsi avec précision en quoi les personnages principaux de *Trois contes* auraient été façonnés sur ce modèle alliant régression physique et éveil spirituel, qu'il s'agisse de Félicité qui meurt en croyant voir le perroquet-Saint-Esprit, de Julien qui atteint le firmament au contact du lépreux, ou de Jean-Baptiste dont la décollation est porteuse de la naissance du christianisme. Certes, les nouvelles de *Dubliners* ne sont généralement pas construites suivant la figure du double cône, mais il faudrait tout de même faire exception pour « The Dead » dont la fin a fait couler beaucoup d'encre du fait de son caractère unique vis-à-vis du reste du recueil³⁹⁹. En effet, les deux derniers paragraphes ne s'inscrivent pas dans un moment de paralysie, mais font bien se succéder la régression de l'identité de Gabriel Conroy puis l'éveil de son âme, dessinant ainsi un double cône flaubertien particulièrement distinct :

« His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling [...] His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly

³⁹⁸ A propos de la parallaxe, Aubert rappelle qu'il « s'agit, en optique, de l'angle formé par les axes optiques de deux instruments visant le même objet, et, en astronomie, du déplacement de la position apparente d'un corps dû au changement de la position de l'observateur. La parallaxe sert à calculer les distances entre les différents corps célestes ». (*Œuvres II*, p. 1328)

³⁹⁹ En effet, Cross remarque que Gabriel se démarque des autres personnages de *Dubliners* et que cette instance unique de l'épiphanie tend à favoriser la comparabilité du personnage principal à saint Julien : « Unlike the protagonists of most of the later stories in *Dubliners*, Gabriel is wholly conscious of the significance of his epiphany. The glimpse he catches in the cheval-glass of his 'well-filled shirt-front' and his wife Gretta's disclosure of her nostalgia for her youthful beau engender in him 'a shameful consciousness of his own person' [...] Were his illumination to arrest itself at this stage he would differ in no important respect from James Duffy or the narrator of 'Araby.' Instead Joyce's hero resists the impulse to self-pity and confronts the threat to his worth as a man with courage, intelligence, and humility [...] Like Gabriel Conroy, Saint Julien must lose his life in order to find it ». Cf. Cross, *Flaubert and Joyce*, *op. cit.*, p. 30-32.

through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead ». (*DI*, p. 176)

De plus, cette fin, si particulière est-elle, semble offrir une sorte de double jeu dans la mesure où elle conclut à la fois la nouvelle et le recueil. Ainsi, au niveau macrostructurel de *Dubliners*, le dernier paragraphe de « The Dead » pourrait aussi endosser le rôle du cône spirituel en expansion à mettre en relation avec le premier paragraphe de « The Sisters » qui constituerait le cône matériel en régression, largement représenté par la mort de Father Flynn et la sombre résonance des mots « paralysis », « gnomon » et « simony », eux-mêmes potentiellement tirés de « Hérodiade ». Ainsi, le fait génétique se profile tout particulièrement pertinent dans la mesure où la nouvelle « The Sisters » a été réécrite lors de l'été 1906, soit juste avant la composition de « The Dead » en 1907, comme si Joyce avait terminé la rédaction de son recueil en ajustant le début et la fin, c'est-à-dire en le parfaissant suivant la figure du double cône sur l'exemple exacerbé de *Trois contes*. En somme, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » seraient pleinement engagés dans un dialogue avec l'œuvre de Flaubert, tant aux niveaux lexical que structurel, et soutiendraient nettement la vision de *Dubliners* en portrait flaubertien.

II.c.II-Au-delà de Flaubert : de l'influence d'une tradition littéraire

Il serait réducteur d'envisager uniquement ces trois mots comme trahissant, dès l'introduction du recueil, une simple influence flaubertienne lexicale et structurelle. Effectivement, l'exercice auquel Joyce se prête dans *Dubliners* va bien au-delà du vulgaire mimétisme, car l'enjeu joycien ne se limite pas à calquer le réalisme de Flaubert dans un but strictement parodique, mais consiste à positionner une approche personnelle par rapport à une tradition, de confronter la *scrupuleuse platitude*. La présence de la voix flaubertienne dans *Dubliners* aurait donc pour fonction d'affirmer un mouvement joycien ni dans l'imitation pure ni dans la différenciation absolue, mais précisément dans une variante subtilement nuancée. Les trois mots d'introduction prendraient ainsi en charge un rôle intertextuel ambivalent, affirmant l'intention de l'auteur d'écrire à la fois avec innovation et traditionalisme : écrire soi-même avec les autres. Mieux, ce n'est pas tant vis-à-vis de Flaubert que Joyce se positionne mais vis-à-vis de la tradition qu'il incarne. Ainsi, il serait moins à propos de parler d'influence flaubertienne que de rencontre avec les mouvements symboliste, réaliste et naturaliste. On rejoint ici le principe selon lequel l'artiste baigne nécessairement dans une tradition qui l'influence et qui elle-même se trouve rétrospectivement altérée par les nouvelles contributions artistiques individuelles. Il s'agit d'une idée véhiculée au cœur d'un essai incontournable de T.S. Eliot, intitulé « Tradition and the Individual Talent » :

« No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so lightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the

present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities »⁴⁰⁰.

La dimension intertextuelle hyperdéveloppée du texte joycien semblerait alors traduire une forme de conscience de sa propre discursivité vis-à-vis des courants littéraires contemporains. En ce sens, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » se présenteraient comme une formule minimaliste de la scrupuleuse platitude, une forme de personnalisation d'une riche tradition, s'inscrivant dans une lignée flaubertienne, mais aussi zoliste, tout autant qu'ibsénienne.

En effet, le mot « paralysis » pourrait être envisagé comme issu d'une influence zoliste. On sait que l'auteur était bien au fait de la démarche de Zola, et ce dès 1903⁴⁰¹, comme il transparaît dans son compte rendu sur *Borlase and Son* dans lequel Joyce se montre largement capable d'évaluer l'écrit de T. Baron Russell au regard de *Au bonheur des dames*⁴⁰². Puis, Joyce revient à Zola comme point de référence en 1912 dans son article « The Centenary of Charles Dickens », en qualifiant son courant de « réalisme austère ultra-moderne »⁴⁰³. De plus, Joyce semblait déjà être conscient en 1906 de la propension de son recueil à lui valoir le surnom de « Zola irlandais », à en croire sa lettre à Grant Richards :

« The worst that will happen, I suppose, is that some critic will allude to me as the 'Irish Zola'! » (*SL*, p. 86)

En outre, il savait que son projet *Dubliners* renfermait des harmonies zolistes, et que son intention de renvoyer aux Dublinois une image paralytique d'eux-mêmes par le biais d'un miroir soigneusement poli⁴⁰⁴ lui réserverait une assimilation certaine avec Zola, ce

⁴⁰⁰ T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *art. cit.*, p. 38-39.

⁴⁰¹ Sous la réserve que dans son essai de 1900 intitulé « Drama and Life », Joyce fait déjà référence à *L'Assommoir* par le biais de M. Coupeau, personnage offrant « un exemple de déchéance morale due à une hérédité alcoolique ». (*Œuvres I*, p. 1810)

⁴⁰² Joyce établit effectivement son compte rendu avec le contrepoint de Zola : « [The author] has been called the Zola of that derivable from such allusions. He has been called the Zola of Camberwell, and, inappropriate as the epithet is, it is to Zola we must turn for what is, perhaps, the supreme achievement in that class of fiction of which 'Borlase and Son' is a type. In 'Au Bonheur des Dames' Zola has set forth the intimate glories and shames of the great warehouse—has, in fact, written an epic for drapers; and in 'Borlase and Son', a much smaller canvas, our author has drawn very faithfully the picture of the smaller 'emporium', with its sordid avarice, its underpaid labour, its intrigue, its 'custom of trade' ». Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing, op. cit.*, p. 99.

⁴⁰³ Zola y est d'ailleurs apparenté à des écrivains comme Tolstoï et Dostoïevski : « By comparison with the stern realism of Tolstoy, Zola, Dostoiowsky [*sic*], Bjornson and other novelists of ultra-modern tendency the work of Dickens seemed to have paled, to have lost its freshness ». Cf. *Ibid.*, p. 183.

⁴⁰⁴ Cf. *LI*, p. 64.

dernier ayant forgé en partie son naturalisme dès *Thérèse Raquin*, roman où Madame Raquin, une vieille dame réduite à un état paralytique, se posait alors comme miroir insoutenable pour Thérèse la nerveuse et Laurent le sanguin. Les démarches joycienne et zoliste, se superposant dans ces images de *miroir* et de *paralytie*, se profileraient ici comme relativement voisines. De la même manière, lorsque Joyce expose à Constantine P. Curran en 1904 son plan de mettre à nu une *âme* dublinoise qu'il qualifie d'hémiplégique et paralytique⁴⁰⁵, il adopte en réalité l'essence du projet zoliste, tel qu'amplement développé dans *Le roman expérimental*, et qui consiste globalement à représenter des faits sociaux sous des traits scientifiques, et notamment par le biais d'observations physiologiques. A ce titre, c'est peut-être l'ambiguïté-même du concept joycien de paralysie, peu clair dans son applicabilité aléatoire aux habitants ou à la ville de Dublin, qui vient en fin de compte reprendre les deux grandes puissances déterministes que Zola souligne dans *Le roman expérimental*, à savoir la loi de l'hérédité et l'importance du milieu :

« Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu »⁴⁰⁶.

Joyce traverse effectivement ce débat de la fin du XIX^{ème} siècle, selon lequel la physiologie et les comportements humains seraient définis soit suivant les lois de l'hérédité, soit suivant celles de l'environnement, question irrésolue chez l'auteur, tout comme chez Zola, et qui ressort effectivement par l'interrogative dans *A Portrait of the Artist of a Young Man* : « Do you believe in the law of heredity? » (*P*, p. 194) En effet, *Dubliners* ne tranche pas sur la question, en offrant les deux types d'orientation théorique d'une nouvelle à l'autre. Certains portraits paralytiques joyciens tendent ainsi à représenter l'exercice des forces extérieures du milieu social sur le Dublinois dans un déterminisme implacable, à l'instar d'Eveline réduite au rôle de « helpless animal » (*DI*, p. 29) au sens purement darwinien ; alors que ce sont, chez d'autres protagonistes, les attributs *héréditaires* qui se posent comme les sources génératrices de l'atmosphère urbaine paralysante, tel un Mr Kernan inflexible dont les *souches* protestantes et la

⁴⁰⁵ Cf. *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰⁶ Cf. Emile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, p. 1184.

nature à la fois alcoolique et violente définissent, sans aucune inflexion, le climat du foyer :

« [Mrs Kernan] accepted his frequent intemperance as part of the climate, healed him dutifully whenever he was sick and always tried to make him eat a breakfast. There were worse husbands. He had never been violent since the boys had grown up and she knew that he would walk to the end of Thomas Street and back again to book even a small order [...] Mr Kernan came of Protestant stock and, though he had been converted to the Catholic faith at the time of his marriage, he had not been in the pale of the Church for twenty years ». (*DI*, p. 122)

Cette dichotomie zoliste semblerait ainsi trouver dans *Dubliners* un large éventail de représentations : des cas cliniques atteints de diverses formes de paralysie sociale, à savoir des portraits gnomoniques, amputés de tout moyen de lutter contre les forces de l'environnement urbain, et des portraits simoniaques, se constituant comme la racine *génétique* du malaise social. Posés en ces termes, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » semblent épouser assez distinctement le contour des constantes de la démarche zoliste.

Mais ces trois mots, en tant que formule minimaliste de la scrupuleuse platitude, ne s'inscrivent pas seulement dans la lignée du réalisme flaubertien et du naturalisme zoliste, ils semblent tout aussi bien revendiquer une nette appartenance à la modernité ibsénienne. En effet, à l'orée de l'œuvre de Joyce, il y a toujours eu une présence plus ou moins saillante du naturalisme d'Henrik Ibsen⁴⁰⁷. A ce titre, la critique a largement mis en évidence le profond intérêt de l'auteur pour ce dramaturge norvégien, intérêt qui se manifeste dès 1900 par la rédaction de deux essais, « Drama and Life » et « Ibsen's New Drama », prônant une approche naturaliste et moderniste tout à fait nouvelle, ainsi que par la rédaction d'une pièce intitulée *A Brilliant Career*, largement évocatrice de *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*⁴⁰⁸, *Une maison de poupées* et *L'union des jeunes*, à en croire les souvenirs de Stanislaus Joyce⁴⁰⁹. De plus, il semble que la pièce

⁴⁰⁷ Aubert a notamment remarqué en quoi la figure d'Ibsen est une étape importante du développement de l'esthétique de Joyce. Cf. Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, op. cit., p. 79-87.

⁴⁰⁸ « Exiles » serait donc la deuxième pièce de Joyce jouissant de la forte influence de *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*.

⁴⁰⁹ Bien que Stanislaus ne se souvienne pas de cette pièce dans le détail, il est formel quant à la forte influence de diverses œuvres d'Ibsen : « It was while we were living at Royal Terrace, and during a brief Holiday at Mullingar, where my father had found temporary work revising voting lists, that Jim wrote his first play, a realistic drama, in four acts, if I am not mistaken, which he called *A Brilliant Career*. He finished it towards the end of summer before returning from Mullingar. There was a reference to his work

Les Revenants ait tout particulièrement captivé l'attention de l'auteur. Joyce retient avant tout de cette pièce sa portée universelle dans « Drama and Life »⁴¹⁰, sa déchirante simplicité dans « Ibsen's New Drama »⁴¹¹, et va même jusqu'à lui consacrer un poème de circonstance en 1934, intitulé « Epilogue to Ibsen's *Ghosts* ». En outre, c'est surtout l'effet d'esclandre de cette pièce et la position forte et engagée d'Ibsen face à un lectorat virulent qui semblent avoir fascinés Joyce, lequel écrit dans « Ibsen's New Drama » : « Only once he answered his assailants after their violent attack on *Ghosts* »⁴¹². En effet, *Les revenants* valut à Ibsen une réception relativement violente, y compris la critique du roi Oscar II en 1898, du fait des représentations choquantes, notamment l'inclusion à la fois novatrice et scandaleuse du thème de l'infection sexuellement transmissible. Ainsi, Ibsen se poserait comme l'exemple à suivre aux yeux d'un Joyce combattant avec ferveur la censure de Grant Richards jusque dans les moindres occurrences du mot « bloody »⁴¹³, et s'appliquant lui aussi à suggérer le diagnostic de la syphilis chez le prêtre de « The Sisters ». En effet, sur le modèle de la syphilis héréditaire décrite dans *Les revenants*, la nouvelle de Joyce pourrait être envisagée comme la représentation d'un univers dublinois s'efforçant de masquer la syphilis de Father Flynn, et a fortiori sa pédérasie et sa pédophilie, c'est-à-dire tout un tissu social contaminé par la corruption et la dégénérescence. Les travaux de Waisbren et Walzl ont, à ce titre, bien montré en quoi la deuxième version de « The Sisters », celle-là même où les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » ont été ajoutés, rend le diagnostic de la paralysie du dément plus net et précis⁴¹⁴. Mieux, les trois mots seraient eux-mêmes issus

on it in an 'epiphany' and in *Stephen Hero*. I have little recollection of the plot, but as much as I recall of it was a rehash of ingredients borrowed, unconsciously I am sure, from *When We Dead Awaken*, *A Doll's House*, and *The League of Youth* ». Cf. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹⁰ Joyce y reprend notamment une métaphore de la mythologie nordique, l'image de l'arbre-monde Yggdrasil porteur de l'univers : « Ghosts, the action of which passes in a common parlour, is of universal import—a deepset branch on the tree, Igdrasil [sic], whose roots are struck in earth, but through whose higher leafage the stars of heaven are glowing and astir ». Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, *op. cit.*, p. 28-29.

⁴¹¹ Dans « Ibsen's New Drama », Joyce évalue *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* comme étant à mi-chemin entre la complexité de *Les soutiens de la société* et la simplicité de *Les revenants* : « [...] in this play Ibsen has given us nearly the very best of himself. The action is neither hindered by many complexities, as in *The Pillars of Society*, nor harrowing in its simplicity, as in *Ghosts* ». Cf. *Ibid.*, p. 48.

⁴¹² Cf. *Ibid.*, p. 30.

⁴¹³ Voir la correspondance de Joyce et Grant Richards de 1906. (Cf. *LI*, p. 60-64)

⁴¹⁴ Waisbren et Walzl remarquent effectivement : « Joyce deliberately implied that Father Flynn had central nervous system syphilis. The evidence shows that Joyce was interested and qualified enough in medicine to be able to describe a syphilitic and that he had definite reasons for doing so. The syphilitic nature of Father Flynn's illness may not have been recognized in the past because many Joyce scholars

d'un phénomène de contamination, comme si la représentation joycienne de la syphilis agissait tant au niveau physique qu'au niveau symbolique. Rabaté remarque précisément ce type de double jeu :

« Ce n'est donc pas un hasard si ces trois mots flottent dans le premier paragraphe comme dans un rêve : il s'agit d'une sorte de rébus proposé par Joyce à notre sagacité. Et de même que le travail du rêve agit par condensations et déplacements, il est loisible de supposer que les trois termes débordent les uns sur les autres, se contaminent et se renforcent. Ainsi, « simonie » semble parasité par un terme qui n'est jamais prononcé, mais que Joyce pouvait trouver à proximité dans l'*Enfer* de Dante, celui de sodomie. Le chant 15 de l'*Enfer* décrit les supplices réservés aux « sodomites », et le chant 19 ceux qui accablent les « simoniaques » [...] si l'hypothèse selon laquelle la « sodomie » constitue le quatrième angle du parallélogramme dont on a enlevé un coin possède quelque validité, il faut chercher la réponse du côté des structures symboliques »⁴¹⁵.

De cette manière, on pourrait envisager ces trois mots comme une adaptation relativement fidèle du naturalisme ibsénien développé dans *Les revenants*. Et s'il fallait admettre que l'ouverture du recueil sur la syphilis était due à une influence de *Les revenants*, sa clôture, qui dépeint le pouvoir d'unification de la neige sur les morts et les vivants, serait alors largement évocatrice de la fin de *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*⁴¹⁶, où ce sont Rubek et Irène qui se laissent emporter par les masses de neige du glacier pour rejoindre le royaume des morts :

« Les nuées s'épaississent et noient le paysage. Rubek et Irène, se tenant par la main, escaladent le glacier, à droite, et disparaissent bientôt dans le brouillard qui tombe. De violentes rafales déchirent les airs [...] Une coulée se produit, dévalant la pente à une vitesse folle. On aperçoit confusément Rubek et Irène emportés par les masses de neige. Ils finissent ensevelis [...] Le chant joyeux de Maja parvient encore, de plus en plus lointain, du fond de l'abîme »⁴¹⁷.

Cette conclusion dramatique, par le biais de laquelle Ibsen fait s'entrelacer la vie et la mort tels deux pôles réversibles, pourrait effectivement trouver quelque parallèle

apparently did not know that paralysis was often used synonymously with paresis (general paralysis of the insane) when Joyce began his revisions in 1905 ». Cf. Waisbren et Walzl, « Paresis and the Priest », *art. cit.*, p. 758.

⁴¹⁵ Rabaté, *James Joyce, op. cit.*, p. 32-33.

⁴¹⁶ Néanmoins, « Richard Ellmann fait observer que cette description 'est probablement empruntée' au livre XII de l'*Iliade*, dans la traduction de Thoreau : 'Un jour d'hiver, les flocons tombent drus et rapides. Les vents se sont calmés, et la neige tombe, incessante, recouvrant le haut des montagnes et des collines, et les plaines où pousse le lotus, et les champs cultivés, et ils tombent près des criques et des rivages de la mer écumante, mais ils sont silencieusement dissous par les vagues' ». (*Œuvres I*, p. 1570)

⁴¹⁷ Henrik Ibsen, *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*, traduit par Eloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2005, p. 74-75.

pertinent vis-à-vis de la transparence des mondes de Gabriel Conroy et Michael Furey à la fin de « The Dead »⁴¹⁸.

En somme, l'introduction et la conclusion de *Dubliners* semblent polyvalentes dans leur capacité à se profiler à la fois comme une restitution du double cône flaubertien développé dans *Trois contes* et comme la reprise d'un substrat naturaliste ibsénien. De plus, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » atteindraient un potentiel intertextuel allant au-delà du simple référencement textuel puisqu'ils finissent par adhérer, non à un texte, mais à un éventail de courants littéraires, c'est-à-dire à l'influence collective et continue des œuvres de Flaubert, de Zola ou encore d'Ibsen. C'est en cela que ces trois mots peuvent être perçus comme une sorte de *formule littéraire*, à défaut d'un dispositif structurel. Ils se veulent d'une part constitutifs de la scrupuleuse platitude et incorporent d'autre part l'héritage immense de certains monuments de la littérature contemporaine de l'époque. Mais si ces trois mots s'inscrivent dans la lignée directe de telles influences, donnent-ils alors une image complètement fidèle et représentative de *Dubliners* ?

II.c.III-Au-delà de la tradition : vers la modernité joycienne

Certes, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » renferment des traits indubitablement naturalistes issus d'une tradition littéraire, et il ne semblerait donc pas exagéré de les envisager à un certain niveau comme des emblèmes de la scrupuleuse platitude. Mais le recueil de Joyce est-il à placer tout entier sous l'étiquette du réalisme/naturalisme ? L'adoption d'une telle position serait assurément incomplète car *Dubliners* doit avant tout être perçu comme une œuvre aux multiples facettes, étant notamment aux sources du modernisme joycien. En ce sens, les trois mots se poseraient une fois de plus dans la logique de la *stifle-back answer* de Norris, c'est-à-dire comme des clés de compréhension devant être discréditées au vu d'éléments contradictoires. En

⁴¹⁸ Pierce semble également favorable à l'hypothèse d'une relation intertextuelle entre « The Dead » et *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* : « [...] 'The Dead' also belongs to something wider that was happening in European culture, for in its intensity and sense of personal break-up, we might see it as belonging also with Ibsen's *When We Dead Awaken* (1899) and Chekhov's *The Seagull* (1895), dramas in which the lives of the central characters are sucked out of them from within ». Cf. Pierce, *Reading Joyce*, op. cit., p. 149.

tant que formule minimaliste de la scrupuleuse platitude, ils fonctionneraient ainsi comme une forme d'introduction partielle au recueil. A ce titre, Kenner a largement élaboré sur la question de l'hypothèse du « naturalisme joycien » en montrant qu'il ne peut s'agir que d'une apparence due à une filiation littéraire :

« Joyce is commonly admired for a sort of raw realism which unresolved theological preoccupations have unfortunately rendered somewhat defective. Harry Levin treats *Ulysses* as a shotgun wedding between naturalism and symbolism; Wyndham Lewis, less inhibited by academic usage, calls its heaping-up of thousands of concrete stupidities 'a record diarrhoea.' It would be easy to multiply instances of the assumption that Joyce took seriously the sort of *tranche-de-vie* reproduction of externals sanctioned by the French realists of the Nineteenth Century and by the cult of Ibsen at the beginning of the Twentieth. The intemperance with which the young Joyce championed Ibsen [in] Dublin, and his palpable imitation of Ibsenian methods in *Exiles*, have contributed to this misunderstanding; the Joyce legend has been thoroughly mixed up with the Ibsen legend, apparently with Joyce's overt endorsement »⁴¹⁹.

En effet, *Dubliners* présente bien entendu des tonalités noirâtres naturalistes en décrivant une réalité dublinoise amer et sordide⁴²⁰, mais le recueil va bien au-delà de ces représentations pour finalement s'affirmer dans la modernité. Par exemple, un sujet aussi transversal que l'alcoolisme ne s'inscrit pas tant dans une perspective de dénonciation sociale dans le style de *L'Assommoir* chez Zola, que dans une démarche pseudo-réaliste dont il ne faudrait pas manquer le potentiel comique. Il conviendrait même de souligner la part de l'alcool comme une constituante de l'acte d'écriture de Joyce, tel que le remarque fort justement Pierce :

« Joyce, I tell my students, is Irish, and most of them, especially if they're Geordies or Scousers, understand immediately what I'm saying. According to Peter Costello, Joyce began drinking after the death of his brother George from peritonitis in May 1902, and, from that point on, alcohol was an active presence in his life (Costello, 1992, 177). Joyce was not a saint and he loved his father in spite of all his drinking. He loved his characters, too, whether they were 'screwed' like Freddie Mallins in 'The Dead' or falling down the steps of a city centre pub as happens in 'Grace' to Mr Kernan. Don't miss the humour: it is claimed that Mr Kernan has only had 'a small rum'. In their annotated edition of *Dubliners*, Jackson and McGinley (1993) take particular delight in noticing that

⁴¹⁹ Kenner, « Joyce and Ibsen's Naturalism », *The Sewanee Review*, Vol. 59.1, 1951, p. 75.

⁴²⁰ Joyce en était lui-même conscient, tel qu'il l'écrit dans sa lettre à G. Molyneux Palmer du 11 juin 1910 : « I have not written any more verse but am busy correcting the proofs of my new book *Dubliners* (a volume of stories) which Messrs Maunsel and Co, Dublin, are to bring out next month. I hope it may interest you though I don't think you will recognise me in it at a first glance as it is somewhat bitter and sordid ». (*LI*, p. 70)

‘a drop taken’ is an Irish form of litotes or understatement [...] It would be difficult to read *Dubliners* as various tirades against drink. Well, it would be possible, but only by someone who had got hold of the wrong end of the stick, someone who couldn’t see Joyce’s own defiance in such matters »⁴²¹.

Ainsi, chez Joyce il n’y a pas de prise de position idéologique par rapport à l’alcool, il s’agit d’une « odeur » textuelle, d’une partie intégrante de son œuvre. C’est en cela que « A Painful Case » rend bien une *illusion de naturalisme* en relatant l’accident de Mrs Sinico à la fois du point de vue déterministe présenté par un article de journal intitulé « Death of a Lady at Sydney Parade », et le contrepoint subjectif de la nouvelle, c’est-à-dire le point de vue particulier de Mr Duffy. En effet, « A Painful Case » abrite un noyau naturaliste, à savoir une coupure de presse dont le sous-titre est identique (à la manière d’un dispositif *en poupées russes*), qui se veut à la fois explicatif des moindres circonstances de la mort de Mrs Sinico et rationalisateur de l’accident comme s’il s’agissait de pures relations de causes à effets. L’article établit notamment que l’alcoolisme est l’une des causes directes ayant mené Mrs Sinico à sa perte :

« Miss Mary Sinico said that of late her mother had been in the habit of going out at night to buy spirits. She, witness, had often tried to reason with her mother and had induced her to join a league [...] The jury returned a verdict in accordance with the medical evidence and exonerated Lennon from all blame [...] No blame attached to anyone ». (*DI*, p. 88)

En effet, la méthode de l’enquête menée par le médecin légiste adjoint se montre implacable et ne laisse nulle place au doute. Ce sont tout d’abord les blessures à la tête et au côté droit qui sont données comme fatales. Puis le docteur Halpin établit finalement que, les blessures étant insuffisantes pour être mortelles chez une personne normale, le choc aurait provoqué un arrêt brutal du cœur. L’article conclut que la défunte, dernièrement troublée, aurait vraisemblablement traversé les voies du chemin de fer en dehors des passerelles, dans le non respect des mesures de précaution établies par la Compagnie, et ce possiblement dans un état d’ivresse. Telle est la version factuelle soutenue par cet article de presse aux harmonies naturalistes, lequel a pour fonction de placer le Dublinois en tant que lecteur de sa propre réalité. A ce titre, Salado insiste sur l’effet d’*appropriation directe du réel* produit par l’inclusion de cet article dans la nouvelle :

⁴²¹ Pierce, *Reading Joyce*, op. cit., p. 130-131.

« [...] l'article du *Dublin Evening Mail* relatant la mort de Mrs Sinico dans 'A Painful Case' inscrit toute la nouvelle, par la coïncidence des titres de la coupure de presse insérée et du récit qui la contient, dans un rapport mimétique à l'égard d'un type d'écrit, le journal quotidien, supposé rendre compte du réel dublinois. Certes, l'article est forgé par Joyce, mais il n'entre dans cette 'forgerie' aucune intention parodique qui conviendrait à la poétique de 'scrupulous meanness' élaborée par l'écrivain. Tandis que pastiche ou parodie, qui sont deux formes distinctes de l'imitation avec distortion, supposent la perception, par un lecteur sensible à ces effets littéraires, d'un écart avec le modèle, l'article fictif vise en revanche à soutenir la vraisemblance du récit dans un dispositif qui constitue le destinataire de la nouvelle en dublinois quelconque, lecteur d'une presse assez répandue parmi la classe moyenne urbaine de l'époque. Lisant directement ce que lit Mr Duffy, le lecteur de 'A Painful Case' se trouve alors constitué *de facto* en double de ce lecteur appartenant à la 'middle-class' dublinoise. La place assignée au lecteur par la rhétorique du texte coïncide ainsi précisément avec la place effectivement occupée par les lecteurs que Joyce voulait atteindre 'dans le monde réel' »⁴²².

Néanmoins, bien qu'elle renferme un noyau naturaliste de style journalistique, la nouvelle développe simultanément une version des faits radicalement différente. La modernité de « A Painful Case » ne réside pas dans la représentation du déterminisme de l'accident de Mrs Sinico, mais dans l'effort de traitement de l'accidentel par le personnage de Mr Duffy suivant une surdétermination logique⁴²³. En outre, la nouvelle ne fait pas le compte-rendu d'une suite logique d'événements aboutissant à un accident, mais traite bien d'un accident tel que perçu, vécu indirectement et re-construit au niveau du personnage principal. C'est précisément cette représentation subjective au niveau individuel qui fait sortir la nouvelle de la démarche naturaliste. Il y a ainsi chez Mr Duffy toute une activité mentale de ré-interprétation du passé, de subjectivisation de sa propre version de la réalité telle que stockée dans les recoins de sa mémoire :

« Was it possible he had deceived himself so utterly about her ? He remembered her outburst of that night and interpreted it in a harsher sense than he had ever done. He had no difficulty now in approving of the course he had taken ». (*DI*, p. 88)

⁴²² Salado, « *Dubliners, Gens de Dublin, Dublinois...* Questions de réception et de traduction », *art. cit.*, p. 10-11.

⁴²³ Bonafous-Murat remarque précisément cette dualité explicative de l'accidentel : « [Mr Duffy] construit mentalement une contre-épreuve des événements, qui fait pendant à la théorie objective de l'accident évoquée dans l'article de presse. Au déterminisme mécaniste qui présente la mort de Mrs Sinico comme le résultat d'un enchaînement de causes et d'effets purement physiques (elle était ivre et a traversé la voie au mauvais moment), Mr Duffy substitue une forme de surdétermination logique [...] » Cf. Bonafous-Murat, *Logique de l'impossible, op. cit.*, p.14.

Le texte va même jusqu'à clarifier ce fonctionnement interne chez Mr Duffy, à savoir la remise en question totale d'une réalité remémorée : « He began to doubt the reality of what memory told him ». (*DI*, p. 90) Parallèlement à son effort de reconstruction mentale de sa mémoire, de réajustement de ses souvenirs suivant une réalité alternative qui répond aux principes de sa surdétermination logique, la présence de Mrs Sinico se fait de plus en plus pesante, sensible, voire réelle, comme si cet effort de reconstruction donnait une dimension tangible à cette dernière. Ainsi, Mr Duffy en vient à ressentir la présence de Mrs Sinico par des perceptions tactiles et sonores :

« As the light failed and his memory began to wander he thought her hand touched his [...] He walked through the bleak alleys where they had walked four years before. She seemed to be near him in the darkness. At moments he seemed to feel her voice touch his ear, her hand touch his [...] he saw a goods train winding through the darkness, obstinately and laboriously. It passed slowly out of sight; but still he heard in his ears the laborious drone of the engine reiterating the syllables of her name ». (*DI*, p. 88-90)

En ce sens, la nouvelle ne se conclut pas sur une note naturaliste implacable, mais précisément lorsque Mr Duffy a terminé l'acte de dénaturalisation de sa mémoire, ou lorsqu'il a achevé de réorganiser intégralement sa version des faits, faisant place au retour à la normale, à une réalité silencieuse acceptable :

« He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone ». (*DI*, p. 90)

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le verbe « *allowed* » traduit une intention volontaire, réel acte de construction interne. En d'autres termes, c'est bien Mr Duffy qui se pose en tant que créateur de la réalité et qui « parvient à annuler l'accident et à rétablir un monde sans possibles »⁴²⁴.

En somme, si le recueil semble d'une part proposer au lecteur une quinzaine de « diapositives » de la vie dubloise à la manière d'une œuvre aux apparences réalistes et naturalistes, il présente d'autre part une forme de subjectivisation de cette réalité par l'entremise des points de vue subjectifs offerts par divers personnages. En effet, certains de ces derniers se montrent parfaitement capables d'échapper à la réalité dubloise pour mieux la reconstruire, de se soustraire à son déterminisme, même pour un temps

⁴²⁴ *Ibid*, p. 15.

déterminé. En effet, on a bien observé la surdétermination logique chez Mr Duffy, mais l'on pourrait tout aussi bien souligner le négationisme temporaire de Jimmy à la fin de « After the Race », qui s'accorde un heureux répit nocturne malgré ses lourdes pertes :

« Farley and Jimmy were the heaviest losers. He knew that he would regret in the morning but at present he was glad of the rest, glad of the dark stupor that would cover up his folly ». (*DI*, p. 35)

De la même manière, on pourrait remarquer dans « The Dead » les efforts imaginatifs d'un Gabriel qui travaille intérieurement une nouvelle réalité incertaine, et qui pose un nouveau regard sur Gretta et sur lui-même, loin de tout déterminisme d'influence extérieure :

« He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even of himself that her face was no longer beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death [...] His own identity was fading out into a grey impalpable world ». (*DI*, p. 175)

C'est donc par le biais de l'éventail des points de vue de ses personnages que Joyce parvient à fragmenter la réalité dublinoise en un éventail de perceptions subjectives. De cette manière, *Dubliners* tend à se profiler comme une œuvre inclassable, marquée par des effets symbolistes, naturalistes, esthétiques, épiques, etc., allant par là-même au-delà des influences contemporaines exposées précédemment, et bien au-delà de la formule minimaliste de la scrupuleuse platitude pourtant proposée au lecteur dans l'introduction par le biais des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ». Le lecteur de *Dubliners* pénètre donc dans un univers textuel aux influences multiples et entrecroisées, dans les méandres d'un texte dont il convient de revendiquer la modernité.

II.c.IV-Compte-rendu sur l'art du renouveau : de l'irréductibilité des influences

Dans le cadre de cet examen ayant pour but d'explorer le potentiel intertextuel typologique des mots « paralysis », « gnomon » et « simony », le recueil s'est montré largement marqué par l'influence du réalisme flaubertien. Outre les correspondances qui ont pu être observées entre *Trois contes* et certaines nouvelles ponctuelles de *Dubliners*,

les trois mots ont eux-mêmes pleinement souligné cette relation à la fois de manière lexicale en reprenant un passage précis de « Hérodias », et de manière macrostructurelle en introduisant la figure du double cône, particulièrement centrale dans *Trois contes*. Puis en poursuivant par une approche typologique, les trois mots se sont également présentés comme une sorte de formule minimaliste de la scrupuleuse platitude, dans la lignée directe de certaines démarches contemporaines, telles celles de Zola ou encore d'Ibsen. Il est d'ailleurs apparu assez nettement que l'intention de Joyce ne s'inscrit ni dans une coupure radicale ni dans un mimétisme total par rapport aux traditions littéraires symboliste, réaliste et naturaliste dont l'auteur est issu. En quelque sorte, les trois mots affirment simultanément une sorte d'appartenance et de dépassement vis-à-vis de ces dernières. Enfin, on a veillé à présenter en dernier lieu certaines réserves relatives à la perception typologique du recueil sous l'emblème exclusif de la scrupuleuse platitude. Certes les trois mots s'annoncent comme une formule synthétique pertinente pour traduire le réalisme, ou le naturalisme, colorant les nouvelles de *Dubliners*, mais ils ne sauraient aucunement endosser les dimensions les plus modernes de ces dernières. Au regard de telles considérations typologiques, « paralysis », « gnomon » et « simony » se profilent donc comme une triade inscrite dans la tradition d'un art, mais qui lui-même menace déjà de se renouveler dans la modernité, dans un véritable *art du renouveau*.

II.d – Conclusion de deuxième partie

Conformément à certaines propositions de lecture suggérées par la critique, l'ambition de cette deuxième partie était de *laisser filer* le sens des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » au gré des réseaux intertextuels sur lesquels ils débouchent. Cette démarche s'est montrée relativement explosive dans la mesure où on est arrivé à une vision largement éloignée de la direction territorialisante suivie en première partie, traduisant ainsi les rapports de territorialité instables régissant les systèmes structurels du recueil. A défaut d'endosser le statut de clés interprétatives de *Dubliners*, ces mots ont finalement agi comme de véritables tremplins pouvant diriger le lecteur hors du texte, vers une large constellation d'intertextes. Ou pour reprendre la terminologie deleuzienne, ils ont permis de reterritorialiser l'interprétation sur un large éventail de territoires textuels suivant une sédimentation que l'on a tenté d'organiser par catégories ou *phénomènes*. Le phénomène de *ressassement* de l'œuvre de Joyce a bien traduit au niveau génétique cette idée de perméabilité des sols textuels à plusieurs niveaux : l'auto-perméabilité, l'anté-perméabilité et l'inter-perméabilité. Le phénomène du *jeu de piste* s'est quant à lui montré plus paradoxal puisque le système de référencement intertextuel a semblé s'effondrer systématiquement au-delà du titre, telles des lignes de fuite négatives qui s'annuleraient alors même que l'on essaye de quitter le territoire. Enfin, le phénomène de *l'art du nouveau* a bien permis d'établir de riches filiations typologiques avec une tradition littéraire, mais le territoire textuel semble avant tout intérioriser cette influence pour se créer une modernité propre, en ce sens qu'il se nourrit des terres voisines.

Dans le cadre de cet exposé de déterritorialisation, les trois mots d'introduction de *Dubliners* se sont finalement présentés comme de réelles portes ouvertes sur d'autres territoires textuels, situées, non au centre, mais à la périphérie du texte. Dans ce rôle, ils se sont souvent montrés ambigus, tout particulièrement en se constituant comme de fausses pistes ou en assurant une représentation partiellement conforme à la typologie de l'œuvre. Ainsi, le constat global reste identique à celui dressé dans l'exposé de territorialisation, dans la mesure où ces trois mots ont bel et bien conservé leur hermétisme initial et font une fois de plus état de l'extrême degré de résistance du texte par le biais des axes labyrinthiques infinis qui le jonchent.

Troisième partie :
Reterritorialisation de *Dubliners*

Exposition

Comme on a pu le remarquer au cours des examens de territorialisation et de déterritorialisation, le lecteur désireux d'accéder aux clés d'interprétation du recueil par le biais des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » se heurte nécessairement à un degré de résistance largement déconcertant. Ainsi, pour répondre à une soif de stabilité et à un désir de compréhension de ce noyau hermétique, certains chercheurs ont opté pour un troisième type d'approche en émettant des propositions de substitution lexicale non dépourvues de pertinence. Certes, la triade « paretis », « no man », « sodomy » ne fait pas l'unanimité de la communauté joycienne en tant que système substitutif, mais il semble néanmoins intéressant de déceler dans ce débat critique une forme de proclamation de l'incertitude qui règne autour du texte. La critique se divise effectivement autour de deux positions : 1) l'acceptation de l'irréductibilité de ces mots et 2) la tentative d'élucidation par le remplacement du signifiant. Le débat ne semble d'ailleurs pas résoluble, ne mène nulle part, et est à ce titre conceptualisable par la dynamique deleuzienne de reterritorialisation, à savoir une simple variation de l'agencement du territoire textuel. Mais si ces substantifs se montrent absolument opaques à toute tentative d'interprétation, il est au moins une certitude : ces mots sont au nombre de trois. En effet, si l'introduction de *Dubliners* confronte d'emblée le lecteur à trois « clés » obscures, pourquoi ne pas les envisager alors en tant que filtres de lecture selon un agencement rythmique ternaire, tels trois substantifs pantonymiques, unités substitutives ou autre faux-texte, dont le sens et la réalité signifiante auraient été intégralement dissous du fait de leur extrême degré de variabilité. L'agencement rythmique ternaire se profilerait alors comme l'ultime piste de lecture de *Dubliners* offerte par « paralysis », « gnomon » et « simony », sorte de reterritorialisation rythmique. Mais avant toute chose, il convient d'aborder le concept de reterritorialisation, réelle métaphore de ce troisième et dernier examen.

Reterritorialisation : vers de nouveaux agencements

Telle que Deleuze la présente dans *Mille plateaux*, la dynamique de reterritorialisation se caractérise précisément par un mouvement de déterritorialisation immédiatement recouvert et compensé par une ligne de fuite négative qui ne permet pas de quitter le territoire d'origine. Le philosophe parle ainsi de phénomènes de blocage et de barrage qui stoppent net le phénomène de fuite dans son élan. Il donne en guise d'exemples les notions d'*appareil d'Etat* et de *régime signifiant* qui se profilent comme des systèmes essentiellement reterritorialisants :

« [...] l'appareil d'Etat est mal dit territorial : il opère en fait une D, mais immédiatement recouverte par des reterritorialisations sur la propriété, le travail et l'argent (il va de soi que la propriété de la terre, publique ou privée, n'est pas territoriale, mais reterritorialisante). Parmi les régimes de signes, le *régime signifiant* atteint certainement à un haut niveau de D ; mais, parce qu'il opère en même temps tout un système de reterritorialisations sur le signifié, sur le signifiant lui-même, il bloque la ligne de fuite, et ne laisse subsister qu'une D négative »⁴²⁵.

Il est donc intéressant de remarquer que le *régime signifiant* jouirait de systèmes de repolarisations permanents sur le territoire. En effet, la triade lexicale « paralysis », « gnomon » et « simony » pourrait ainsi être conceptualisée comme offrant des lignes de fuite ne permettant pas réellement de quitter le territoire textuel de *Dubliners*, mais à défaut d'introduire de nouveaux agencements transversaux. Deleuze rappelle à ce titre que tout territoire abrite nécessairement de multiples forces de rupture d'une part, et des forces de recomposition d'autre part, comme s'il était systématiquement en passe de se renouveler de l'intérieur sur le modèle du rhizome :

« Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation (quelque chose qui « vaut » le chez-soi)... »⁴²⁶.

Cette mécanique territoriale du renouvellement est d'ailleurs fondée sur le principe de *rupture asignifiante*⁴²⁷, principe pouvant jouer un rôle manifestement central dans un rhizome animal, tel celui des fourmis :

⁴²⁵ Deleuze, *Mille plateaux*, op. cit., p. 634.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 402.

⁴²⁷ Il s'agit de l'un des six principes rhizomatiques énumérés par Deleuze et Guattari dans l'introduction de *Mille Plateaux*. Cf. *Ibid.*, p.16.

« On n'en finit pas avec les fourmis, parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de se reconstituer. Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres »⁴²⁸.

C'est donc ce fonctionnement qui se pose en tant que métaphore globale du troisième type d'approche adopté par la critique pour la lecture des trois mots, à savoir l'adoption de la pensée-fourmie, la reconstruction du territoire, ou la reterritorialisation du signifiant suivant des dynamiques d'agencement et de ré-agencement :

« Les agencements [...] opèrent dans des zones de décodage des milieux : ils prélèvent d'abord sur les milieux un territoire. Tout un agencement est d'abord territorial. La première règle concrète des agencements, c'est de découvrir la territorialité qu'ils enveloppent, car il y en a toujours une [...] Mais l'agencement se divise aussi d'après un autre axe. Sa territorialité (contenu et expression compris) n'est qu'un premier aspect, l'autre aspect étant constitué par les *lignes de déterritorialisation* qui le traversent et l'emportent. Ces lignes sont très diverses : les unes ouvrent l'agencement territorial sur d'autres agencements, et le fait passer dans ces autres (par exemple, la ritournelle territoriale de l'animal devient ritournelle de cour ou de groupe...). Les autres travaillent directement la territorialité de l'agencement, et l'ouvrent sur une terre excentrique, immémoriale ou à venir [...] »⁴²⁹.

Ainsi, les trois mots pourraient se présenter comme *autres* et tendraient vers une relation d'une autre dimension vis-à-vis du texte, à envisager davantage comme le point de passage de multiples agencements, de divers systèmes symboliques, poétiques, lexicaux, sémantiques et stylistiques⁴³⁰. Ils se constitueraient donc comme des synthétiseurs intercalaires en ce sens qu'ils font le pont entre les agencements, appartiennent à diverses lignes de fuite, résident au sein du territoire textuel sans ne jamais s'en constituer les pôles centraux et finissent par perdre leur réalité sémantique pour devenir une sorte de « personnage rythmique ». On aboutit alors à une vision du texte joycien qui rejoindrait l'exemple architectural présenté par Deleuze où le béton

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 629-630.

⁴³⁰ Bien que nous listions ici un vaste éventail de systèmes, cette troisième partie se focalisera exclusivement sur la stylistique en tant qu'agencement rythmique des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ».

armé atteint alors une forme de dimension rythmique vis-à-vis de l'ensemble, agissant par là même sur l'armature et non sur la structure :

« C'est que le commencement ne commence qu'entre deux, intermezzo. La consistance est nécessairement la consolidation, l'acte qui produit le consolidé, de succession comme de coexistence, avec les trois facteurs : intercales, intervalles et super-articulations. L'architecture en témoignage, comme art de la demeure et du territoire : s'il y a des consolidations par-après, il y en a aussi qui sont parties constituantes de l'ensemble, du type clef de voûte. Mais, plus récemment, des matières comme le béton armé ont donné à l'ensemble architectural la possibilité de se dégager des modèles arborescents, qui procédaient par piliers-arbres, poutres-branches, voûte-feuillage. Non seulement le béton est une matière hétérogène dont le degré de consistance varie avec les éléments de mélange, mais le fer y est intercalé suivant un rythme, bien plus, il forme dans les *surfaces auto-porteuses* un personnage rythmique complexe, où les 'tiges' ont des sections différentes et des intervalles variables d'après l'intensité et la direction de la force à capter (armature et non structure). C'est en ce sens aussi que l'œuvre musicale ou littéraire a une architecture : 'saturer l'atome', disait Virginia Wolf ; ou bien, selon Henry James, il faut 'commencer loin, aussi loin que possible', et procéder par 'blocs de matière travaillée'. Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses. Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, sans qu'ils cessent d'être hétérogènes ; ce qui fait tenir ainsi, ce sont des oscillateurs, des synthétiseurs intercalaires à deux têtes au moins ; ce sont des analyseurs d'intervalles ; ce sont des synchroniseurs de rythmes (le mot 'synchroniseur' est ambigu, puisque ces synchroniseurs moléculaires ne procèdent pas par mesure égalisante ou homogénéisante, et opèrent du dedans, entre deux rythmes). La consolidation n'est-elle pas le nom terrestre de la consistance ? L'agencement territorial est un consolidé de milieu, un consolidé d'espace-temps, de coexistence et de succession »⁴³¹.

Au regard de la direction conceptuelle offerte par cette dynamique deleuzienne, il convient de présenter les perceptions reterritorialisantes de la critique qui suggèrent une forme d'*explosion signifiante* de « paralysis », « gnomon » et « simony », puis d'envisager ces mots telle une figure rythmique. Dans un premier temps, il serait donc fructueux de faire état des perceptions reterritorialisantes de la critique (dont la piste de lecture axée sur les mots « paretis », « no man » et « sodomy »), puis de passer en revue les objections formulées à l'égard de ces dernières (sorte d'auto-critique de la critique), et de montrer en quoi les trois mots constituent finalement un « lieu

⁴³¹ *Ibid.*, p. 405-406.

d'indétermination »⁴³² par excellence qui gagnerait à être accepté en tant que tel, sous une forme rythmique ternaire. Dans un deuxième temps, il serait à propos de mettre en exergue, aux moyens des outils de la stylistique, la trame rythmique ternaire habitant le texte de *Dubliners* et à laquelle les trois mots semblent appartenir. Cette piste interprétative pourrait d'ailleurs se montrer particulièrement intéressante sur le plan intertextuel puisque la période ternaire de Flaubert prétendrait alors à un tout autre degré d'influence sur l'œuvre de James Joyce.

⁴³² Concept de Roman Ingarden énoncé en deuxième partie (cf. Kocay, *Le langage de Roman Ingarden*, *op. cit.*, p. 48).

III.a-Perceptions reterritoralisantes de la critique : vers « l'explosion » du signifiant

Il peut être dit objectivement du texte joycien qu'il est fascinant, non dans un sens d'appréciation subjective, mais au regard des lectures critiques qui ont tenté de percevoir du texte au-delà des mots « paralysis », « gnomon » et « simony », et de les supplanter intégralement par d'autres signes. Il semble dès lors justifié de passer en revue de telles lectures de re-présentation, mais aussi celles qui se posent comme contradictoires et s'y opposent directement. Par conséquent, le choc de l'acte interprétatif de la critique semble aboutir à une sorte de proclamation de l'inaccessibilité du signifiant, à son explosion, à sa destruction. Tel un réel big bang duquel un univers de signes se créerait et partirait à la *dérive*⁴³³, l'explosion du signifiant laisserait néanmoins subsister une forme résiduelle rythmique, et un motif ternaire pourrait peut-être se profiler comme un nouvel axe de lecture de *Dubliners*.

III.a.I-Emergence des lectures critiques de re-présentation du signifiant

La plus célèbre des substitutions proposées par la critique de *Dubliners* reste celle de Walzl et Waisbren, lesquels suggèrent que le mot « paralysis » devrait davantage être compris comme le mot « paresis » au vu des relations synonymiques qui existaient à l'époque entre ces deux mots⁴³⁴. Cette proposition introduit logiquement le diagnostic de la syphilis⁴³⁵ chez Father Flynn et, du même coup, toute une couche de

⁴³³ Cette notion de *dérive du signifiant* est notamment utilisée par Giovannangeli, lequel va même jusqu'à qualifier les mots joyciens de cryptogrammes : « Défaisant tout langage constitué, le texte étend le principe d'incomplétude en jouant sur la non-coïncidence des mots partagés. 'Pénélope' inaugure une pratique où les mots acquièrent un statut de cryptogrammes. La lecture de corps se fait comme la lecture d'une carte : indépendamment de la nomination directe des parties du corps, Joyce a volontairement disposé sur la page des cryptogrammes du corps féminin. Cette représentation de surface joue sur la non-nomination des parties du corps féminin. Les mots repères sont : 'Yes', 'bottom', 'because', 'woman'. Ils donnent toute leur importance à la nomination de l'organe sexuel féminin puisqu'ils fonctionnent explicitement comme des signes qui, sans être dessins, ne sont plus seulement les signifiants de ce qu'ils signifient [...] La page est balisée de cryptogrammes. Au lecteur de se transformer en cryptanalyste. Ici les quatre mots sont des figures dissimulées. Ils sont le degré zéro des mots et appellent les 'caractères' particuliers de *Finnegans Wake*. Le signifiant n'est plus en phase avec le signifié : l'arbitraire du signe est remis en cause ». Cf. Giovannangeli, « Des mots à la dérive », *art. cit.*, p. 263-264.

⁴³⁴ Cf. Waisbren et Walzl, « Paresis and the Priest », *art. cit.*, p. 758-762.

⁴³⁵ Waisbren et Walzl remarquent ainsi dans leur article : « The evidence shows that Joyce was interested and qualified enough in medicine to be able to describe a syphilitic and that he had definite reasons for

lectures sexualisées de « The Sisters » où une relation pédophilique apparaît entre le prêtre et le narrateur. Dans la lignée de cette lecture reterritorialisante, Albert insiste plus sérieusement sur de tels rapports en suggérant deux autres substitutions basées sur une sorte de quasi-homophonie : « no man » et « sodomy » au lieu de « gnomon » et « simony ». L'homosexualité se présenterait alors comme le vecteur par lequel « gnomon » et « simony » pourraient être déchiffrés, « no man » traduisant ainsi la féminisation des personnages et « sodomy » levant toutes suspicions quant à la teneur de leurs rapports. D'ailleurs, Albert va même jusqu'à repenser le titre « The Sisters » pour y déceler une sorte de qualification du couple gay⁴³⁶. Rabaté va lui aussi dans ce sens en admettant la sodomie, non comme une substitution totale du mot « simony », mais comme une présence accompagnatrice de ce dernier, comme si « la 'sodomie' constitu[ait] le quatrième angle du parallélogramme dont on a[urait] enlevé un coin »⁴³⁷. En effet, ce dernier ne soutient pas la thèse de la disparition totale du mot « simony » mais revendique plutôt une sorte de cohabitation qu'il qualifie de « simonie-sodomie »⁴³⁸ et dont la fusion apparaîtrait assez distinctement dans *Finnegans Wake* par le biais du néologisme « sidome », à cheval entre deux mots, mais aussi deux sexualités : « Sidome. Female imperfectly masking male ». (*FW*, p. 582)

De plus, Rabaté introduit une autre substitution en présentant le mot « gnomon » comme évoquant la connaissance, la « gnose »⁴³⁹, et semble présenter les trois mots comme des « gloses » nécessitant une forme d'élucidation, de *re-présentation* symbolique, au même titre que le carré de fenêtre illuminé :

doing so. The syphilitic nature of Father Flynn's illness may not have been recognized in the past because many Joyce scholars apparently did not know that *paralysis* was often used synonymously with *paresis* (general paralysis of the insane) when Joyce began his revisions in 1905 ». Cf. « Paresis and the Priest », *art. cit.*, p. 758.

⁴³⁶ Albert remarque à ce titre : « We return at last to the question of the title of the story. In Joyce's day, the most common terms for a homosexual were 'Mary', 'sister Mary', or just 'sister'. These terms were largely limited to the male heterosexual community; they were taboo words and so profoundly embarrassed mixed society that they were there abbreviated, ameliorated, and diminished to 'sissy', which survives in a somewhat attenuated sense no longer taboo. *Webster's New International Unabridged* defines 'sissy' as, among other things, 'an effeminate man or boy', and, as first meaning, 'diminutive of sister'. Its French cognates are *petite sœur* and *sœurette*. 'The Sisters', therefore, has a meaning akin to 'the odd couple', or in today's phrase, 'the gay couple' ». Cf. Albert, « Gnomonology », *art. cit.*, p. 362-363. Sur le plan étymologique, l'argument d'Albert semble amplement recevable puisque le dictionnaire étymologique de Harper trace l'origine de « sissy » dans le sens « effeminate man » comme remontant à 1887, soit par conséquent un usage largement contemporain de la génétique du texte. (Cf. <http://www.etymonline.com/index.php?search=sissy&searchmode=none>, consulté le 12 juin 2011).

⁴³⁷ Rabaté, *James Joyce, op. cit.*, p. 33.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 31.

« C'est ainsi que nous pénétrons dans *Dublinois* : le seuil est figuré par cette fenêtre à gnoles et gloses, ce carré lumineux que nous fixons avidement, mais en vain, car d'emblée le lecteur est amené à superposer son regard à celui du garçon. Il s'agit donc d'un véritable programme de lecture et d'interprétation des signes, interprétation d'autant plus nécessaire et malaisée qu'elle se heurte à des discours réprobateurs et tronqués, des 'théories' qui refusent de s'énoncer »⁴⁴⁰.

L'approche étymologique de Brian vient à ce titre corroborer cette association entre « gnomon » et « gnose » sur le plan synonymique, association qui vient souligner un degré d'impénétrabilité :

« Gnosticism adds the missing element to the *gnomon* of 'The Sisters,' for it is derived from the same root, '√GNA,' and joins *gnomon*'s cognates and synonyms that define the intellectual black hole engulfing everyone except the priest who embodies it and the boy who reports it, the author, and the reader »⁴⁴¹.

Cette dimension gnostique au sein du mot « gnomon » soulignerait ainsi l'ésotérisme du signifiant, et par là même le retrait du sens qui s'effectue vis-à-vis du lecteur et du narrateur, ce dernier allant jusqu'à admettre l'étrangeté sonore des trois mots : « [...] sounded strangely in my ears [...] ». (*DI*, p. 3) Mais si des substitutions lexicales telles que « paretis », « no man », « sodomy » ou encore « gnosis » restent largement intéressantes dans le cadre de l'acte interprétatif de *Dubliners*, car elles reterritorialisent le texte suivant d'autres agencements, elles atteignent un certain degré de pertinence au regard de l'*instabilité symbolique*⁴⁴² qui semble toujours se prolonger dans les mots-clés d'autres œuvres de Joyce telles que *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* et *Finnegans Wake*, c'est-à-dire des mots constamment en perte de sens et sans cesse redigérés vers d'autres substantifs.

Ainsi, dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus présente une théorie esthétique thomiste dont le noyau se réduit à trois termes, à savoir les ingrédients essentiels du beau : *integritas*, *consonantia* et *claritas*. Mais ces trois mots subissent une sorte de déformation, ou de reformulation, par le vecteur de la traduction que Stephen propose :

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴¹ Brian, Michael, « 'A Very Fine Piece of Writing': An Etymological, Dantean, and Gnostic Reading of Joyce's 'Ivy Day in the Committee Room' », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 222.

⁴⁴² Nous ne sommes pas dans une instabilité semblable à l'ambiguïté ou à la polysémantique du langage de Shakespeare, mais dans un type d'instabilité symbolique, en ce sens que le lecteur finit par douter de la tangibilité des signes utilisés dans le texte joycien.

« To finish what I was saying about beauty, said Stephen, the most satisfying relations of the sensible must therefore correspond to the necessary phases of artistic apprehension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: *ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas*. I translate it so: *Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance* ». (P, p. 178)

En effet, la propre proclamation de Stephen « I translate it so » laisse entendre un acte d'appropriation qui le mène vers une transformation, vers une re-conceptualisation thomiste quelque peu dénaturée. Eco remarque d'ailleurs dans la traduction conceptuelle de Stephen l'émergence d'une théorie largement personnalisée, et qui ouvre la voie vers celle de l'épiphanie :

« It is clear from these lines that the Thomist *integritas* is not the Joycean *integritas*. The former is a fact of substantial completion, the latter is a fact of spatial delimitation. The former is a problem of ontological volume, the latter is one of physical perimeter. The Joycean *integritas* is the result of a psychological focusing; it is the imagination that selects the thing.

Because the possibilities of deformation are fewer, the Joycean interpretation of the concept of *proportio* is more faithful to its Thomist counterpart than his interpretation of *integritas* [...] By his clear refusal of Platonic interpretations of the concept of *claritas* [...], Joyce also wants to clarify his own position [...] The moment of *radiance* comes to be defined more specifically as the moment of *epiphany* »⁴⁴³.

De la sorte, le passage de la triade « *integritas-consonantia-claritas* » à la triade « *wholeness-harmony-radiance* » semble bien renfermer une sorte de refonte théorique dans la mesure où l'on quitte un territoire thomiste pour pénétrer une terre nouvelle, celle de l'esthétique joycienne⁴⁴⁴. L'enjeu de la critique du *Portrait* ne tiendrait donc

⁴⁴³ Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁴⁴⁴ Fait non surprenant dans la mesure où, à la base, l'esthétique joycienne n'est pas primordialement fondée dans une formation thomiste en bonne et due forme comme le souligne Aubert : « Tous les spécialistes qui se sont occupés de l'esthétique de Joyce considèrent comme acquis qu'il s'est très tôt intéressé à Saint Thomas, qu'il l'a lu et médité, et qu'il lui est redevable d'un bon nombre de ses idées essentielles. Encore faut-il rappeler, après le P. Noon que cette formation n'a rien eu de systématique. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'a pas pu recevoir de ses maîtres Jésuites de Belvedere College un véritable enseignement de philosophie scolastique. L'enseignement du thomisme ne figurait nullement au programme d'études des élèves de l'établissement : chose plus curieuse encore, il en allait de même à University College, pour des raisons tenant au statut de l'Université. Joyce n'a d'ailleurs pas suivi de cours de philosophie ou de théologie pas plus qu'il n'a fréquenté la petite 'Académie Saint Thomas d'Aquin' fondée dans cette maison en 1901 : l'existence de ce groupe montre bien cependant que le thomisme était dans l'air, sans doute sous l'influence des deux professeurs de philosophie, le P. Joseph Darlington, et le Pr. William Magennis, tous deux thomistes ; leur passé de professeurs de littérature peut expliquer au moins partiellement que Joyce ait à son tour et à sa façon songé à utiliser Saint Thomas dans son esthétique. En tous cas, il est raisonnable de penser qu'à défaut de suivre leurs cours, Joyce a eu des conversations avec eux : il semble acquis que le Directeur des Etudes avec lequel Stephen discute sa

pas tant à devoir se positionner entre des extrêmes, à l'instar des variations excessives offertes par les mots-clés de *Dubliners* (puisque bien du chemin est à parcourir entre la paralysie et la sodomie), mais à délimiter les nuances éparses et subtiles d'un esthétisme qui relèverait ici du thomisme et là de l'épiphanie. Bien qu'elle soit subtile, la re-formulation esthétique de Stephen marque tout de même un phénomène de réversibilité qui vient rappeler assez clairement le double fonctionnement des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ».

Mais ce sont peut-être dans les mots-clés de *Ulysses* que l'on retrouve une forme d'évaporation du signifiant assez semblable à celle des mots de *Dubliners*. En effet, les trois personnages principaux Molly, Bloom et Stephen se voient chacun attribuer un mot particulier s'inscrivant dans une forme d'instabilité. Ainsi, Molly s'inscrirait sous l'emblème du mot « metempsychosis », un mot dont elle tient de Bloom une signification incorrecte, puisque ce dernier le confond avec « metamorphosis »⁴⁴⁵, et qu'elle prononce de manière tout à fait déstructurée : « Met him pike hoses ». (*U*, p. 126) Quant à Bloom, il conviendrait de lui associer le mot « parallax » qu'il admet lui-même ne pas bien comprendre et qu'il tente de saisir morphologiquement avec inexactitude par le biais du préfixe incomplet « par » :

« Parallax. I never exactly understood. There's a priest. Could ask him. Par it's Greek: parallel, parallax ». (*U*, p. 126)

Enfin, le mot de Stephen est probablement le plus énigmatique des trois puisqu'il se présente comme une forme d'énigme posée au lecteur : « What is the word known to all men ? » (*U*, p. 41) Face à cette question, la critique a ainsi avancé diverses réponses sophistiquées allant bien au-delà du mot « love » proposé dans l'épisode « Charybde et Scylla » : « Love, yes. Word known to all men ». (*U*, p. 161) A ce titre, Thomas Sawyer fait l'inventaire des propositions émises par la critique afin de déterminer quel serait le mot de Stephen :

« A few vague suggestions have been advanced about Stephen's word already. E. L. Epstein says Stephen is asking his mother for 'aid in his sexual quest, in the quest for the symbol of the physical world which he is to transform into art'

conférence n'est autre que le P. Darlington, ce qui suppose un minimum de familiarité ». Cf. Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce, op. cit.*, p. 16-17.

⁴⁴⁵ En effet, c'est bien le concept de métamorphose que Bloom explique à Molly dans le passage suivant : « Metempsychosis, he said, is what the ancient Greeks called it. They used to believe you could be changed into an animal or a tree, for instance ». (*U*, p. 53)

[...] Ellmann simply says the word is 'love' [...] Don Gifford and Robert Seidman have a more elaborate explanation: the word known to all men is 'revealed to each individual after his death. Negatively, the word is 'never to return'; positively, it is the Eternal Word, the Logos, Christ. 'Known to all men' means that both phases of the word can be known as mysteries in this life but cannot be known as realities until after death' »⁴⁴⁶.

Malgré ce nuage d'incertitude qui plane autour du mot de Stephen, Sawyer émet finalement une proposition toute autre, puisqu'il établit une logique basée sur les initiales des personnages. Si « metempsychosis », le mot de Molly, commence par un M, et que « parallax », le mot de Bloom (Poldy), commence par un P, alors le mot de Stephen devrait commencer par un S. De telles considérations mènent ainsi Sawyer à opter pour le mot « synteresis »⁴⁴⁷ afin d'établir un système parallèle entre la triade de *Dubliners* et celle de *Ulysses* :

« If *gnomon* parallels *parallax* as the word for the narrative technique, and if *paralysis* parallels *metempsychosis* as a description of the state of the characters' souls, then Stephen, the son of Simon Dedalus, should have a word which parallels *simony*, a word indicating ecclesiastical corruption. *Synteresis* (or *synderesis*) should be Stephen's word in *Ulysses* »⁴⁴⁸.

Intéressante proposition que celle de « synteresis », mais si le mot de Stephen devait nécessairement être lié à la simonie, le mot « love » n'offrirait-il pas alors un tel potentiel ? Il convient effectivement de rappeler que le mot « love » vient substituer le mot « charity » dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* lorsque Stephen affermit son âme par le biais des trois vertus théologiques⁴⁴⁹, et que le mot « charity » renferme à son tour un net potentiel de sécularisation du sacré⁴⁵⁰, particulièrement saillant dans la description du prêtre de « Araby » à la fois charitable (« charitable » entendu au sens non sacré : générosité philanthropique) et perversi par ses lectures. Par conséquent, le traitement joycien du mot « love » n'est pas sans ouvrir un débordement sur la simonie,

⁴⁴⁶ Thomas Sawyer, « Stephen Dedalus' Word », *JJQ*, Vol. 20.2, 1983, p. 207.

⁴⁴⁷ Sawyer se base sur une définition de « synteresis » tirée de l'*OED* : « *Synteresis* (or *synderesis*) should be Stephen's word in *Ulysses*. The *OED* gives the following definitions for the term: '1. *Theol.* A name for that function or department of conscience which serves as a guide for conduct; conscience as a directive of one's actions: distinguished from *Syneidesis* [...] b. Sense of guilt, remorse [...] 2. *Med.* Prophylactic or preventive treatment.' Significantly, the obsolete form of *synteresis*, *synderesis*, has an additional meaning according to the *EOD*: 'remorse or prick of conscience' ». Cf. *Ibid.*, p. 203.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁴⁹ En effet, Stephen donne « faith », « hope », « love » comme étant les trois vertus théologiques, au lieu de « faith », « hope », « charity ». Cf. *P*, p. 125.

⁴⁵⁰ Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 44.

sorte d'amour-charité dépouillé de ses fibres spirituelles. Une fois encore, le texte joycien semble se fondre dans un nuage d'incertitude. En somme, le débat lexical de la critique portant sur les mots-clés de *Ulysses*, ou plutôt sur le mot mystérieux de Stephen, s'inscrirait dans la logique directe de l'indétermination qui règne autour des mots « paralysis », « gnomon » et « simony ».

Un constat similaire peut être fait par rapport aux variations sur ALP et HCE, les personnages principaux de *Finnegans Wake*. Une fois encore, le signifiant prend la forme de triades s'exprimant suivant une sorte de variabilité irréductible. Fargnoli et Gillespie remarquent ainsi dans le texte le large éventail variationnel de la persistance de ALP et HCE, les acronymes respectifs de Anna Livia Plurabelle et Humphrey Chimpden Earwicker :

« Throughout the *Wake*, these letters [ALP] occur in various combinations as well as in words and phrases, all of which allude to or identify Anna Livia or evoke or signify her presence. For example, in the lessons episode of *Finnegans Wake*, Book II, chapter 2, the initials appear, among other ways, as 'A.L.P.,' 'Pla!' and 'apl lpa!' These letters are also used to begin each word of a phrase, such as appia lippia pluvaville' (FW 297.25) and 'Alma Luvia, Pollabella' (FW 619.16), or they can be found concentrated within a single word, as in 'allaph' (FW 297.32). HCE [...] the initials of the central character, Humphrey Chimpden Earwicker and his nickname, HERE COMES EVERYBODY. Throughout the *Wake*, these initials often occur as the beginning letters in phrases, such as 'Howth Castle and Environs' in the opening sentence of the book and 'elegant central highway' (FW 321.13-14), but they also occur within words and phrases, such as 'Mr Whicker whacked a great fall' (FW 434.11) and 'uhrweckers' (FW 615.16), and in numerous combinations, such as 'his hes hecency Hec' (FW 119.18) and 'Mista Chimepiece' (FW 590.11). The initials and their multiple variations all allude to Earwicker »⁴⁵¹.

Il semblerait même que ces jeux textuels basés sur le processus de nomination, témoignant du caractère explosif, instable, fluide ou provisionnel⁴⁵² du signifiant joycien, prolongent de manière plus incisive la repolarisation des mots « paralysis / gnomon / simony » sur « paresis / no man / sodomy ». En effet, la triade polyvalente de *Dubliners* qui résonne étrangement dans l'oreille du narrateur (« sounded strangely in my ears ») semble finalement trouver écho dans ces multiples variations sur l'acronyme HCE, puisque Earwicker apparaît également sous la forme francisée Persse O'Reilly,

⁴⁵¹ Fargnoli et Gillespie, *James Joyce A-Z*, op. cit., p. 5-6, 102.

⁴⁵² Les adjectifs « fluide » et « provisionnel » sont ici empruntés à Terence Killeen, lequel décrit *Finnegans Wake* comme : « [...] a work where naming is such a fluid and provisional process ». Cf. Killeen, « Life, Death, and the Washerwomen », *Hypermedia Joyce studies*, Vol 9.1, 2008, np.

largement évocatrice de la figure du perce-oreille. Dans les deux cas, c'est donc l'étrangeté phonétique *dans l'oreille* qui se pose comme le vecteur de l'incompréhensibilité et de la variabilité du signifiant. De plus, si Fagnoli et Gillespie soulignent que le perce-oreille sous-tend un autre renversement, à savoir une certaine tension entre l'*insecte* et l'*inceste*⁴⁵³, ce vacillement gagnerait à être mis en rapport avec le mot « gnomon » qui introduit aussi d'une part la figure gnostique du serpent-démiurge⁴⁵⁴ et son monde de la vermine (« faints and worms », « uncanny », etc.), et d'autre part une forme d'inceste entre le narrateur et le « père » Flynn.

En survolant les œuvres de Joyce et leurs supposés « mots-clés », toujours au nombre de trois, une sorte de labyrinthe activé par les propositions de la critique se met en place, et c'est le monde du signifiant qui semble s'effondrer depuis un degré *immatériel* pour se reconstituer sans cesse à un degré davantage *matériel*. En effet, la chute du jardin d'Eden est bien la métaphore conductrice de ces repolarisations agissant sur le signifiant, dans la mesure où le « gnomon » qui offre les clés de la connaissance dans *Dubliners* s'est bien vu réduit à l'univers de la sodomie, à « no man », sa contrepartie déchuë, à une forme d'enracinement au niveau le plus terrestre, le plus palpable. De la même manière, ce type d'abaissement, dans le cadre duquel la matérialité se fait plus probante, se retrouve dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* au travers de la traduction de Stephen du mot « *integritas* » par « wholeness », qui marque, comme le souligne Eco⁴⁵⁵, un passage de la substance à la spatialité, ou du volume ontologique au périmètre physique. Toujours sur cette idée, lorsque la métempsychose se confond avec la métamorphose dans l'esprit de Bloom, il y a bien l'expression d'une chute monumentale, celle du spirituel au sein de la matière, puisqu'on passe effectivement de la transmigration des *âmes* au changement des *formes*. Enfin, la variation sur HCE incarnerait la chute de l'humanité toute entière (« Here Comes Everybody ») qui descend directement de la faute d'Adam et Eve, tel que présenté avec une certaine clarté dès le début de *Finnegans Wake* :

« riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs ».
(*FW*, p. 3)

⁴⁵³ Cf. Fagnoli et Gillespie, *James Joyce A-Z*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁵⁴ Cf. Brian, « 'A Very Fine Piece of Writing': An Etymological, Dantean, and Gnostic Reading of Joyce's 'Ivy Day in the Committee Room' », *art. cit.*, p. 220.

⁴⁵⁵ Cf. Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, *op. cit.*, p. 21.

En somme, les re-présentations « paretis », « no man » et « sodomy » proposées par la critique participeraient d'un agencement alternatif clairement ancré dans la déchéance, traduisant par là même une réversibilité transversale dans l'œuvre de Joyce, et pourraient témoigner d'un réel plan d'écriture.

Certes il est possible de corroborer les lectures alternatives des mots-clés de *Dubliners* par ceux de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de *Ulysses* et de *Finnegans Wake*, mais l'agencement « paretis / no man / sodomy » serait également cohérent avec l'instabilité sémantique d'autres mots identifiés par la critique de *Dubliners*. A ce titre, c'est peut-être dans « Grace » que l'on retrouve ce basculement entre simonie et sodomie de la manière la plus nette, à l'instar de Father Purdon qui se pose d'une part comme l'archétype du prêtre simoniaque par le biais de l'expression « spiritual accountant », (*DI*, p. 136) et dont le nom sous-tend d'autre part le milieu dublinois de la fornication puisque Purdon Street n'est autre qu'une rue célèbre pour ses prostituées. Stanislaus Joyce souligne en particulier l'évidence du rapport entre le nom du prêtre et cette rue de Dublin :

« My brother's contempt for him is evidently in the choice of the name with which he has adorned him, Father Purdon. The old name for the street of the brothels in Dublin was Purdon Street »⁴⁵⁶.

Il semble ainsi y avoir une réversibilité lexicale entre les mots « pardon » et « purdon »⁴⁵⁷, et c'est tout le tissu spirituel amorcé par la parabole du prêtre qui semble se reterritorialiser sur une couche textuelle de dégradation. On retrouve d'ailleurs la contrepartie de ce vacillement dans « Counterparts », lorsqu'une prostituée aguiche Farrington en lui adressant/accordant un « pardon » suite à un léger effleurement calculé, à sa sortie du bar. Le mot « pardon » formulé par cette dernière devient alors emblématique de sa personne puisque c'est par lui que les pensées de Farrington sont assaillies sur le chemin du retour effectué en tram :

« His heart swelled with fury and, when he thought of the woman in the big hat who brushed against him and said *Pardon!* his fury nearly choked him ». (*DI*, p. 74)

⁴⁵⁶ Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁵⁷ Kain souligne précisément l'aura de vacillement qui règne autour du nom du prêtre : « All this has been pointing towards 'the retreat business', with the shabby-genteel congregation awaiting Father Purdon. The name suggests 'pardon', but a dubious innuendo is at hand, for Purdon Street, Dublin, was notorious ». Cf. Richard M. Kain, « Grace », », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 135.

On ne peut donc pas mieux dire que le territoire spirituel jouxte le matériel par l'entremise de l'instabilité « pardon » / « purdon » dans la mesure où le texte déguise le prêtre en prostituée et vice-versa.

En somme, il semble que toutes ces repolarisations lexicales tendent à la re-présentation d'un monde déchu. Vis-à-vis de l'interprétation de *Dubliners*, la sodomie pourrait alors être envisagée, au-delà de la relation pédophilique liant Father Flynn au narrateur, comme une sorte de qualification du malaise dublinois et comme renvoyant plus profondément à toute l'étendue de la transgression sociale d'une cité pécheresse, suivant le modèle archétypique de Sodome et Gomorrhe. Rabaté propose effectivement un tel contrepoint biblique en rapprochant la Dublin joycienne de Sodome et Gomorrhe pour son dérogement aux *lois de l'hospitalité* :

« It would be tempting to see in the repressed term of 'sodomy' the fourth or missing corner of the 'gnomon' evoked by the boy in the first paragraph of the story [...] Sodomy would thus appear as the arch.-sin, precisely because in its inception it just describes a city in which human relations are perverted, without bringing a clear accusation against male homoeroticism. Chapter 19 of Genesis stresses that the particular sin committed by the inhabitants of Sodom is a transgression against the sacred law of hospitality [...] In the context of *Dubliners*, 'sodomy' seems fitting to provide a name for Dublin's illness; it gives a pattern from which one might derive a similar 'Dubliny' »⁴⁵⁸.

Intéressant point que d'introduire l'association avec ces villes détruites par le soufre et le feu divins, d'autant plus que cet épisode biblique rappelle autrement certains traits de « The Sisters ». En effet, le châtement de *paralysie* (sous forme de pétrification en statue de sel), infligé à la femme de Loth pour s'être retournée en s'éloignant de Sodome, reprend bien l'un des thèmes centraux de la nouvelle. Il convient également de souligner que le texte biblique, Génèse 19 : 4 et 5, précise que le peuple de Sodome est entièrement impliqué dans le « crime sexuel », du garçon jusqu'au vieillard, soit un spectre des âges faisant largement écho à la relation entre le vieux Father Flynn et le jeune garçon-narrateur. Peut-être le lecteur devrait-il alors s'autoriser à pousser la re-présentation des mots « simony » et « gnomon » pour y substituer « sodom » et « gomorra ». Dans un tel renversement, les mots-clés de *Dubliners* ne fonctionneraient plus simplement comme un dispositif de voilement d'une relation pédophilique, mais

⁴⁵⁸ Rabaté, « On Joycean and Wildean Sodomy », éd. Joseph Valente, *Quare Joyce*, Ann Arbor, University of Michigan, 2000, p. 38-39.

viendraient d'emblée donner comme déchu l'intégralité du tissu social dublinois et rendre probante une forme de condamnation de ses lois inhospitalières.

III.a.II-L'autocritique de la critique : de l'incertitude à l'exotérisme

Bien que la lecture critique « paretis / no man / sodomy » débouche sur le thème de la sodomie de manière relativement riche, inventive et séduisante, d'autres spécialistes ont été très loin de partager de telles interprétations, et le débat a fini par se proclamer sous le signe d'une nette incertitude. Il semble que jusqu'à présent, nulle tentative de réfutation des interprétations les plus excentriques de « The Sisters » n'ait été plus radicale que celle de Thomas E. Connolly⁴⁵⁹. En effet, ce dernier s'est appliqué à exposer, avec un certain succès, le manque de fondement qui résiderait au sein des lectures critiques qui imputent à Father Flynn diverses fautes sacrilèges :

« [...] 'The Sisters' is distinguished by the fact that it has received the most fanciful, contradictory, and frantic interpretations of all. Depending upon which critic one reads, Father Flynn is either the God of Ireland or a homosexual, or, with his lolling tongue, a gargoyle. Most critics seem fairly well agreed that he is sacrilegious. The broken chalice may be, according to the critics, the symbol of the loss of integrity that results from simony or the symbol of the 'great friendship' that exists between the boy and Father Flynn. At either extreme lies absurdity. At least two critics ask us to believe that paralysis is the *natural* result of simony »⁴⁶⁰.

Dans son article, bien qu'il remette largement en question le manque de viabilité des interprétations individuelles, Connolly semble avant tout préoccupé par l'ensemble collectif qui devient foncièrement contradictoire au fil des productions de la critique. Ainsi, il conteste avec vigueur tout commentateur qui ferait de Father Flynn un prêtre simoniaque, homosexuel, défroqué ou autrement coupable. Il privilégie davantage une lecture simple de la nouvelle, laquelle ne devrait pas aller au-delà des faits connus, c'est-à-dire au-delà des préoccupations d'un jeune garçon confronté à la mort de son vieil ami prêtre et des interrogations soulevées par cet événement. Il remarque ainsi que

⁴⁵⁹ Cf. Thomas E. Connolly, « Joyce's 'The Sisters' : A Pennyworth of Snuff », *College English*, Vol. 27.3, 1965, p. 189-195.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 189.

les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » sont vagues et que la nouvelle ne fournit que peu d'indices quant à leur fonctionnement :

« All we know for certain is that a scrupulous priest broke a chalice, suffered mental deterioration that caused him to sit laughing in an empty confessionnal, and was involuntarily retired from the active ministry. We know further that a boy, born with an interest in language, has picked up three vaguely understood terms, two from his schoolbooks, *gnomon* and *simony*, and one from neighborhood gossip, *paralysis*. Two of these terms, *paralysis* and *simony*, he associates with the ailing priest; the third he leaves to Joyce to use symbolically (if Joyce did so) and to Joyce's critics to use imaginatively (as they have) »⁴⁶¹.

En d'autres termes, Connolly se refuse à combler les énigmes de la nouvelle et accepte pleinement le degré d'incertitude que celle-ci sous-tend. C'est d'ailleurs parce qu'il revendique cette incertitude comme finalité interprétative qu'il en vient à réfuter les conclusions de John Kuehl portant sur l'homosexualité de Father Flynn⁴⁶². De la même manière, Tindall aboutit à une conclusion similaire en donnant « The Sisters » comme une ouverture sur une infinité de théories interprétatives que le texte se garde bien d'infirmier ou de confirmer. Tout comme Connolly, il semble accepter le haut degré d'incertitude qui régit le fonctionnement de la nouvelle et pose cette obscurité comme une finalité, sorte d'enjeu herméneutique :

« One of the most complex and disturbing in the sequence, this story ['The Sisters'] is a riddle. Nothing comes quite clear. The nameless boy who tells the story is 'puzzled' by hints and 'intricate questions,' and so are we. Raising such questions, teasing us with possibilities, the story provides no answers. The key sentence, 'There was something gone wrong with him,' comes last. We may guess what has gone wrong with him and with what and with whom but we never know, and that seems the point of the story »⁴⁶³.

La terminologie utilisée par Tindall, qui comprend notamment les mots « riddle », « puzzled », « hints », « key » et « guess », est bien celle de l'énigme. Cette notion d'incertitude atteignant le rang de certitude analytique, réelle application d'une forme de *doute méthodique*, s'est donc précisée autour des années 60 et s'est constituée comme le grand carrefour incontournable de la critique de « The Sisters ».

Néanmoins, à la manière du doute méthodique cartésien par lequel toute subjectivité est d'abord rejetée pour finalement aboutir à la certitude de l'existence

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁶² Cf. John Kuehl, « a la joyce: The Sisters Fitzgerald's Absolution », *JJQ*, Vol. 2, 1964, p. 2-6.

⁴⁶³ William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995, p. 13.

d'une individualité pensante, il est intéressant de remarquer une position critique ambiguë qui s'est rapidement développée à partir des réfutations de Connolly, une position qui consiste à d'abord accepter l'incertitude comme fonctionnement textuel pour ensuite s'ouvrir sur une réaffirmation de la notion d'homosexualité dans « The Sisters ». Michael West remarque notamment la position hybride adoptée par Bernard Benstock, en particulier sa volonté d'aller au-delà du doute⁴⁶⁴ :

« [...] Bernard Benstock, though half willing to go along with Connolly, is nonetheless so impressed by the fact that 'Old Cotter's unfinished accusations are certainly mysterious and extreme' that he feels compelled to reintroduce the notion of homosexuality, despite his apparent awareness of the improbabilities that this hypothesis entails »⁴⁶⁵.

De la même manière, Edward Brandabur remarque que la nouvelle n'autorise aucune piste ouvertement et que pas même Joyce, dans sa lettre à Stanislaus du 20 août 1912⁴⁶⁶, ne répond aux interrogations de George Roberts quant à d'éventuelles traces de « sodomie » dans « The Sisters ». Ainsi, en dépit de telles incertitudes provenant à la fois du texte et de l'auteur, Brandabur accepte le doute mais ne peut simultanément résister à vouloir réaffirmer une sorte de perversion sous-jacente qu'il ressent sous la forme d'une intuition, ou pour reprendre ses propres termes, sous la forme d'une « odeur de perversité » :

« There is about this peculiar relationship an odor of perversity because in his role as spiritual father and teacher the priest seduces the boy away from the enthusiasms of childhood into an attachment to the pleasantly vicious sweets of spiritual seduction in which there is apparently an element of erotic perversity, which is never overt. Though he was asked about it, Joyce was not explicit on this point. He wrote Stanislaus: 'Roberts I saw again. He asked me very narrowly was there sodomy also in *The Sisters* [as in 'An Encounter'] and what was 'simony' and if the priest was suspended only for the breaking of the chalice.' Joyce does not answer the question, even in his letter to Stanislaus. But

⁴⁶⁴ L'expression de Benstock « another two cents worth of commentary » traduit bien une volonté de dépassement du doute : « A work of literature can be said to have come-of-age when a critic takes it upon himself to summarize the compendium of previous criticism, cut away the accumulation of erroneous conjectures, and make some definite final statements about it—rare distinction for a short story. The opening story of *Dubliners* has now attained that exalted position with the publication of Thomas E. Connolly's article in *College English* (Dec. 1965): 'Joyce's 'The Sisters'—A Pennyworth of Snuff.' Professor Connolly does his job well, but fortunately he still leaves room for at least another two cents worth of commentary ». Cf. Benstock, « 'The Sisters and the Critics », *JJQ*, Vol. 4, 1966, p. 32.

⁴⁶⁵ Michael West, « Old Cotter and the Enigma of Joyce's 'The Sisters' », *Modern Philology*, Vol. 67.4, 1970, p. 370.

⁴⁶⁶ Cf. *LII*, p. 304-306.

there is a hint at perversity in the boy's struggle to recall what came in the dream after his absolution of the priest [...] » (*DIV*, p. 339)

Les positions mitigées de Benstock et de Brandabur sont particulièrement intéressantes car elles traduisent bien l'effet de vacillement du texte joycien tel que ressenti par le lectorat et paradoxalement prolongé jusque dans les lectures d'éminents spécialistes. Dès lors, on pourrait résumer la position générale de la critique sur Father Flynn, depuis les commentaires pionniers jusqu'aux publications les plus modernes, à une sorte de nuancement de l'acte interprétatif qui serait pris entre l'acceptation d'une irrésolubilité comme finalité et la poursuite ludique d'une réponse vouée au domaine de l'hypothétique. Dans la mesure où la deuxième tendance est bien celle qui a persisté au fil du temps, Margot Norris, qui s'appuie sur les travaux de Tanja Vesala-Varttala, explique ce phénomène d'*insatiabilité du commentateur* par un processus de projection qui interviendrait entre le lecteur et le garçon-narrateur. Le premier ressentirait ainsi le besoin d'apporter des réponses aux incertitudes de la nouvelle car il s'identifierait à la vulnérabilité du dernier :

« The holes in the *Dubliners* stories open up the possibility of transgressive reading in two senses or layers. First, the reader (like the characters, on occasion) entertains the suspicion that the gaps and ellipses in the narration hide or occlude evidence of transgression. Second, this suspicion itself becomes a form of readerly transgression by implicating the reader in imagined transgressive knowledge. Tanja Vesala-Varttala argues that all readers share a characteristic *vulnerability* with the child-protagonists, or what she calls the 'child interpreter,' of Joyce's stories. In this way the reader confronted by the gaps and ellipses of 'The Sisters' shares the vulnerability of the boy who risks a loss of innocence by the very fact that he must confront gnomic language. As soon as a text is recognized as *un-whole* it threatens the reader with the specter of the un-wholesome, and the risk of engaging in an *unwholesome* interpretative experience »⁴⁶⁷.

En quelque sorte, Norris ne fait pas l'autocritique de la critique à la manière de Connolly puisqu'elle s'applique moins à réduire à néant des interprétations qui s'auto-revendiquent comme hypothétiques, qu'à tenter de comprendre le processus de réception du lectorat de « The Sisters », et plus précisément sa frustration vis-à-vis d'un sens qui ne peut émerger que depuis un point de vue subjectif externe au texte.

⁴⁶⁷ Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, *op. cit.*, p.19.

En somme, après un peu plus d'un siècle d'étude, on ne sait toujours pas comment traiter les répliques fuyantes de Old Cotter et les implications qu'elles pourraient avoir vis-à-vis du prêtre. Il se pourrait même que ces remarques évasives aient pour fonction principale d'amorcer les hypothèses intérieures du lecteur, sorte de tremplin lui étant offert pour dynamiser sa subjectivité interprétative. Ainsi, le texte semble vouloir attirer l'attention du lecteur sur la personne étrange (« queer », « uncanny ») de Father Flynn :

« No, I wouldn't say he was exactly... but there was something queer... there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion... » (*DI*, p. 3)

De même, il pousse le lecteur à questionner des événements dont il ne connaît pas la nature mais qui doivent vraisemblablement être théorisés :

« I have my own theory about it, he said. I think it was one of those... peculiar cases... But it's hard to say... » (*DI*, p. 3)

Puis il semble apporter quelques précisions sur la nature de ces événements, en annonçant qu'ils ne sont pas recommandés pour un enfant de l'âge du narrateur :

« I wouldn't like children of mine, he said, to have too much to say to a man like that [...] What I mean is, said old Cotter, it's bad for children. My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... Am I right, Jack ? [...] It's bad for children, said old Cotter, because their minds are so impressionable. When children see things like that, you know, it has an effect... » (*DI*, p. 4)

A partir de ce point, la nouvelle semble avoir achevé la mise en place d'un éventail de mises en garde qui résonne chez le lecteur et active en lui un processus de pérégrination interprétative qui le fait fusionner avec le point de vue de la nouvelle. Tel un miroir renvoyant les critiques à leurs propres sensibilités, les remarques de Old Cotter sont alors perçues alternativement comme l'indication d'une relation pédophile (chez Walzl⁴⁶⁸), comme une mise en garde contre les dangers de la masturbation à l'âge de la

⁴⁶⁸ La sensibilité de Walzl, ainsi que certaines considérations génétiques, mène cette dernière à conclure à l'homosexualité de Father Flynn : « 'An Encounter' is a tale dealing explicitly with homosexuality. 'The Sisters' has suggestions of pederasty. Old Cotter's comments on Father Flynn hint at some kind of abnormality. As we noted, he calls him a 'peculiar case,' and reiterates he doesn't want children to have 'too much to say to a man like that.' When he learns the boy and the priest were 'great friends,' he looks the boy over at length and then 'spat rudely into the grate.' He says to the uncle, 'it's bad for children... let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... Am I right Jack ?' Cotter breaks off his thought and we are not told what inference the uncle drew [...] It is worth noting that Joyce eliminated from the late versions of 'The Sisters' virtually all material dealing with Father Flynn as a

puberté (chez West⁴⁶⁹), comme la simple indication de la détérioration mentale du prêtre (chez Connolly⁴⁷⁰) ou comme le fondement empathique du commentateur (chez French⁴⁷¹). Il semble ainsi très probable que cette disparité interprétative issue de la subjectivité du lecteur soit à l'origine des substitutions lexicales « pæsis / no man / sodomy » dans la mesure où elles n'ont pour fonction que d'adhérer à une sensibilité individuelle, de reterritorialiser le texte suivant le processus de ritournelle propre au lecteur.

mental case, he had Cotter apply the word *queer* to him. Undoubtedly Joyce realized that use of *queer* in this context would carry for some readers its modern colloquial meaning of homosexual. Also the boy's recollection in his dream of a 'pleasant and vicious region' where the priest waits for him seems an intuition that the priest is corruptive ». Cf. Walzl, « Joyce's 'The Sisters': A Development », *art. cit.*, p. 392-393.

⁴⁶⁹ La sensibilité de West le mène à rejeter la théorie de l'homosexualité et à voir dans les mises en garde de Old Cotter une sorte d'avertissement contre l'oisiveté masturbatoire du garçon-narrateur : « [...] perhaps we may acquiesce in Joyce's general contempt for Roberts and decline to take him as a critical model. Indeed, we may wonder whether the cryptic quality of Old Cotter's insinuations is not being a trifle overemphasized. True, his evasive remarks about Father Flynn's being 'one of those... peculiar cases' puzzle the child considerably, as they are meant to, and perhaps the aunt as well (we cannot be sure). Uncle Jack, however, can understand their purport well enough and, when queried, 'Am I right, Jack?' replies in agreement, 'That's my principle, too.' Indeed, I suggest that Joyce expected a sensitive turn-of-the-century reader to be able to fill in the ellipses in this crucial exchange between the two men. When Old Cotter obliquely asserts his idea that 'it's bad for children' and trails off, 'Let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be...,' surely parallelism demands the implication *and not be playing with himself*, that is, masturbating ». Cf. West, « Old Cotter and the Enigma of Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 370.

⁴⁷⁰ Le pragmatisme de Connolly le conduit à rejeter à la fois la théorie de l'homosexualité et des masturbations, et à n'admettre que les certitudes offertes de manière tangible par la nouvelle : « [...] there is the public view expressed initially in the vague and tantalizingly incomplete sentences of Old Cotter. From these implied charges one may conclude anything or nothing about Father Flynn's flaw, and this very vagueness may account in part for the boy's annoyance with the 'tire-some old fool' [...] The boy, who narrates this story, is the only one who applies the terms *simony* and *simoniac* to the priest. None of the others, not even the openly hostile Cotter, accuses the priest of simony [...] All we know for certain is that a scrupulous priest broke a chalice, suffered mental deterioration that caused him to sit laughing in an empty confessionnal, and was involuntarily retired from the active ministry ». Cf. Connolly, « Joyce's 'The Sisters': A Pennyworth of Snuff », *art. cit.*, p. 193-195.

⁴⁷¹ La position de Marilyn French se distingue particulièrement par son mélange de pragmatisme et d'empathie : « Old Cotter is suspicious of the relationship between the boy and the priest. Vaguely, elliptically, he suggests there is something wrong with 'a man like that.' The uncle seems to understand the insinuations, and argues for cold baths and exercise. Because of the suggested preventive and the frequent ellipses, one infers that what is being discussed is a sexual matter. Whether the implication is of deviant sexuality or the mere existence of sexuality, we can't tell. Neither can the boy. Cotter insinuates again: 'It's bad for children'; the uncle mentions a great wish. The reader is piqued, wanting to know what is bad, what sort of wish. The aunt attempts to question but Cotter simply continues making elliptical statements, as if the truth were too terrible for her ears. Intimations about the moral nature of the priest are hung out like dirty rags to frighten away birds. We do not know and simply cannot deduce the reality behind these suggestions, and it is their opacity and elliptical quality more than anything else that create the impression of something shocking and insidious. But if we, the readers, are bewildered and fascinated, how much more so the boy, who is young and living through this ». Cf. Marilyn French, « Missing Pieces in Joyce's *Dubliners* », *art. cit.*, p. 446.

Le texte de « The Sisters » semble donc avoir construit la place du lecteur suivant un plan déterminé, lui réservant un rôle d'*interprète* à au moins deux dimensions. Ce dernier se constitue d'une part comme *commentateur*, externe au texte, qui tente d'interpréter les inférences de Old Cotter et de tirer des conclusions à partir du climat général dépeint par la nouvelle, et d'autre part comme *acteur*, véritable conscience interne au texte qui supplante empathiquement le point de vue d'un garçon-narrateur anonyme. Ainsi, on comprend que la place du lecteur avait d'emblée été programmée par le texte⁴⁷² pour l'extraction d'un sens qui, pour sa part, ne l'avait pas été. Dans un tel fonctionnement, le texte joycien semblerait moins s'inscrire sous une forme d'érotisme que d'*exotérisme* en ce sens qu'il fait jaillir du sens à partir de sa matière impénétrable par le biais d'une individualité qui lui est externe et le fait vaciller dans l'imprévu. De cette manière, le passage de « paralysis » à « paresis », de « gnomon » à « no man » et de « simony » à « sodomy » ne saurait aucunement être justifié par un mode productif tangible, mais serait bien issu d'un principe de lecture *exotérique*, forçant le lecteur à renseigner des *blancs* ou *lieux d'indétermination paradigmatiques* (et non syntagmatiques) au gré de son *horizon d'attente*⁴⁷³.

III.a.III-De la substantivité à la substitutivité : le résidu rythmique

Il convient à présent d'épiloguer brièvement sur les implications de tels phénomènes d'instabilité. Les mots « paralysis », « gnomon » et « simony », qui n'ont

⁴⁷² Nous associons ici l'idée de subjectivité du lecteur à la notion de « texte programmatique » développée par André Topia : « [...] il n'y a pas à proprement parler de 'révélation', mais simplement le dévoilement progressif d'une structure qui était partiellement cachée au début et qui passe de l'invisible au visible, se cristallisant soudain de telle sorte qu'on se demande comment on avait pu ne pas la voir, alors qu'il apparaît rétrospectivement que les choses étaient aveuglantes depuis le début et ne pouvaient se passer autrement. C'est là le sens de l'« épiphanie ». Cette loi de programmation du texte est souvent présente de manière plus ou moins dissimulée dès les premières lignes. Ainsi 'The Sisters' commence par une clôture temporelle qui semble exclure dès le départ tout autre déroulement possible : 'There was no hope for him this time: it was the third stroke'. Le déroulement « événementiel » est terminé avant même d'être commencé et toute la nouvelle ne portera que sur les réverbérations des faits dans la conscience de l'enfant, sur son interprétation tâtonnante du mystère ». Cf. Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », éd. Jacquet et Topia, *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert, op. cit.*, p. 45.

⁴⁷³ Iser insiste sur la subjectivité inhérente intervenant dans l'acte de décryptage d'un lieu d'indétermination : « La notion de paradigme, selon Iser, suggère [...] que la compréhension du texte dépend de la participation du lecteur au moyen d'associations thématiques et linguistiques, c'est-à-dire par l'intermédiaire de son horizon d'attente ». Cf. Kocay, *Le langage de Roman Ingarden, op. cit.*, p. 48.

de cesse d'échapper aux tentatives d'appréhension sémantique, lexicale, narrative, syntaxique et intertextuelle, se refusent vraisemblablement à leur supplantation définitive par d'autres substantifs. Dès lors, ce sont à la fois le signifié et le signifiant qui se posent sous une forme de dissolution totale, le lecteur ne pouvant procéder autrement qu'en naviguant sans cesse l'axe paradigmatique pour aboutir à d'autres repolarisations temporaires. Mais cet acte de balayage du lexique, qui semble offrir le spectre de dissolution « paralysis », « paresis », « gnomon », « no man », « gnosis », « gomorrha », « simony », « sodomy », « sodom », etc., bien qu'il ne puisse se stabiliser, finit néanmoins par métamorphoser le mot en le faisant passer d'une réalité substantive à une unité substitutive toujours fuyante. Ainsi, le résultat de l'explosion intégrale des mots-clés de *Dubliners* ressemblerait à une espèce de forme résiduelle dont le contenu expressif ne serait plus que rythmique. Il ne faudrait plus lire « paralysis », « gnomon » et « simony » mais « placeholder 1 », « placeholder 2 » et « placeholder 3 ». Faute de pouvoir renseigner ces trois *placeholders*, ou pantonymes, par une quelconque « valeur », il semble qu'il faille se résoudre à accepter le vide dans le mot, voire le vide dans le verbe, et envisager les mots-clés de *Dubliners* comme une préfiguration de l'instabilité du langage qui semble annoncée dans *Finnegans Wake*, en particulier dans la célèbre formule « In the buginning is the woid » venant déformer celle de l'évangile selon saint Jean 1:1 (« In the beginning was the Word ») et introduire la thématique de l'obstruction du sens :

« In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you're in the unbewised again, vund vulsyvolsy. You talker dunsker's brogue men we our souls speech obstruct hostery. Silence in thought! Spreach! Wear anartful of outer nocense! »⁴⁷⁴

Il y a dans ce passage une idée d'épuisement du mot, une sorte de babélisation du langage, une ouverture sur un champ rythmique, une réelle « *sound dance* », où l'écriture perd tout son sens (« *an art full of utter nonsense* »), et où la cyclicité prend le pas sur toute origine. De même que *Finnegans Wake* débute dans une forme fluide et liquide (« *riverrun* »), *Dubliners* semble aussi annoncer d'emblée l'origine du mot comme perdue, comme ayant renoncé à toute forme de traçabilité pour finalement ne devenir que sonorité :

⁴⁷⁴ Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, p. 378.

« [...] I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being ». (*DI*, p. 3)

En effet, le narrateur semble tenir ces mots comme étant des réminiscences étranges du flux de paroles flynnésque, des mots semblant atteindre une certaine vacuité à l'instar de la phrase « *I am not long for this world* » répétée par le prêtre et dont les mots sont jugés vains par le narrateur : « I had thought his words idle ». (*DI*, p. 3) Fritz Senn va largement en ce sens en rappelant que le garçon a en fait commis la faute de confondre le mot avec ce qu'il représente :

« From the awareness that words can be idle (in both senses: inactive, unprofitable, and empty of meaning) the boy passes on to the strange word 'paralysis,' combining, as it does, the preceding two strains of thought, the fatal disease and the nature of words. The rest of the first paragraph is devoted to this twofold preoccupation, but it is the words that predominate. The most important, as well as the most frequent, word in the passage is 'word(s)'. The boy is so awed by 'paralysis' that in the end he commits the grammatical and logical mistake of actually confusing the word with what it stands for »⁴⁷⁵.

On retrouve d'ailleurs cette idée de vacuité du mot dans l'entremêlement du nom de la sœur de Mangan avec les prières et laudes étranges récitées par le narrateur de « *Araby* » dans la plus totale incompréhension :

« Her name sprang to my lips at moments in strange prayers and praises which I myself did not understand ». (*DI*, p. 20)

De même, dans une variante d'anti-communicabilité, le sens du mot semble tout aussi illusoire à l'image d'un Mr Duffy dépité lorsqu'il réalise que ses mots ont mal été interprétés par Mrs Sinico : « Her interpretation of his own words disillusioned him ». (*DI*, p. 85) Ou encore, le mot se présente aux yeux de Gabriel Conroy comme incapable d'assurer un rôle de représentation quelconque :

« Why is it that words like these seem to me so dull and cold? Is it because there is no word tender enough to be your name? » (*DI*, p. 168)

Ainsi, le mot vacant de *Dubliners*, marqué par un tel phénomène de disparition du sens, pourrait déjà préfigurer la béance du « woid » de *Finnegans Wake*. Cette idée serait même cohérente avec les remarques de Claude Jacquet, qui semble établir des

⁴⁷⁵ Senn, « 'He Was Too Scrupulous Always': Joyce's 'The Sisters' », *art. cit.*, p. 67.

traces d'instabilité linguistique dès les écrits de jeunesse de Joyce, en particulier au regard de certains néologismes fondés sur un phénomène d'amalgame et de condensation :

« Joyce was fascinated by the creative power of words. As a child, Stephen collects them, treasures them, repeats them. He uses them to grasp reality or to create a new reality, a green rose. He plays with them in the Oedipian jingle, 'Pull out his eyes / Apologise' at the beginning of the *Portrait* toying with identity, blindness, culpability, or tries multilingual puns: 'Julius Caesar wrote the Calico Belly' [...] In his early works, he forges numerous compound words: 'darkplumaged dove,' 'highdrifting clouds,' 'hazewrapped city' in the *Portrait*, or 'horsenostrilled,' 'seawardpointed,' 'woodshadows,' 'wavewhite wedded words shimmering on the dim tide' in *Ulysses*. He plays with ambiguities, connotations, overtones, alliterations, rhymes, assonances, he creates new terms, not only through concatenation in an unbroken chain or sequence, but through condensation and imbrication »⁴⁷⁶.

La préfiguration de la modernité linguistique de *Finnegans Wake* remonterait donc aux tous premiers écrits joyciens, et se retrouverait d'une part dans le *Portrait* et *Ulysses* par le biais des mots-amalgames, mais d'autre part dans *Dubliners* par le biais de l'épuisement sémantique des mots-clés. Maintenant dénués de sens, il semble alors que l'ultime tentative de reterritorialisation possible du recueil sur « paralysis », « gnomon » et « simony » ne puisse se faire qu'au travers de l'expression d'une rythmique ternaire, qu'au travers d'un sens qu'on laisserait filer et se dissoudre dans la cadence d'un flux textuel dont on aurait extrait la séquence-matrice « placeholder 1 », « placeholder 2 », « placeholder 3 ».

⁴⁷⁶ Claude Jacquet, « In the Buginning is the Woid: James Joyce and Genetic Criticism », éd. Fritz Senn, *European Joyce Studies 2: Finnegans Wake: Fifty Years*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 24-26.

III.b-Le rythme ternaire

Certes le lecteur semble placé devant un problème irrésoluble vis-à-vis de ces trois signifiants fuyants, aucune substitution lexicale sur l'axe pragmatique n'étant définitive ou conclusive. Mais un *lieu d'indétermination paradigmatique* ne signifie pas un *lieu d'indétermination syntagmatique*⁴⁷⁷. Cette position est relativement intéressante car elle permet d'accepter définitivement l'incertitude des mots « paralysie », « gnomon » et « simony » sans pour autant renoncer à la possibilité d'exploitation de leur dimension syntagmatique, de leur rythmicité. En ce sens, l'analogie deleuzienne avec le béton armé, structure renfermant un personnage rythmique de reterritorialisation, semble atteindre ici une certaine clarté conceptuelle. Mais quelle pourrait être la portée rythmique des trois mots-clés de *Dubliners* ? Afin de répondre à cette intéressante énigme, il semble raisonnable, dans un premier temps, d'envisager les trois mots-clés comme faisant partie intégrante d'une cadence textuelle qui serait associable à l'influence du *rythme ternaire* flaubertien. Dans un deuxième temps, il semble pertinent d'exposer en quoi la *période ternaire* est tout particulièrement une séquence stylistique constituant une véritable trame du recueil et marquant l'influence profonde de Flaubert sur Joyce. Dans un troisième temps, il serait fructueux de passer en revue les relations intertextuelles entre « Eveline » et le douzième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*, correspondant au projet de fuite d'Emma et de Rodolphe, afin de mettre en exergue de nettes correspondances du rythme ternaire de manière plus organique. Enfin, il serait bon de présenter la capacité du rythme ternaire à véhiculer certains thèmes tels que le choc du Dublinois avec son environnement urbain ainsi que la mort.

⁴⁷⁷ Tel que l'indique Iser en s'appuyant sur la théorie d'Ingarden : « Pour sa part, et lorsqu'il parle de la participation du lecteur au texte, Iser utilise le terme 'blanc'. Il trouve que le mot 'blanc' est plus juste que ne l'est, à son sens, la formule 'lieu d'indétermination'. Il explique que le terme 'blanc' ne représente pas une indétermination syntagmatique dans l'œuvre, mais plutôt une indétermination paradigmatique. Selon cette distinction les syntagmes de l'œuvre littéraire sont complets en soi, et ne recèlent aucun lieu d'indétermination. La notion de paradigme, selon Iser, suggère par contre que la compréhension du texte dépend de la participation du lecteur au moyen d'associations thématiques et linguistiques, c'est-à-dire par l'intermédiaire de son horizon d'attente ». Cf. Kocay, *Le langage de Roman Ingarden*, op. cit., p. 48.

III.b.I-De la triade au rythme ternaire flaubertien

Tels que nous l'avons vu précédemment, les mots-clés des œuvres de Joyce surviennent avec assiduité sous forme de triades⁴⁷⁸, Ellmann allant même jusqu'à parler d'une « organisation triadique » dans le cas de *Ulysses*⁴⁷⁹. Dans la mesure où deux de ces mots-clés sont incontestablement géométriques et sous-tendent à leur tour des figures triangulaires complexes, à savoir « gnomon » et « parallax », il semble difficile de ne pas associer la récurrence des triades à un motif macrostructurel ancré dans la trigonométrie, à l'instar de l'approche de Karrer prévoyant un dispositif de triangulations appliqué aux nouvelles de l'enfance⁴⁸⁰. Mais quel élément pertinent pourrait justifier l'existence d'une relation organique entre une figure macrostructurelle trigonométrique et son application textuelle sous la forme du rythme ternaire ?

La réponse à cette question mérite un retour sur le cas de Flaubert et à son influence sur Joyce. Si le motif du double cône est reconnu comme l'arrière-plan géométrique de la composition de *Trois Contes*⁴⁸¹, Thibaudet présente clairement l'existence de rapports organiques liant étroitement les niveaux les plus globalement architecturaux de l'œuvre à ses unités les plus brèves que sont le chapitre et la phrase, si bien que la phrase ternaire flaubertienne serait rythmiquement le reflet de la macrostructure de l'œuvre, et ce, observe-t-il, tout particulièrement dans le cas de *Trois Contes* :

« Qui dit style dit composition, composition de la phrase, composition du chapitre, composition du livre. Flaubert, dans sa *Correspondance*, attache le plus grand prix à cette question de la composition, indique à Bouilhet et à Louise Colet le plan de l'œuvre comme l'essentiel de l'œuvre : 'Si le plan est bon, je te répons du reste.' Chacune de ses œuvres comporte plusieurs plans repris, développés, modifiés. Rien n'est laissé au hasard dans l'ordonnance d'un roman, pas plus que dans celle d'une phrase. Et cependant, au premier abord seuls les *Trois Contes* nous présentent dans l'œuvre de Flaubert un ensemble harmonieux classiquement composé »⁴⁸².

⁴⁷⁸ Sawyer remarque en effet : « [...] Joyce seems consistently to think of significant words in triads ». Cf. « Stephen Dedalus' Word », *art. cit.*, p. 201.

⁴⁷⁹ Cf. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁸⁰ Cf. Karrer, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », *art. cit.*, p. 45-68.

⁴⁸¹ Cf. O'Connor, « Flaubert: *Trois Contes* and the Figure of the Double Cone », *art. cit.*, p. 812-826.

⁴⁸² Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 229.

En ce sens, c'est toute la dimension trigonométrique du double cône⁴⁸³ qui se verrait transposée dans la dimension rythmique de la phrase flaubertienne. A ce titre, Thibaudet va même jusqu'à parler de « progression géométrique du rythme » lorsqu'il expose, à l'appui d'un passage de *Madame Bovary*, certains principes distinctifs de la *période ternaire*, organisant cette dernière selon une logique d'allongement :

« Voici une période où l'effet est obtenu par une sorte de progression géométrique du rythme, le second membre étant double du premier et le troisième double du second : 'Tous les gilets étaient de velours à châle ; toutes les montres portaient au bout d'un long ruban quelque cachet ovale en cornaline ; et l'on appuyait ses deux mains sur ses deux cuisses en écartant avec soin la fourche du pantalon, dont le drap non décati reluisait plus brillamment que le cuir des fortes bottes' »⁴⁸⁴.

Ainsi, de même que le motif du double cône, architectural de *Trois Contes*, trouve une nette correspondance géométrique chez Joyce dans la figure parallactique du gnomon, architecturale de *Dubliners*, pourquoi ne pas envisager que le rythme ternaire flaubertien, sorte de contrepartie microstructurelle, fasse également partie intégrante de ce phénomène d'influence sur le recueil ?

Un tel postulat semble revaloriser la dimension intertextuelle du style développé par Joyce, de sorte que les mots « gnomon » et « simony » surviendraient moins dans le texte joycien du fait d'une motivation sémantique que d'une recherche stylistique positionnant le mot « gnomon » dans le deuxième mouvement de la phrase ternaire, là même où on le trouve dans « Hérodiade » :

« It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the *Euclid* and the word *simony* in the *Catechism* »⁴⁸⁵. (*DI*, p. 3)

« Et il l'avait trouvée sur le seuil, étant sortie de sa couche quand le gnomon du palais marquait la troisième heure, l'instant même où il abordait Jésus »⁴⁸⁶.

D'ailleurs, on peut tout autant apprécier le fait que les premiers mouvements des deux passages cités ci-dessus fassent référence à la paralysie par le biais de pronoms : « it » renvoyant au mot « paralysie » et « l' » renvoyant à la paralytique guérie par Jésus selon l'épisode biblique. De même, les troisièmes mouvements des deux passages offrent

⁴⁸³ Dimension *trigonométrique* car le cône est bien évidemment une « figure géométrique participant du symbolisme du cercle et du triangle ». Cf. Chevalier, *Dictionnaires des symboles*, op. cit., p. 275.

⁴⁸⁴ Thibaudet, *Gustave Flaubert*, op. cit., p. 233.

⁴⁸⁵ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁴⁸⁶ Flaubert, *Œuvres II*, op. cit., p. 670 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

également la mise en parallèle du mot « simony » et de la figure de Jésus, puisque c'est bien aux disciples de ce dernier que Simon le Magicien avait offert de l'argent pour l'obtention du pouvoir d'imposition des mains. Ce pourrait donc être cette logique de la phrase ternaire, génératrice des trois mots-clés, qui aurait pris le pas sur le texte de Joyce pour le faire entrer dans une dimension syntagmatiquement discursive avec l'œuvre de Flaubert, sorte de filiation stylistique qui, de surcroît, remonterait à toute une tradition littéraire⁴⁸⁷. En effet, bien que Flaubert soit la figure phare du rythme ternaire avec ses innombrables phrases et paragraphes composés dans une invariable cadence⁴⁸⁸, il tiendrait lui-même cette tendance stylistique de Chateaubriand et aurait à son tour influencé nombre d'auteurs, y compris Zola⁴⁸⁹. En somme, l'adoption par Joyce du rythme ternaire irait dans le sens de l'extrême degré d'intertextualisation de son texte avec l'œuvre de Flaubert ainsi que celles de toute une constellation d'écrivains.

De plus, le rythme ternaire chez Flaubert et chez Joyce est comparable d'une part car il y a symétrie sur un plan purement stylistique, mais d'autre part car dans son fonctionnement, il finit par dominer la substance du texte. Comme le souligne Bernheimer, chez Flaubert, le rythme ternaire est une enveloppe qui conditionne le texte dans sa globalité, peu importe le matériau traité. Il remarque effectivement que dans *Madame Bovary*, le rythme ternaire se fait à la fois porteur des rêves d'Emma et de la routine quotidienne qui vient briser ces derniers⁴⁹⁰. Pour sa part, Bersani est d'avis que

⁴⁸⁷ Thibaudet souligne par exemple la présence occasionnelle de *périodes ternaires* chez d'autres écrivains : « On ne la retrouve que tout accidentellement chez les autres musiciens de la phrase, Guez de Balzac, Massillon, Rousseau. La voici qui vient à Bossuet, déposée par le mouvement même d'une description poétique, en une page connue : 'A mesure qu'il s'approchait [le soleil] je la voyais disparaître [la lune] ; le faible croissant diminuait peu à peu ; et, quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et débile lumière, s'évanouissant, se perdit dans celle du grand astre qui paraissait' ». Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 232.

⁴⁸⁸ Thibaudet remarque que cette invariabilité phrastique concernerait les quatre grandes œuvres de Flaubert : « Quelle que soit la perfection de la phrase de Flaubert, quelle que soit la différence de rythme entre les phrases de ses quatre grandes œuvres, les retours des mêmes nombres, la permanence de la même tension, le ronflement du même moteur n'en donnent pas moins à l'oreille une certaine impression de monotonie ». Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 238.

⁴⁸⁹ A ce titre, E. Paul Gauthier, en accord les conclusions de Thibaudet, relève nombre d'exemples soutenant l'hypothèse d'une telle filiation : « A reader sensitive to the intricacies of Flaubert's style cannot help noticing the extent to which Zola imitated it. Albert Thibaudet's exhaustive analysis lists Zola as one of Flaubert's imitators [...] It is in certain constantly recurring characteristics of sentence structure that the imitation is most apparent. Thibaudet points to the 'période ternaire' as the sentence type most characteristic of Flaubert's prose; he supposes that Flaubert got it from Chateaubriand [...] ». Cf. Gauthier, « Zola as imitator of Flaubert's style », *Modern Language Notes*, Vol. 75.5, 1960, p. 423.

⁴⁹⁰ En élaborant sur les remarques de Proust sur l'unité stylistique flaubertienne, Bernheimer remarque : « Emma's romantic dreams and the hum-drum events of everyday life which shatter them are created in the same meticulously constructed prose with its famous ternary rhythms, harmonious sound effects,

l'omniprésence du rythme ternaire va jusqu'à prendre le pas sur la logique du contenu, comme dans le passage suivant de *Bouvard et Pécuchet*, dans lequel les deux protagonistes s'échangent tour à tour, par séries ternaires, un éventail de différentes théories esthétiques alors qu'ils abordent la question du Sublime :

« Ils abordèrent la question du Sublime.

Certains objets sont d'eux-mêmes sublimes : le fracas d'un torrent, des ténèbres profondes, un arbre abattu par la tempête. Un caractère est beau quand il triomphe, et sublime quand il lutte.

- Je comprends, dit Bouvard, le Beau est le Beau, et le Sublime le très Beau. Comment les distinguer ?

- Au moyen du tact, répondit Pécuchet.

- Et le tact, d'où vient-il ?

- Du goût !

- Qu'est-ce que le goût ?

On le définit : un discernement spécial, un jugement rapide, l'avantage de distinguer certains rapports.

- Enfin, le goût, c'est le goût, et tout cela ne dit pas la manière d'en avoir.

Il faut observer les bienséances, mais les bienséances varient ; et, si parfaite que soit une œuvre, elle ne sera pas toujours irréprochable. Il y a pourtant un Beau indestructible, et dont nous ignorons les lois, car sa genèse est mystérieuse.

Puisqu'une idée ne peut se traduire par toutes les formes, nous devons reconnaître des limites entre les arts, et, dans chacun des arts, plusieurs genres ; mais des combinaisons surgissent où le style de l'un entrera dans l'autre, sous peine de dévier du but, de ne pas être vrai.

L'application trop exacte du Vrai nuit à la Beauté, et la préoccupation de la Beauté empêche le Vrai ; cependant sans idéal pas de Vrai ; c'est pourquoi les types sont d'une réalité plus continue que les portraits. L'art d'ailleurs ne traite que la vraisemblance, mais la vraisemblance dépend de qui l'observe, est une chose relative, passagère »⁴⁹¹.

Bersani remarque dans ce passage tout un éventail de constructions et d'énumérations ternaires, une agitation de la pensée, un réel zig zag rythmique au fil duquel l'expérience intellectuelle se met en retrait, se dissout, disparaît⁴⁹². Ainsi, on retient les

pervasive use of *style indirect libre* and progressive *et*. As Proust puts it : 'In Flaubert's style...all parts of reality are converted into a single substance, with vast surfaces which shimmer monotonously... Everything that was different has been converted and absorbed' ». Cf. Charles Bernheimer, « Linguistic Realism in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7.2, 1974, p. 143.

⁴⁹¹ Flaubert, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 840-841.

⁴⁹² Bersani analyse ce passage de *Bouvard et Pécuchet* en ces termes : « The passage is, however, distinguished by a certain type of stylistic performance which, far from speaking the truth of esthetic theory or of the characters immersed in that theory, is repeated throughout the novel regardless of the changes in epistemological reference. In the quoted passage, there are numerous examples of Flaubert's rhythmical 'signature.' I'm thinking, for example, of the ternary construction: in the first paragraph, 'the thunder of a torrent, deep darkness, a tree struck by a storm,' then the one-sentence paragraph on

notions d'*enveloppe ternaire* et de *prévalence sur la substance* comme deux constituantes majeures de la signature rythmique de Flaubert.

Or, on retrouve le même phénomène dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* lorsqu'à la suite d'un débat esthétique entre Stephen et le doyen, ce dernier aborde la question du Sublime, à la manière de Bouvard et Pécuchet, en s'exprimant au gré d'une *période ternaire* :

« And to distinguish between the beautiful and the sublime, the dean added. To distinguish between moral beauty and material beauty. And to inquire what kind of beauty is proper to each of the various arts. These are some interesting points we might take up »⁴⁹³. (*P*, p. 159)

On peut d'ailleurs remarquer ici que l'utilisation par Joyce de la période ternaire est tout particulièrement frappante dans la mesure où les premier et troisième mouvements sont tous deux introduits par « and », soit l'équivalent d'un *et emphatique* ou *et de mouvement général*⁴⁹⁴, emblématique de l'enveloppe ternaire flaubertienne. Thibaudet souligne notamment que l'usage stylistique de la conjonction « et » par Flaubert est si fréquent qu'il en deviendrait presque parasite :

« Il existe un *et* de mouvement général, répété au commencement des phrases, qui est une tentation inévitable du style épique et où Flaubert ne tombe qu'à son corps défendant. Il écrit à Feydeau : 'Note tout de suite la page 252, où le mot *et* revient sans cesse au commencement des phrases. C'est un vieux tic biblique qui est agaçant.' On pourrait l'appeler le *et* emphatique, et Flaubert n'hésite pas à

definitions of taste, and, in what might be considered a variation on that construction in which the second and third syntactic units decrease in size (the third is a single word), 'but that depends on the observer, is something relative, transitory.' There is also a prodigious use of directional shifts: note the interruptive nature of 'But,' 'Yet,' and particularly enough, 'and' in the paragraph on the Conventions and the Beautiful, and, especially the zig-zagging effect in the final paragraph of the first sentence's two clauses and of the subsequent 'however,' 'besides,' and 'but.' All these swerves and negations are of course swerves and negations of thought; but given the rapidity with which we pass from one thought to the next (each originally complex theory gets only a few words), we tend to experience intellectual inconsistency and confusion here as an almost purely rhythmical agitation, as a linguistic approximation of musical repetitions, variations, and abrupt shifts in thematic lines ». Cf. Leo Bersani, « Flaubert's Encyclopedism », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 21.2/3, 1988, p. 141.

⁴⁹³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁴⁹⁴ Gauthier, qui s'appuie sur les travaux de Thibaudet, s'étend particulièrement sur la résurgence du *et de mouvement* dans les écrits de Flaubert : « [...] the *et*, set off from the clause it introduces by the semicolon which precedes and a comma which follows, is especially characteristic. Thibaudet describes it as an *et* of movement which introduces the 'fin du tableau, le trait décisif' in the ternary sentence [...] This '*et* de mouvement général' is an inevitable temptation toward epic style into which Flaubert fell only with the greatest reluctance. Long before him, Félicité de Lamennais had made striking use of this epic *et* in the *Paroles d'un croyant*, but he reinforced the impression thus created by casting his sentences in the form of versicles reminiscent of the Bible. Flaubert's use of the epic *et* is all the more striking when the sentence which it commences stands first in a paragraph ». Cf. Gauthier, « Zola as Imitator of Flaubert's Style », *art. cit.*, p. 424-425.

l'employer quand il faut, le faisant servir, comme par piété filiale, à idéaliser en figure épique l'image de son père dans le docteur Larivière : 'Et il allait ainsi, plein de cette majesté débonnaire que donnent la conscience d'un grand talent, de la fortune, et quarante ans d'une existence laborieuse et irréprochable.' Maxime Du Camp prétend lui en avoir fait effacer beaucoup dans la première version de *Salammbô* »⁴⁹⁵.

Ainsi, en revenant à l'extrait de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, il peut être dit que les deux occurrences du *et de mouvement* au sein de la même période ternaire créent un effet de rythmicité qui semble prendre le pas sur les remarques esthétiques du doyen. Ce fait est d'autant plus pertinent que quelques pages plus loin, Stephen a recours à une phrase ternaire pour avancer que le rythme est le premier rapport formel entre les différentes parties d'un ensemble esthétique, théorisant par là même dans le fond et la forme du texte les concepts d'*enveloppe ternaire* et de *prévalence sur la substance* énoncés précédemment :

« Rhythm, said Stephen, is the first formal esthetic relation of part to part in any esthetic whole or of an esthetic whole to its part or parts of any part to the esthetic whole of which it is a part »⁴⁹⁶. (*P*, p. 173)

Certes, il s'agit ici d'une reprise du carnet de Paris poursuivant une réflexion sur le rythme entamée par Bosanquet⁴⁹⁷. Mais l'enjeu de ce passage semble tout autant fondé dans la recherche rythmique d'une forme phrastique, Joyce n'ayant conservé que les trois premiers mouvements du passage correspondant du carnet de Paris⁴⁹⁸, comme s'il avait raccourci spatialement sa théorie esthétique initiale afin d'aboutir stylistiquement à une phrase ternaire. La forme rythmique semble alors prendre le pas sur le fond, de même que l'argument esthétique du passage ci-dessus perd vraisemblablement en clarté à chaque mouvement successif de la phrase ternaire, jusqu'à atteindre dans le troisième mouvement une logique circulaire, presque obscurcissante : « part to the esthetic whole of which it is a part ». D'ailleurs, la réplique précédente de Stephen suit une structure tout à fait similaire, faisant se multiplier, dans le troisième mouvement d'une *période*

⁴⁹⁵ Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 265 ; voir aussi les pages 264-269 pour une couverture complète du *et de mouvement général* chez Flaubert.

⁴⁹⁶ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁴⁹⁷ Cf. Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce, op. cit.*, p. 152.

⁴⁹⁸ En particulier, il s'agit de l'entrée du 25 mars 1903 du carnet de Paris, quasiment identique, mais composée de quatre mouvements : « Rhythm seems to be the first or formal relation of part to part in any whole or of a whole to its parts or parts, or of any part to the whole of which it is a part...Parts constitute a whole as far as they have a common end ». Cf. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing, op. cit.*, p. 103.

ternaire, les alternatives de l'argument esthétique au gré d'un phénomène de prolifération de la conjonction « or » :

« In the same way, said Stephen, your flesh responded to the stimulus of a naked statue, but it was, I say, simply a reflex action of the nerves. Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged, and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty »⁴⁹⁹.
(P, p. 173)

En effet, le troisième mouvement devient de plus en plus confus car on ne comprend pas bien la signification des ajustements de la modalité dans le groupe verbal (« or ought to awaken » et « or ought to induce »), de l'alternativisme des substantifs dans le groupe objet (« an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror »), ou encore de la reprise du substantif « stasis » ayant pourtant été supplanté immédiatement avant par « pity » et « terror ». On aboutit presque à une période ternaire qui ferait l'amasement confus d'une réflexion esthétique ancrée primordialement dans un rythme. On pourrait même imaginer une certaine présence régulière, quoique non systématique, du rythme ternaire dans les affirmations esthétiques de Stephen, à l'instar de cette idée d'énergie cinétique introduite dans une phrase ternaire : « The feelings excited by improper art are kinetic, desire or loathing ». (P, p. 172)

En somme, on ne peut que rapprocher la supplantation de la substance par le rythme qui s'effectue dans le texte joycien et dans le texte flaubertien. De même qu'au vu des théories soutenues par Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* le rythme finit par revendiquer, dans son fonctionnement autonome, une appartenance à l'esthétique joycienne, Flaubert admet volontiers que l'acte d'écriture passe initialement par un filtre rythmique pré-verbal⁵⁰⁰. Mais à quel degré est-ce que *Dubliners* est imprégné du rythme ternaire ? La dissolution rythmique des mots « paralysis »,

⁴⁹⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁰⁰ En effet, Terence Wright souligne que Flaubert lui-même était conscient que l'acte compositionnel passe par une sorte de *dé-substantivisation* par le rythme : « T. S. Eliot remarked that 'a poem, or a passage of a poem may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words', and it seems possible that what applies to poetry may also apply to the novel. Flaubert claimed to have felt similar pre-verbal rhythms when writing *Madame Bovary*, and from his letters it is apparent that he was aware of language (and particularly the sound of language) with an acuteness of detail as great as that of any poet. He speaks of 'un style qui serait...rythmé comme le vers' and says 'une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore' ». Cf. Wright, « Rhythm in the Novel », *The Modern Language Review*, Vol. 80.1, 1985, p. 1.

« gnomon » et « simony » pourrait très certainement être mise en rapport avec une enveloppe stylistique spécifiquement flaubertienne qui persisterait dans le recueil sous une forme figée : la *période ternaire*.

III.b.II-La période ternaire comme trame flaubertienne du texte joycien

La *période ternaire* flaubertienne, sorte de *structure périodique*⁵⁰¹ traditionnellement composée de deux ou trois mouvements phrastiques et obéissant à des schémas très précis, n'est pas une séquence stylistique rare dans *Dubliners*. Au contraire, il est souvent inutile pour le lecteur d'aller plus loin que l'introduction d'une nouvelle pour en rencontrer une. La période ternaire ouvrant « The Sisters » en est un exemple sous sa forme la plus classique (chez Flaubert), le troisième mouvement, imbriqué dans le deuxième, étant introduit par un *et emphatique* :

« There was no hope for him this time: it was the third stroke. Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly »⁵⁰². (*DI*, p. 3)

On peut aussi remarquer que le rythme de cette période est dynamisé par le syntagme articulatoire « night after night » qui introduit les deuxième et troisième mouvements, et qui, par sa répétition, vient renforcer la tension de la situation, l'attente insoutenable du narrateur en recherche d'un indice attestant de la mort de Father Flynn. De la même manière, une autre période ternaire survient dès le début de « Araby » :

« North Richmond Street being blind, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the blind end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces »⁵⁰³. (*DI*, p. 19)

⁵⁰¹ Bergez, Géraud et Robrieux définissent la « structure périodique » de la manière suivante : « On peut considérer que la période est à la prose ce que la strophe est à la poésie : une structure close par sa propre cohérence, à la fois syntaxique, sémantique et rythmique. C'est au nom de ce principe majeur d'unité de forme et de signification que certains stylisticiens nomment 'période', un ensemble de phrases formant entre elles un système ». Cf. Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op. cit., p. 165.

⁵⁰² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁰³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Les trois phrases, de longueur comparable, s'enchaînent ici parfaitement comme pour dépeindre le tableau régulier d'une rue dublinoise, régularité qui semble se répercuter sur le dernier mouvement, lui-même subdivisé en trois membres séparés par deux virgules. L'absence du *et de mouvement* pourrait ici tenir au style de *Dubliners* ancré dans la parataxe⁵⁰⁴, quoique l'égalité de la longueur des mouvements pourrait tout autant justifier cette absence dans la mesure où la fonction habituelle du *et* chez Flaubert consiste moins à traduire une idée de constance que de progression, en particulier dans les périodes ternaires croissantes. Inversement, le *et de mouvement* flaubertien tend à disparaître dans une période décroissante⁵⁰⁵, à l'image exacte de la période ternaire de l'introduction d'« Eveline » :

« She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired »⁵⁰⁶. (*DI*, p. 25)

Mais la période ternaire est de manière générale structurée en faisant se succéder les mouvements de manière croissante, notamment en créant un effet d'entassement dans le troisième par le biais de relatifs et de participes⁵⁰⁷, à l'instar de l'introduction de « Two Gallants » :

« The grey warm evening of August had descended upon the city and a mild warm air, a memory of summer, circulated in the streets. The streets, shuttered for the repose of Sunday, swarmed with a gaily coloured crowd. Like illumined pearls the lamps shone from the summits of their tall poles upon the living texture below which, changing shape and hue unceasingly, sent up into the warm grey evening air an unchanging unceasing murmur »⁵⁰⁸. (*DI*, p. 36)

⁵⁰⁴ Tel qu'exposé en fin de première partie.

⁵⁰⁵ En effet, à l'appui d'exemples tirés de *La tentation de Saint Antoine* et de *Trois contes*, Thibaudet remarque que « lorsque la progression d'une suite ternaire est décroissante, on a trois phrases juxtaposées sans conjonction. 'Et, au loin, des voix murmurent, grondent, rugissent, brament et beuglent. L'épaisseur de la nuit est augmentée par des haleines. Les gouttes d'une pluie chaude tombent.' 'En tournant sa masse d'armes, il se débarrassa de quatorze chevaliers. Il défit, en champ clos, tous ceux qui se prospèrent. Plus de vingt fois on le crut mort' ». Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 234.

⁵⁰⁶ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁰⁷ Thibaudet expose ce phénomène d'entassement extrêmement fréquent en fin de période, en prenant comme exemple un passage de *Bouvard et Pécuchet* : « Même entassement, plus caractéristique encore, dans cette phrase où les relatifs, les participes accumulés, font une pile pareille à celle qui se presse dans la fosse : 'Pécuchet fit creuser devant la cuisine un large trou, et le disposa en trois compartiments, où ils fabriqueraient des composts qui feraient pousser un tas de choses dont les détritrus amèneraient d'autres récoltes, procurant d'autres engrais, tout cela indéfiniment, et il rêvait au bord de la fosse, apercevant dans l'avenir des montagnes de fruits, des débordements de fleurs, des avalanches de légumes' ». Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 235.

⁵⁰⁸ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Ce sont ici le pronom relatif « which » et le gérondif « changing », ainsi que les groupes nominaux « warm grey evening air » et « unchanging unceasing murmur » dont la charge adjectivale semble surexploitée, qui permettent au troisième mouvement de la période de s'allonger en étirant la syntaxe considérablement.

Mais on retrouve aussi la période ternaire en position de conclusion dans diverses nouvelles, et qui prend tout un éventail de formes et de variantes cohérentes avec les règles de la stylistique flaubertienne. La voici à la fin de « A Little Cloud » pourvue d'une séquence si classique et emblématique du style de l'auteur français, arborant un *et emphatique* précédé d'un point virgule pour introduire le dernier mouvement⁵⁰⁹ :

« Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes »⁵¹⁰. (DI, p. 53)

Ici, bien que la période ternaire se développe en *cadence mineure*, le *et de mouvement* convient tout à fait à l'expérience épiphanique de Chandler, conclusive de la nouvelle, comme pour dépeindre une sorte de tableau final, l'arrêt d'une progression⁵¹¹. On retrouve aussi, à la fin de « After the Race », une période ternaire dont l'égalité des trois mouvements pourrait justifier l'économie de la conjonction « et » :

« He knew that he would regret in the morning but at present he was glad of the rest, glad of the dark stupor that would cover up his folly. He leaned his elbows on the table and rested his head between his hands, counting the beats of his temples. The cabin door opened and he saw the Hungarian standing in a shaft of grey light: 'Daybreak, gentlemen!' »⁵¹² (DI, p. 35)

Dans ce passage, on peut ainsi apprécier la manière dont chacun des trois mouvements travaille sa propre structure pour offrir à son tour une subdivision ternaire de la syntaxe. Le premier mouvement articule respectivement ses deuxième et troisième membres par

⁵⁰⁹ Rappelons la remarque de Gauthier : « [...] the *et*, set off from the clause it introduces by the semicolon which precedes [...] ». Cf. Gauthier, « Zola as Imitator of Flaubert's Style », *art. cit.*, p. 424.

⁵¹⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵¹¹ Thibaudet développe notamment cette idée de tableau final introduite par le *et emphatique* en s'appuyant sur un passage de *Madame Bovary* : « Ce *et* introduit la fin du tableau, le trait décisif, dans la phrase ternaire, que nous appelions la phrase-type de Flaubert : 'Les navires à l'ancre se tassaient dans un coin ; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés.' De l'un à l'autre des trois membres il y a progression de mouvement, jusqu'au troisième qui implique non un repos, mais cette forme intérieure du mouvement qui est l'arrêt ». Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 266.

⁵¹² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

le biais d'une conjonction de coordination (« but at present he was glad of the rest ») et d'une reprise adjectivale par ellipse grammaticale (« glad of the dark stupor that would cover up his folly »). Puis, le deuxième mouvement fait usage, en guise d'articulations, d'une conjonction introduisant le deuxième membre par ellipse du sujet (« and rested his head between his hands »), et d'un gérondif amorçant le troisième membre (« counting the beats of his temples »). Enfin, le troisième mouvement introduit son deuxième membre par une conjonction de coordination (« and he saw the Hungarian standing in a shaft of grey light »), et articule un membre ultime en discours direct vers lequel toute la période semble avoir tendu (« Daybreak, gentlemen! »).

L'absence du *et emphatique*, lorsqu'elle est due à une organisation décroissante de la période, est une configuration flaubertienne que l'on peut aussi retrouver en position conclusive de nouvelle, à l'instar de la fin de « Two Gallants » :

« Corley halted at the first lamp and stared grimly before him. Then with a grave gesture he extended a hand towards the light and, smiling, opened it slowly to the gaze of his disciple. A small gold coin shone in the palm »⁵¹³. (DI, p. 45)

Il peut être souligné que dans ce cas précis, l'absence du *et de mouvement* tient tout autant à la structure décroissante de la période qu'à l'absence de tension dans la progression du mouvement, comme si la nouvelle aboutissait à « une descente, une dispersion, un émiettement, une fin »⁵¹⁴, à un mouvement dépourvu d'une progression épiphanique. A l'inverse, le *et de mouvement* peut survenir dans les nouvelles se concluant sous une tension accrue, comme si la période finissait par accoucher d'une émotion en pleine intensification. La conclusion de « Clay » est à ce titre particulièrement éloquente avec sa préfiguration du *et* final en plein milieu du premier mouvement, sa jonction des deuxième et troisième mouvements exécutée à la Flaubert, au gré d'un point virgule et d'un *et emphatique*, ainsi que son organisation croissante de la période aboutissant à un étirement syntaxique extrême dans le dernier mouvement ; le tout accompagnant une tension : les pleurs et l'émotion de Joe suite à la récitation de Maria :

« But no one tried to show her her mistake; and when she had ended her song Joe was very much moved. He said that there was no time like the long ago and no music for him like poor old Balfe, whatever other people might say; and his

⁵¹³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵¹⁴ Cf. Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 266.

eyes filled up so much with tears that he could not find what he was looking for and in the end he had to ask his wife to tell him where the corkscrew was »⁵¹⁵. (DI, p. 81)

Outre les périodes, on peut aussi retrouver ce même *et de mouvement* introduisant, dans le troisième membre de la phrase ternaire conclusive de « Araby », un moment nettement épiphanique :

« Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger »⁵¹⁶. (DI, p. 24)

Néanmoins, toute la particularité de la période ternaire flaubertienne ne réside pas uniquement dans son invariable constance stylistique, mais obéit aussi avec précision à l'intention de représenter mimétiquement le contenu qu'elle transporte. Exactement comme peut le faire Francis Ponge dans ses œuvres poétiques, par exemple dans « Les mûres »⁵¹⁷ où les trois paragraphes constitutifs du poème semblent endosser l'image isomorphique de buissons typographiques, Flaubert compose en ayant recours à des *constructions imitatives* comme le souligne Thibaudet :

« Ces constructions imitatives abondent surtout dans *Madame Bovary*. Voyez celle de la phrase, au début, qui fait littéralement la casquette de Charles, s'échafaude puissamment comme l'étrange coiffure, et se termine ainsi : 'Elle était neuve. La visière brillait.' Petite phrase en effet glacée, et mince comme la visière. Mêmes effets dans la description de la pièce montée. Relisez (page 17 de l'édition Conrad) celle de la ferme : chaque phrase y a une mesure différente, destinée à rendre les objets, et sa complication épuise la complexité de ce qu'elle décrit, jusqu'au jacassement de la dernière phrase, avec ses quatre membres égaux comme quatre oies qui se suivent »⁵¹⁸.

Or, la période ternaire atteint également une dimension isomorphique chez Joyce. Que l'on reprenne à but illustratif l'introduction d'« Eveline » dont le minimalisme du troisième mouvement semble faire s'écrouler le processus d'extension de la période, à l'image de la lassitude du personnage :

« She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired »⁵¹⁹. (DI, p. 25)

⁵¹⁵ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵¹⁶ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵¹⁷ Cf. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, p. 37.

⁵¹⁸ Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 236.

⁵¹⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

Une autre période ternaire fait surface dans « The Dead », juste avant que Gretta ne s'endorme, et dans laquelle une étonnante multiplication de virgules, au nombre de neuf, semble avoir pour fonction de représenter le personnage au visage plongé dans l'édredon, s'étouffant dans le ponctuel régulier de ses sanglots :

« She stopped, choking with sobs, and, overcome by emotion, flung herself face downward on the bed, sobbing in the quilt. Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window »⁵²⁰. (DI, p. 175)

Autre exemple, une période ternaire dans « A Little Cloud » semble travailler une sorte d'isochronie⁵²¹ dans la mesure où la longueur spatiale de chaque mouvement varie proportionnellement à la durée des déplacements et des hésitations de Chandler :

« He pursued his reverie so ardently that he passed his street and had to turn back. As he came near Corless's his former agitation began to overmaster him and he halted before the door in indecision. Finally he opened the door and entered »⁵²². (DI, p. 56)

En effet, le premier mouvement, plus long que le troisième, permet de représenter le personnage qui, entraîné par sa rêverie, prend du retard en ratant sa rue et en revenant sur ses pas. Le deuxième mouvement, le plus long de la période, illustre la perte de temps causée par l'agitation de Chandler à l'approche de chez Corless, son attente et son indécision devant l'entrée. Le troisième mouvement, le plus court, relate la brève ouverture de la porte et l'entrée dans le bar.

Au regard de ces analyses, il apparaît de manière assez nette que le style ternaire flaubertien jouit d'un certain degré d'influence sur *Dubliners*. Mais puisque la *période ternaire* n'est qu'un aspect du *rythme ternaire*, largement organique chez Flaubert, il serait fructueux de passer en revue les relations intertextuelles entre « Eveline » et le douzième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*, afin de couvrir plus en détail les correspondances rythmiques entre ces deux auteurs.

⁵²⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵²¹ Sous la réserve que « cette procédure de comparaison, proposée par G. Müller (1948) et R. Barthes (1967), puis reprise par Genette (1972), n'aboutit jamais à des quantifications microstructurales exactes, ne serait-ce qu'à cause de la difficulté qu'il y a dans la plupart des cas à déterminer de manière précise le temps diégétique ». Cf. Schaeffer, « Temps, mode et voix dans le récit », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 713.

⁵²² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

III.b.III-Vers une filiation rythmique organique : Eveline et Emma

La signature rythmique ternaire est bien connue dans *Madame Bovary* et il est relativement intéressant de détecter, comme le souligne Wright⁵²³, des effets rythmiques comparables chez Joyce. Dans l'optique de s'intéresser à l'empreinte organique du rythme ternaire « bovarien » sur *Dubliners*, il semble que la nouvelle « Eveline » offre d'ores et déjà un beau potentiel intertextuel au vu des correspondances thématiques saillantes. En effet, non seulement « Eveline » se distingue des autres nouvelles du recueil de par son développement unique de l'imaginaire féminin, caractéristique de l'approche flaubertienne dans *Madame Bovary*, mais le projet de fuite d'Emma et de Rodolphe⁵²⁴ trouve de nets parallélismes dans celui d'Eveline et de Frank. Certes, le projet est abandonné par le protagoniste masculin chez Flaubert tandis qu'il l'est par le protagoniste féminin chez Joyce, mais la dynamique rythmique semble se recouper.

Le premier paragraphe d'« Eveline », constitué d'une période ternaire comme nous l'avons vu précédemment, reflète l'ennui et la passivité du personnage assis au bord de la fenêtre. Le morne spectacle dublinois s'offrant à Eveline au travers du carreau est ainsi décrit en trois phrases et semble prédéterminer la structure syntaxique lapidaire du troisième mouvement : « she was tired ». De même, le premier paragraphe du passage de *Madame Bovary* en question, traduisant clairement l'ennui d'Emma, elle aussi postée au carreau de la fenêtre, est aussi constitué d'une période ternaire :

« Ils recommencèrent à s'aimer. Souvent même, au milieu de la journée, Emma lui écrivait tout à coup ; puis, à travers les carreaux, faisait signe à Justin, qui,

⁵²³ A ce titre, Wright souligne que le roman flaubertien, en particulier *Madame Bovary*, se structure avant tout par l'empreinte rythmique, et que Joyce serait l'un des auteurs les plus imprégnés de telles influences rythmico-structurales : « [...] Flaubert's 'comices agricoles' scene in *Madame Bovary*, of which the author said 'si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre ce sera là'. What he appears to be referring to is the placing of the prize-giving against the love-making of Emma and Rodolphe — a kind of counterpoint of linguistic registers which implies also a counterpoint of themes and values. The pattern is not simply decorative (Flaubert himself denied this strongly) but the rhythms are not captured from life. Rather, they are created independently as a feature of the artist's structuring of his novel. This 'non-organic' rhythm can be seen ever more clearly in the work of a follower of Flaubert such as Joyce. When Stephen, in *A Portrait of the Artist*, has a vision of the girl on the beach, behind the protagonist stands Joyce, creating an elaborately balanced account of a girl/bird whose duality reflects the heaven/earth, ideal/real pattern which informs the whole book. This artificial symbolic structure is reflected in an almost mesmeric syntactic and rhythmic form ». Cf. Wright, « Rhythm in the Novel », *art. cit.*, p. 2.

⁵²⁴ Le projet de fuite d'Emma et de Rodolphe correspond au douzième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*. Cf. Flaubert, *Œuvres I*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951, p. 462-474.

dénouant vite sa serpillère, s'envolait à la Huchette : Rodolphe arrivait ; c'était pour lui dire qu'elle s'ennuyait, que son mari était odieux et l'existence affreuse ! »⁵²⁵

Le premier mouvement, lapidaire avec son enchaînement « sujet-verbe-objet », semble illustrer l'insuffisance des échanges amoureux entre Emma et Rodolphe, tandis que les deuxième et troisième mouvements, considérablement plus longs et symétriques avec leur enchaînement identique de propositions (deux principales et une subordonnée relative), pourraient représenter l'interminable répétition du quotidien d'Emma. Dans ces passages d'« Eveline » et de *Madame Bovary*, le rythme ternaire accompagne vraisemblablement le monde de l'ennui, le rêve de l'évasion, le désir de renouvellement de l'expérience présente et actuelle. On retrouve aussi une correspondance du *rythme ternaire*⁵²⁶ dans les séries de qualificatifs qui viennent par multiples de trois pour habiller les descriptions de Rodolphe et Frank :

« [...] tu es mon roi, mon idole ! tu es bon ! tu es beau ! tu es intelligent ! tu es fort ! »⁵²⁷. « Frank was very kind, manly, open-hearted »⁵²⁸. (*DI*, p. 26-27)

De la même manière, Emma et Eveline semblent toutes deux remettre leur destin entre les mains de la figure de l'homme-sauveur, en exprimant leur crédulité sur ce même rythme ternaire :

« Emmène-moi ! s'écria-t-elle. Enlève-moi... ! Oh ! je t'en supplie ! »⁵²⁹. « Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her »⁵³⁰. (*DI*, p. 28)

Au-delà d'une certaine symétrie qui s'opère au niveau du contenu, on remarque ici une correspondance rythmique entre les trois requêtes d'Emma adressées à Rodolphe et la formulation en tripartite des désirs d'Eveline.

De plus, il est particulièrement intéressant de noter que chez Flaubert comme

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 462 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵²⁶ Une définition générale de ce que nous entendons par « rythme ternaire » à partir de ce point de l'étude semble nécessaire : « [Le rythme] concerne tous les types de récurrence. Ainsi, les groupements de mots, de syntagmes, ou même de propositions, peuvent se faire deux par deux, ou trois par trois, plus rarement quatre par quatre : on parlera alors de de rythme binaire, ternaire, quaternaire. En outre, leur volume syllabique peut être croissant ou décroissant : on parlera alors de cadence majeure ou mineure ». Cf. Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op. cit., p. 191.

⁵²⁷ Flaubert, *Œuvres I*, op. cit., p. 466 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵²⁸ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵²⁹ Flaubert, *Œuvres I*, op. cit., p. 468 ; le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵³⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

chez Joyce, le projet de fuite prend fin au bord de l'eau, et dans les deux cas par un refus exprimé par une triple négation, un triple « non » imméprenable. En effet, Eveline reste pétrifiée sur les quais de Dublin alors que Frank embarque sur un navire à destination de Buenos Aires. Lorsque ce dernier la supplie de le suivre, Eveline répond trois fois « non », trois « non » qui sont accompagnés de la triple inexpressivité de son ultime regard qui ne laisse paraître à son bien-aimé ni amour, ni adieu, ni signe de reconnaissance :

« No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron in frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish!

- Eveline! Evvy!

He rushed beyond the barrier and called to her to follow. He was shouted at to go on but he still called to her. She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or Farewell or recognition »⁵³¹. (DI, p. 29)

Dans ce passage, on peut particulièrement apprécier la multiplication des structures ternaires. Les trois « non » semblent déterminer les trois phrases suivantes qui viennent conclure le paragraphe. La première, composée de trois mots, vient proclamer l'anéantissement de toute possibilité préalablement imaginée par Eveline : « It was impossible ». Les trois derniers mots de la deuxième phrase produisent une allitération sur le son [n] qui vient faire résonner phonétiquement les trois « no » précédents : « **iron in frenzy** ». Dans la troisième phrase, le volume syllabique croissant finit par créer un mouvement d'extension au sein de la période, sorte de construction imitative de la situation d'éloignement. Enfin, les deux dernières phrases de la nouvelle offrent deux types d'énumération ternaire particulièrement stylisés, l'avant dernière étant dépourvue de conjonction de coordination au profit de virgules, et la dernière se voyant structurée inversement, sans virgule et pourvue de deux conjonctions :

« She set her white face to him₂ passive₂ like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition »⁵³². (DI, p. 29)

Ces deux énumérations semblent d'ailleurs hiérarchisées en *cadence majeure*, c'est-à-dire en organisant les unités de la plus brève à la plus longue, faisant ainsi se succéder les monosyllabiques « him » et « love », les dissyllabiques « passive » et « farewell » et les unités syllabiquement plus massives « like a helpless animal » et « recognition ».

⁵³¹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵³² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

D'une part, une telle hiérarchisation rappelle les tendances stylistiques de Flaubert⁵³³, et d'autre part, l'effet d'allongement progressif semble représenter l'éloignement spatial qui s'installe entre Eveline et Frank.

Parallèlement à ce dispositif ternaire, aux trois « no » emblématiques d'Eveline, qui accompagne la paralysie de cette dernière devant les eaux de Dublin, on peut retrouver assez distinctement le portrait d'Emma courant après Rodolphe au milieu des broussailles et stoppée net au bord d'une rivière, dans un passage largement ternaire qui vient mettre fin au projet de fuite des amants et qui culmine avec les trois « non » de Rodolphe :

« Elle courut après lui, et, se penchant au bord de l'eau entre des broussailles :

‘A demain !’ s'écria-t-elle.

Il était déjà de l'autre côté de la rivière et marchait vite dans la prairie.

Au bout de quelques minutes, Rodolphe s'arrêta ; et, quand il la vit avec son vêtement blanc peu à peu s'évanouir dans l'ombre comme un fantôme, il fut pris d'un tel battement de cœur, qu'il s'appuya contre un arbre pour ne pas tomber.

‘Quel imbécile je suis ! fit-il en jurant épouvantablement. N'importe, c'était une jolie maîtresse !’

Et, aussitôt, la beauté d'Emma, avec tous les plaisirs de cet amour, lui réapparurent. D'abord, il s'attendrit, puis il se révolta contre elle.

‘Car, enfin, exclamait-il en gesticulant, je ne peux pas m'expatrier, avoir la charge d'une enfant.’

Il se disait ces choses pour s'affermir davantage.

‘Et, d'ailleurs, les embarras, la dépense... Ah ! non, non, mille fois non ! cela eût été trop bête ! »⁵³⁴

Ce chapitre aboutit ainsi à une triple négation abrupte (« non, non, mille fois non »), mais c'est toute une matière rythmique qui a été travaillée auparavant pour parvenir à une telle conclusion ternaire. Dans ce passage, ce qui structure les ondulations de la pensée de Rodolphe sont incontestablement les trois *et de mouvement* qui introduisent successivement l'évanouissement de la silhouette d'Emma (« et, quand il la vit avec son vêtement blanc peu à peu s'évanouir dans l'ombre telle un fantôme »), la révolte de Rodolphe (« Et, aussitôt, la beauté d'Emma, avec tous les plaisirs de cet amour, lui réapparurent. D'abord, il s'attendrit, puis il se révolta contre elle ») et enfin la résolution

⁵³³ Gauthier souligne effectivement chez Flaubert une nette application à organiser de manière croissante ou décroissante les divers mouvements du texte : « In the 'période ternaire' Flaubert usually arranged his three principal clauses in progressively increasing or decreasing order of length ». Cf. Gauthier, « Zola as Imitator of Flaubert's Style », *art. cit.*, p. 424.

⁵³⁴ Flaubert, *Œuvres I, op. cit.*, p. 474.

finale de l'abandon du projet de fuite (« Et, d'ailleurs, les embarras, la dépense... Ah ! non, non, mille fois non ! cela eût été trop bête ! »). La progression des trois *et* finit par former des vagues successives qui s'intensifient peu à peu dans un rythme ternaire, débouchant finalement sur le triple « non ».

Bien qu'il n'y ait aucune occurrence de *et de mouvement* en position de début de paragraphe ou de phrase dans la nouvelle de Joyce, on peut néanmoins détecter des structures équivalentes par le biais desquelles la pensée d'Eveline semble cheminer par ondulations ternaires. En particulier, le processus d'acceptation du projet de fuite se développe sur trois paragraphes, chacun débutant dès la première phrase par une sorte d'« avatar » *de mouvement*, le mot « home », le point d'ancrage spatial actuel que constitue la maison d'Eveline et qui se repositionne progressivement sur le point d'ancrage fictionnel que constitue la maison de Frank. Ainsi, on peut remarquer un premier paragraphe commençant par « Home! », sorte de pulsion affective qui introduit l'attachement du personnage à l'univers statique de sa chambre, à l'inéluctable permanence de son mobilier, de son environnement immédiat :

« Home! She looked round the room, reviewing all its familiar objects which she had dusted once a week for so many years, wondering where on earth all the dust came from. Perhaps she would never see again those familiar objects from which she had never dreamed of being divided. And yet during all those years she had never found out the name of the priest whose yellowing photograph hung on the wall above the broken harmonium beside the coloured print of the promises made to Blessed Margaret Mary Alacoque ». (*DI*, p. 25)

Un deuxième paragraphe suit immédiatement, introduisant dès la première phrase un repositionnement vis-à-vis du mot « home », sorte de détachement nettement avéré : « to leave her home ». Eveline semble alors avoir fait la part des choses, avoir pesé le pour et le contre, être parvenue à trancher entre la stabilité de son quotidien difficile et l'imprudence d'un départ plein d'heureuses promesses, tout en imaginant les effets positifs et négatifs des ragots des galeries qui accompagneraient son départ imprévu avec un garçon :

« She had consented to go away, to leave her home. Was that wise? She tried to weigh each side of the question. In her home anyway she had shelter and food; she had those whom she had known all her life about her. Of course she had to work hard, both in the house and at business. What would they say of her in the Stores when they found out that she had run away with a fellow? Say she was a fool, perhaps; and her place would be filled up by advertisement. Miss Gavan

would be glad. She had always had an edge on her, especially whenever there were people listening [...] She would not cry many tears at leaving the Stores ». (*DI*, p. 26)

Enfin, un troisième paragraphe, commençant par « but in her new home », vient enfin achever le processus d'adoption mentale du nouveau domicile à Buenos Aires. Eveline se construit alors une nouvelle vie, un autre statut, une identité au genre défini (« she »), et prétend à jouir d'un nouvel éventail de droits. Parallèlement à ce processus de projection dans l'avenir, Eveline fait aussi l'inventaire de tous les paramètres insupportables de sa vie actuelle qui sont ainsi voués à se dissoudre sous peu, et qui lui apparaissent maintenant sous un angle relativement plus tolérable, voire pas totalement indésirable :

« But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that. Then she would be married—she, Eveline. People would treat her with respect then. She would not be treated as her mother had been. Even now, though she was over nineteen, she sometimes felt herself in danger of her father's violence. She knew it was that that had given her the palpitations. When they were growing up he had never gone for her, like he used to go for Harry and Ernest, because she was a girl; but latterly he had begun to threaten her and say what he would do to her only for her dead mother's sake. And now she had nobody to protect her, Ernest was dead and Harry, who was in the church decorating business, was nearly always down somewhere in the country. Besides, the invariable squabble for money on Saturday nights had begun to weary her unspeakably. She always gave her entire wages—seven shillings—and Harry always sent up what he could but the trouble was to get any money from her father. He said she used to squander the money, that she had no head, that he wasn't going to give her his hard-earned money to throw about the streets, and much more, for he was usually fairly bad on Saturday night. In the end he would give her the money and ask her had she any intention of buying Sunday's dinner. Then she had to rush out as quickly as she could and do her marketing, holding her black leather purse tightly in her hand as she elbowed her way through the crowds and returning home late under her load of provisions. She had hard work to keep the house together and to see that the two young children who had been left to her charge went to school regularly and got their meals regularly. It was hard work—a hard life—but now that she was about to leave it she did not find it a wholly undesirable life ». (*DI*, p. 26)

Mais le projet de fuite d'Eveline se déconstruit immédiatement après par vagues successives ternaires articulées par le biais de trois objections émergeant en discours direct : des mises en garde formulées par son père et sa mère résonnant rythmiquement dans sa conscience. Ainsi, une première objection du père fait surface dans l'esprit

d'Eveline, lui rappelant qu'il convient de se méfier d'un jeune homme de passage tel que Frank : « I know these sailor chaps, he said ». (*DI*, p. 27) Puis, une deuxième objection, à nouveau du père, survient peu après dans son esprit, introduite par association avec l'air italien mélancolique, joué à l'orgue de Barbarie par un artiste de rue, qui vient soudainement emplir l'univers confiné de sa chambre. C'est alors tout le discours xénophobe de l'entourage d'Eveline qui vient résonner dans les pensées de cette dernière : « Damned Italians! coming over here! ». (*DI*, p. 28) Enfin, une troisième objection, venant finalement de sa mère, prend forme en gaélique, sa langue d'enracinement socio-culturel : « Derevaun Seraun! Derevaun Seraun! ». (*DI*, p. 28) En effet, il s'agit potentiellement d'une objection, à en croire les suggestions de la critique, dans la mesure où cette réplique gaélique pourrait sous-tendre que la finalité du plaisir est la souffrance⁵³⁵, mettant ainsi Eveline en garde contre le côté illusoire de sa relation avec Frank. Suite à l'émergence de ces trois objections qu'elle tient de ses parents, Eveline a finalement accompli, en trois temps, le processus intérieur de déconstruction du projet de fuite, c'est-à-dire un rythme identique à celui sur lequel il avait initialement été construit.

En somme, la pensée d'Eveline semble évoluer sur une double dynamique ternaire, suivant un mouvement d'émancipation immédiatement suivi par un mouvement de régression, suivant une multitude de cercles excentriques puis concentriques qui font son monde s'élargir puis se renfermer jusqu'à compresser son point de vue à l'extrême, jusqu'à la renfermer sur elle-même, la paralyser en dedans. De telles dynamiques sont tout particulièrement évocatrices des observations de Georges Poulet, lequel s'étend sur l'évidence de la pensée circulaire de Flaubert dans *Madame Bovary* qui fait converger tout l'univers d'Emma en son centre, notamment dans un passage comme le suivant :

« Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui

⁵³⁵ Effectivement, Gifford fait l'inventaire des déchiffrements proposés par la critique : « Derevaun Seraun! Derevaun Seraun! 'Patrick Henchy of the National Library of Kildare Street [Dublin] thinks this mad and puzzling ejaculation corrupt Gaelic for 'the end of pleasure is pain'' (William Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* [New York, 1959]). Another possibility: Edward Brandabur, in *A Scrupulous Meanness* (Urbana and Chicago, 1971), p. 62, quotes Professor Roland Smith, who regards 'Derevaun Seraun' as corrupt for Irish 'Deireadh Amrain Siabran, -ain,'—'the end of song is raving madness' ». Cf. Gifford, *Joyce Annotated, op. cit.*, p. 51-52.

semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement »⁵³⁶.

Poulet suggère effectivement que « l'image suggérée ici est celle de la pierre jetée dans un étang »⁵³⁷ générant toute une multitude de cercles concentriques. Ainsi, on retrouve de telles pulsations concentriques chez Emma lors de l'élaboration du projet de fuite, lorsque cette dernière cherche à confirmer les sentiments de Rodolphe par des séries de questions allant par trois, en s'intensifiant du même coup en tant qu'objet exclusif de la conversation :

« M'aimes-tu ?
-Mais oui, je t'aime! répondait-il.
-Beaucoup ?
-Certainement !
-Tu n'en as pas aimé d'autres, hein ?
-Crois-tu m'avoir pris vierge ? » exclamait-il en riant »⁵³⁸.

Bien que Rodolphe réponde à ce triple questionnement par l'affirmative, on retrouve Emma, quelques pages plus loin, requestionnant Rodolphe en trois temps sur l'authenticité de ses sentiments :

« -Que tu es charmante ! dit-il en la saisissant dans ses bras.
-Vrai ? fit-elle avec un rire de volupté. M'aimes-tu ? Jure-le donc ! »⁵³⁹

Dans ce passage, le questionnement d'Emma est bien ternaire puisqu'il fait se succéder une remise en question de la véracité de la déclaration précédente (« Vrai ? »), une interrogation totale (« M'aimes-tu ? »), puis l'exigence de l'engagement de la parole de Rodolphe (« Jure-le ! »). C'est donc selon ce processus qu'Emma parvient progressivement à concentrer l'attention sur elle-même et à se constituer comme le centre de toute finalité.

Les fonctionnements d'Emma et d'Eveline sont donc relativement comparables dans la mesure où, dans les deux cas, les cercles concentriques ternaires ne prennent pas réellement en charge la résolution des problématiques du projet de fuite (l'abandon de la fille d'Emma, celui des frères et sœurs d'Eveline, etc.), mais font toujours plus se renfermer sur lui-même le point de vue du protagoniste, préfigurant déjà la disparition,

⁵³⁶ Flaubert, *Œuvres I, op. cit.*, p. 351.

⁵³⁷ Georges Poulet, « La pensée circulaire de Flaubert », *Nouvelle Revue Française*, Vol. 31, 1955, p. 39.

⁵³⁸ Flaubert, *Œuvres I, op. cit.*, p. 465.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 472.

voire l'implosion, du sujet même (le suicide d'Emma, la paralysie d'Eveline). Ainsi, la nouvelle « Eveline » semble d'une part marquée par la persistance subtile d'un rythme ternaire et pourrait d'autre part avoir hérité cette enveloppe rythmique de la filiation flaubertienne connue du texte joycien. Mais il convient à présent de passer en revue le fonctionnement du rythme ternaire dans *Dubliners*, notamment sa capacité à accompagner le développement de certains thèmes tels que le choc du Dublinois avec son environnement urbain ainsi que la mort.

III.b.IV-La poursuite du rythme ternaire et le choc dublinois

Telle une marche textuelle cadencée, il semble que certaines choses vont inexplicablement par trois dans les nouvelles de *Dubliners*. De même que trois mots étranges et non apparentés viennent à l'esprit du narrateur de « The Sisters », celui de « An Encounter » succombe à une forme de fascination pour les magazines de Joe Dillon, *The Union Jack*, *Pluck* et *The Half Penny Marvel*, énumérés en *cadence ternaire*. D'ailleurs, ce rythme ternaire se manifeste dès la scène des batailles au son du martèlement d'une boîte de conserve doublé par un « *yaka, yaka, yaka* » :

« He looked like some kind of an Indian when he capered round the garden, an old tea-cosy on his head, beating a tin with his fist and yelling:
-Ya! yaka, yaka, yaka! » (*DI*, p. 11)

De même, le narrateur est ensuite fasciné par la vue d'un navire norvégien dont il ne parvient pas à déchiffrer l'inscription et dont le seul contenu expressif se fait par la grâce de son armature, par le jaillissement de sa silhouette à trois mâts :

« When we landed we watched the discharging of the graceful three-master which we had observed from the other quay. Some bystander said that she was a Norwegian vessel. I went to the stern and tried to decipher the legend upon it but, failing to do so, I came back and examined the foreign sailors to see had any of them green eyes for I had some confused notion... » (*DI*, p. 14)

La description du navire s'échafaude en trois phrases, véritable *période ternaire* croissante qui semble entrer dans un rapport isomorphique avec l'image décrite, d'une part en faisant correspondre le nombre de mâts et de phrases, mais d'autre part en imitant la stature imposante du bâtiment dont le narrateur fait le tour (« I went to the

stern ») par un effet de *traîne* créé par l'extrême allongement de l'*apodose* du troisième mouvement (« but, failing to do so, I came back and examined the foreign sailors to see had any of them green eyes for I had some confused notion... »). Le rythme ternaire semble se prolonger au début de la rencontre mystérieuse, voire captivante, avec le pervers, mais à mesure que le narrateur devient méfiant, jusqu'à tomber dans un sentiment de terreur, il semble se dissoudre pour déboucher sur une sorte d'arythmie⁵⁴⁰.

Ainsi, l'homme se présente aux premiers abords comme une personne fascinante faisant référence aux œuvres de Thomas Moore, Sir Walter Scott et Lord Lytton⁵⁴¹, lesquelles s'inscrivent dans la logique du rythme ternaire. Mais lorsque le pervers demande au narrateur et à Mahony lequel des deux compte le plus de flirts à son actif, le narrateur ne perçoit plus qu'arythmie. A partir de ce point de la nouvelle, le flux de paroles intégral du pervers et toute l'expression de sa personne sont perçus dans un continuum indistinct, cyclique, dépourvu de toute structure rythmique et qui fait naître chez le narrateur un sentiment de terreur. Le narrateur remarque cette arythmie dans les phrases répétitives du pervers, puis c'est l'esprit de ce dernier qui lui paraît tourner en roue libre :

« He repeated his phrases over and over again, varying them over and over again, varying them and surrounding them with his monotonous voice [...] His mind, as if magnetized again by his speech, seemed to circle slowly round and round its new centre ». (*DI*, p. 16-17)

Alors que le narrateur diagnostique l'arythmie terrifiante du pervers sur le plan linguistique, Mahony la réalise sur le plan visuel, au travers de la « dé-cadence » de la

⁵⁴⁰ A ce titre, Vivian Heller propose une conceptualisation intéressante des phénomènes rythmiques dans « An Encounter », comme s'il s'agissait de particules de sens tendant vers une même charge négative : « [...] 'An Encounter' is filled with instances of repetition: "Joe Dillon yells, 'Ya! yaka, yaka, yaka, yaka [sic]!' Father Butler repeats, 'This page or this page? This page?... *Hardly had the day...Hardly had the day dawned...*' The troop of ragged boys scream, 'Swaddlers! Swaddlers!' The sailor shouts in measure to the falling planks, 'All right! All right!'" These redundancies culminate in the autoerotic monologue of the stranger, who repeats phrases 'over and over again, varying them and surrounding them with his monotonous voice'. The stranger's words slowly circle 'round and round in the same orbit', and although the center of his speech may seem to shift, in essence it remains unchanged. The smaller instances of repetition scattered throughout the story are particles of meaning drawn toward the same negatively charged core ». Cf. Vivian Heller, *Joyce, decadence, and emancipation*, Urbana, University of Illinois, 1995, p. 23.

⁵⁴¹ Tel que C. H. Peake le remarque, le pervers est fascinant aux yeux du narrateur car il incarne une pseudo-culture au même titre que Father Butler : « The whole story thus relates to 'The Sisters' in its presentation of a sensitive and imaginative boy nervously hesitating between the rough games of the other boys and the pseudo-culture represented by Father Butler and the pervert, with his enthusiasm for Moore, Scott and Lytton ». Cf. Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Stanford, Stanford University Press, 1977, p. 18.

scène masturbatoire que le texte laisse imaginer lorsque le pervers s'isole pour un temps vers la lisière du champ :

« After a silence of a few minutes I heard Mahony exclaim:
-I say! Look what he's doing!
As I neither answered nor raised my eyes Mahony, exclaimed again:
-I say... He's a queer old josser! » (*DI*, p. 16)

Après la scène de masturbation sous-entendue par le texte, le récit du narrateur s'imbibe de plus en plus des paroles du pervers et est progressivement ponctué des variantes « whip », « whipped » et « whipping » dont les occurrences se multiplient et viennent s'enchaîner cycliquement pour faire tourner la syntaxe dans le vide avec des séquences comme « round and round », « whipped and well whipped », ou encore « he would whip him and whip him ». En fin de compte, la découverte fascinante de l'inconnu, qui s'annonce initialement dans la nouvelle par une discrimination du milieu dublinois suivant une reconnaissance d'éléments ternaires, finit par perdre toute mesure à la rencontre arythmique du pervers, laquelle se solde par un sentiment de panique et un pouls emballé :

« I went up the slope calmly but my heart was beating quickly with fear that he would seize me by the ankles [...] How my heart beat as he came running across the field to me! » (*DI*, p. 18)

De la même manière, « Araby » met en place un système d'itémisation ternaire qui permet au narrateur de sanctionner son environnement immédiat, notamment trois livres dans le débarras (*The Abbot*, *The Devout Communicant* et *The Memoirs of Vidocq*) et trois éléments épars dans le jardin (un pommier, quelques buissons et une pompe à bicyclette rouillée). Il s'agit là d'une séquence énumérative typique, participant du rythme ternaire, que l'on retrouve tout au long du recueil⁵⁴², à l'image des « vagues d'expression » ternaires qui jaillissent par exemple dès le deuxième paragraphe de « Two Gallants » en offrant une description de Lenahan par séries de trois éléments

⁵⁴² A ce titre, Doherty insiste tout particulièrement sur le processus d'énumération constant qui se met en place dès les premiers paragraphes de « Araby » : « Moving dejectedly about the silent house and garden, a jaded camera-eye picks out only the dusty, 'musty,' and 'rusty.' Latching on to the privative, it splits off objects from their once burgeoning functions: the 'musty' back drawing-room where the priest died, the dusty 'waste room' littered with paper, the rusty bicycle-pump' in the garden. Such dry itemizing has its corollary in the obsession with listing: the titles of those 'paper-covered books' (*The Abbot*, *The Devout Communicant*, *The Memoirs of Vidocq*) strewn inconsequentially around the waste room. The inventory impulse exhausts itself not, it seems, for lack of further objects to list, but because the short-story rubric demands such economy ». Cf. Doherty, *Dubliners Dozen*, *op. cit.*, p. 48.

(nez / yeux / bouche - culottes de golf / chaussures blanches en caoutchouc / imperméable porté de manière dégagée - silhouette / cheveux / visage) :

« A yachting cap was shoved far back from his forehead and the narrative to which he listened made constant waves of expression break forth over his face from the corners of his nose and eyes and mouth [...] His breeches, his white rubber shoes and his jauntily slung waterproof expressed youth. But his figure fell into rotundity at the waist, his hair was scant and grey and his face, when the waves of expression had passed over it, had a ravaged look »⁵⁴³. (*DI*, p. 36)

Le narrateur de « Araby » parvient donc à identifier et discriminer l'univers de la maison du prêtre décédé suivant ce rythme ternaire, mais dès lors qu'il s'expose au contact du monde urbain dublinois, la cadence s'effondre soudainement et tout lui parvient sous une forme de brouhaha incompréhensible. En effet, l'univers entier de Dublin s'entrechoque aux sons des nombreux ivrognes, femmes, hommes, vendeurs et autres chanteurs, pour finalement produire une cacophonie générale de toute l'Irlande⁵⁴⁴ formant un ensemble hostile et arythmique :

« We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pig's cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a come-all-you about O'Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land. These noises converged in a single sensation of life for me: I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes »⁵⁴⁵. (*DI*, p. 20)

Il est particulièrement intéressant de remarquer que la traversée des bruyantes rues dublinoises est ici relatée par le biais d'une *période ternaire* décroissante. Le premier mouvement, dont l'*apodose* s'étire sur une longue *traîne* énumérative (« jostled by drunken men [...] troubles in our native land »), semble représenter le jacasement d'une nation entière, tandis que les deux derniers mouvements, bien plus courts et non dissymétriques (équilibre entre *protase* et *apodose*), pourraient illustrer l'effort d'abstraction fait par le narrateur. En quelque sorte, malgré le brouhaha dublinois hostile au romanesque (« places the most hostile to romance »), le texte parvient à se développer *périodiquement* sur un rythme ternaire et à accompagner la poursuite du narrateur. De la sorte, « Araby » renferme un conflit incessant entre l'effort de

⁵⁴³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁴⁴ Au milieu de ce brouhaha, le narrateur distingue effectivement « *come-all-you* », une « chanson populaire commençant traditionnellement par *Come all you Irishmen* ». (*Œuvres I*, p. 1492)

⁵⁴⁵ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

« décodage rythmique » du narrateur et la contre-mesure parasite pulsée par le monde de Dublin.

L'intrigue de la nouvelle reprend d'ailleurs cette tension puisque la poursuite de *L'Arabie* est conceptualisable sous la forme d'un choc rythmique. Le narrateur est ainsi dépeint comme une harpe répondant aux moindres inflexions rythmiques de la sœur de Mangan, la sémantique des mots ayant totalement disparu et se fondant dans une forme d'expressivité cadencée au même titre que les gestes de cette dernière :

« [...] my body was like a harp and her words and gestures were like fingers running upon the wires ». (*DI*, p. 20)

En outre, le monde linguistique disparaît à un tel point qu'il ne semble y avoir aucun potentiel conversationnel entre le narrateur et sa bien-aimée, tel que ce dernier l'atteste à plusieurs reprises, et le texte va même jusqu'à présenter l'image de cette dernière comme une sorte d'interférence avec l'univers scriptif des livres :

« I did not know whether I would ever speak to her or not [...] When she addressed the first words to me I was so confused that I did not know what to answer [...] At night in my bedroom and by day in the classroom her image came between me and the page I strove to read ». (*DI*, p. 20-21)

Suite à ce phénomène progressif alliant d'une part la disparition de l'univers sémantique et d'autre part l'éveil d'une expressivité rythmique, la quête du narrateur vient se stabiliser dans la cadence ternaire de l'enchaînement des trois syllabes du mot « araby », sorte de souche de l'appel du narrateur :

« The syllables of the word *Araby* were called to me through the silence in which my soul luxuriated and cast an Eastern enchantment over me ». (*DI*, p. 21)

En effet, ce n'est pas le mot « Araby » qui assure un rôle de représentation de la mission du narrateur, mais bien son mouvement dynamique, sa division en trois temps syllabiques successifs. On retrouve d'ailleurs ce phénomène d'expressivité syllabique ternaire dans la mécanique du train qui vient faire résonner les trois syllabes du nom de Mrs Sinico dans « A Painful Case » ou encore dans « The Dead », dans la prononciation inhabituelle du nom de Gabriel Conroy par Lily, qui vient lui prêter une troisième syllabe :

« [...] he heard in his ears the laborious drone of the engine reiterating the syllables of her name [...] Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname [...] ». (*DI*, p. 90, 139)

Dans ces instants précis où l'expressivité rythmique prend le pas sur l'univers sémantique, le Dublinois semble atteindre un potentiel de déchiffrement du milieu urbain. En effet, par le biais de l'unité trisyllabique, le narrateur de « Araby » décrypte sa mission, Mr Duffy fait face aux implications morales soulevées par la mort de Mrs Sinico, et Gabriel Conroy infère le rang social de Lily. Mais si le narrateur de « Araby » parvient à identifier rythmiquement sa mission, la cadence arythmique de l'univers dublinois vient finalement couper court à son aventure. La perte de rythme se fait largement ressentir à l'approche de *L'Arabie*, notamment par le biais de l'attente insupportable (« intolerable delay »), de la lenteur et des arrêts du train (« moved out of the station slowly ») ainsi que du silence d'église qui règne au lieu de destination (« a silence like that which pervades a Church after service »). En fin de compte, faute de persistance de pulsations expressives ternaires, le narrateur ne semble plus savoir pourquoi il s'est rendu à la kermesse en premier lieu (« remembering with difficulty why I had come ») et la nouvelle semble se dissoudre dans un écroulement rythmique, dans une perte de célérité et de luminosité générale :

« I lingered before her stall, though I knew my stay was useless, to make my interest in her wares seem the more real. Then I turned away slowly and walked down the middle of the bazaar. I allowed the two pennies to fall against the sixpence in my pocket. I heard a voice call from one end of the gallery that the light was out. The upper part of the hall was now completely dark ». (*DI*, p. 24)

En effet, le texte retombe ici dans une parataxe ordinaire. Ainsi, dans « An Encounter » et « Araby », la poursuite du rythme ternaire conduit les jeunes protagonistes-narrateurs aux extrêmes limites de la ville et se solde par un choc rythmique au contact du monde dublinois adulte représenté respectivement par le pervers et les Anglais de la kermesse.

Bien que l'élan de poursuite du rythme ternaire soit particulièrement net au sein des nouvelles de l'enfance, on retrouve ce phénomène dans les autres cycles, notamment dans celui de maturité, et tout particulièrement dans « Counterparts ». Le titre de la nouvelle semble déjà préfigurer cette idée de choc rythmique que l'on vient d'exposer dans « An Encounter » et « Araby ». Dès la première phrase de la nouvelle, l'atmosphère du bureau où Farrington travaille semble ponctuée par le carillonnement furieux de la sonnette : « The bell rang furiously ». (*DI*, p. 66) La dynamique interminable du temps qui s'écoule et du nombre de pages à recopier qui ne diminue pas

se présente comme un flux continu et oppressant faisant progressivement se manifester l'alcoolisme de Farrington :

« He stood still, gazing fixedly at the head upon the pile of papers [...] He returned to his desk in the lower office and counted the sheets which remained to be copied [...] The evening was falling and in a few minutes they would be lighting the gas: then he could write. He felt that he must slake the thirst in his throat [...] The man listened to the clicking of the machine for a few minutes and then set to work to finish his copy. But his head was not clear and his mind wandered away to the glare and rattle of the public-house ». (*DI*, p. 67-69)

Confiné au sein de la chaîne de production et de l'état de son supérieur hiérarchique, Farrington tente d'échapper à son univers professionnel par le biais d'éléments ternaires. Par exemple, au cours d'une première altercation, Mr Alleyne reproche à Farrington, outre le fait que ce dernier n'a pas terminé la copie du contrat Bodley-Kirwan, le non-respect du temps imparti pour la pause déjeuner. En effet, ce dernier se livre manifestement à une réinterprétation ternaire quotidienne de la durée de cette pause puisqu'il s'accorde typiquement une heure et demie au lieu d'une demi-heure, soit le triple de la durée allouée :

« Do you hear me now?... Ay and another little matter! I might as well be talking to the wall as talking to you. Understand once for all that you get a half an hour for your lunch and not an hour and a half. How many courses do you want, I'd like to know... Do you mind me, now? »⁵⁴⁶. (*DI*, p. 66-67)

Au-delà du caractère hautement interruptif de cette réplique de Mr Alleyne, on peut remarquer que la phrase portant sur la correction horaire est composée de trois propositions (une principale, une relative et une conjonctive à ellipse verbale) et est considérablement plus longue, comme si l'unité phrastique s'étirait dans un effort de représentation quantitative de l'abus de Farrington.

La dynamique de travail de Farrington est constamment en passe de caler, tel un petit moteur humain patinant sitôt qu'il rencontre le moindre troisième temps. En outre, une fois sorti du bureau de Mr Alleyne et sa copie à peine reprise, c'est bien sur le triplement du « b », dans la phrase « *In no case shall the said **Bernard Bodley be...*** », que Farrington bute, le conduisant immédiatement à différer son travail :

« He returned to his desk in the lower office and counted the sheets which remained to be copied. He took up his pen and dipped it in the ink but he continued to stare stupidly at the last words he had written: *In no case shall the*

⁵⁴⁶ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

*said Bernard Bodley be...*The evening was falling and in a few minutes they would be lighting the gas: then he could write. He felt that he must slake the thirst in his throat ». (DI, p. 67)

Le travail est effectivement différé et le lecteur retrouve quelques pages plus loin ce même Farrington, les esprits obscurcis par un verre de porter dont la prise a toutefois été savamment camouflée par une graine de cumin, reprenant sa copie à l'endroit exact où il l'avait laissée et toujours incapable de ne pas caler devant le triplement du « b » qui lui apparaît alors plus nettement :

« The man returned to the lower office and sat down again at his desk. He stared intently at the incomplete phrase: *In no case shall the said Bernard Bodley be...* and thought how strange it was that the last three words began with the same letter »⁵⁴⁷. (DI, p. 69)

Fait intéressant, le triplement de la lettre « b », et *a fortiori* du son [b], semble mis en exergue par une *période ternaire* à la Flaubert, sorte de construction en poupées russes faisant se refléter la structure périodique et la prosodique. En quelque sorte, Farrington se focalise sur la dimension scriptive du document, son régime signifiant, et finit par buter sur une séquence ternaire. Le processus de calage, bien qu'il soit productif de sens⁵⁴⁸, est si net que le personnage réalise quelques instants plus tard que sa copie est défectueuse en remarquant qu'il a écrit « Bernard Bernard » au lieu de « Bernard Bodley », le contraignant alors à reprendre douloureusement le travail sur une nouvelle feuille.

Le choc rythmique atteint enfin son paroxysme au cours de l'altercation finale avec Mr Alleyne au sujet de la correspondance Delacour. Farrington se livre effectivement à une « réinterprétation rythmique » de la tâche à accomplir en ne produisant pas la copie des deux dernières lettres du dossier. En effet, en espérant faire passer la partie pour le tout aux yeux de Mr Alleyne, Farrington démontre que sa

⁵⁴⁷ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁴⁸ En effet, on peut remarquer que la troncation de cet énoncé constitue alternativement, et par accident, un énoncé complet (« In no case shall the said Bernard Bodley be »), sorte de déclaration indiquant précisément le type d'homme social que Farrington n'est pas et n'est pas appelé à devenir. Norris remarque effectivement : « The narrator gives us no way of knowing what sort of necessity a watch represents to a man who must work against deadlines in his office all day. But the 'little cylinder of coins' he rubs between his thumb and fingers momentarily transforms Farrington into the kind of man he could be, and would like to be. It is also the kind of man he never *will be* (an echo of the script of 'In no case shall the said Bernard Bodley be'): a joyful man who overlooks Dublin's noisy and mean streets with 'proud satisfaction' and who stares 'masterfully at the office-girls' ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, *op. cit.*, p. 132.

perception du travail de scribe n'est aucunement sémantique (ne porte aucunement sur la cohérence du dossier), mais exclusivement rythmique, sorte d'enchaînement infini de lettres, mots et phrases dépourvu de toute notion de totalité ou d'intégrité :

« He got out the Delacour correspondence and passed out of the office. He hoped Mr Alleyne would not discover that the last two letters were missing ». (*DI*, p. 68)

Lorsque Mr Alleyne se rend compte que deux lettres sont manquantes dans la copie de la correspondance, il vient confronter Farrington aux faits. Ce dernier se défend alors en avançant avoir produit une copie conforme :

« The man answered that he knew nothing about them, that he had made a faithful copy ». (*DI*, p. 69)

Bien que cette position soit largement motivée par une forme de mauvaise foi, dans la mesure où Farrington sait pertinemment que deux lettres étaient manquantes à la remise de sa copie à Mr Alleyne, le lecteur ne doit pas se méprendre sur l'approche rythmique du personnage dans son rôle de scribe. En effet, pourquoi Farrington fait-il preuve de laxisme en remettant le dossier Delacour qu'il sait incomplet, alors qu'il s'applique à reprendre entièrement la page du contrat Bodley-Kirwan pour en avoir dupliqué un seul mot ? La réponse est simple : en tant que scribe, Farrington ne travaille pas une totalité sémantique mais une rythmicité séquentielle. Par conséquent, l'expression de Farrington « faithful copy » se réfère précisément à une conformité de type rythmique, à un enchaînement syntagmatique fidèle à l'original, et non à une conformité de type holistique, à la reproduction cohérente de la totalité du dossier. Dans le cadre de cette ultime altercation, Farrington est d'ailleurs réduit à ce rôle machinique. En effet, lorsqu'il en vient à renforcer sa position en niant n'avoir jamais eu connaissance des deux lettres, son énoncé est alors immédiatement réduit et cristallisé par Mr Alleyne dans une structure syntaxique minimaliste (« you know nothing ») reprise deux fois dans la réplique de ce dernier⁵⁴⁹ :

« -I know nothing about any other two letters, he said stupidly.

⁵⁴⁹ Les répliques de Mr Alleyne sont particulièrement interruptives et reprennent souvent les énoncés de Farrington, à l'instar des amorces « Mr Shelly said, sir » et « wait to see » formulées plus tôt dans la nouvelle. Mr Alleyne semble ainsi présenter ces énoncés comme s'ils étaient complets comme le remarque Leonard : « Mr. Alleyne abuses Farrington by interrupting his speech, and then repeating back to him his own half-finished phrases (as if Farrington had intended them to be complete sentences) ». Cf. Leonard, *Reading Dubliners Again*, *op. cit.*, p. 172.

-You—know—nothing. Of course you know nothing, said Mr Alleyne »⁵⁵⁰.
(DI, p. 70)

Mr Alleyne rejette ainsi en bloc la validité des justifications de Farrington tout en fabriquant de toutes pièces l'aspect rythmique de sa réplique. Non seulement la phrase de Farrington devient ternaire au gré de l'enchaînement sujet/verbe/objet mis en exergue par l'insertion de tirets (« *You—know—nothing* »), mais la double reprise dans la réplique de Mr Alleyne crée véritablement un *rythme ternaire*. En somme, Farrington est présenté comme étant essentiellement un sujet non pensant⁵⁵¹ (« I know nothing »), comme un personnage rythmique fonctionnant dans le flux d'une chaîne de production dont il ne perçoit strictement aucune finalité. L'affrontement des rapports professionnels dans « Counterparts » peut ainsi se résumer au choc de la perception holistique de Mr Alleyne et de la perception rythmique de Farrington vis-à-vis du matériau scriptif constituant le cœur de métier de l'établissement.

Qu'il s'agisse du narrateur de « An Encounter », de celui de « Araby » ou de Farrington, l'univers sémantique du mot semble s'être totalement dissolu dans un flux sonore cadencé, telle l'ultime alternative possible pour le déchiffrement de l'univers dublinois. Ce processus de déchiffrement rythmique est particulièrement saillant dans le « yaka yaka yaka » et sa promesse dynamique de l'ouest américain, dans l'enchaînement trisyllabique [a-ra-by] et sa représentation de la quête de la bien-aimée, ou encore dans le triplement du « b » et sa préfiguration de l'appel de l'alcool. Il apparaît donc que c'est le mot lui-même qui a perdu tout espoir de représentation d'un sens rationnel. En cela, la dimension babélisante des mots « paralysis », « gnomon » et « simony » trouve dans de telles observations un prolongement transversal au sein du recueil.

⁵⁵⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁵¹ Il est aussi à noter que la réplique suivante de Farrington débute par « I don't think ».

III.b.V-Le rythme ternaire et la mort

Si le rythme ternaire peut être organiquement lié à la triade « paralysis », « gnomon » et « simony », il convient de rappeler que son thème d'affiliation initial est bien celui de la mort :

« [...] the word *paralysis* [...] like the word *gnomon* [...] and the word *simony* [...] I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work ». (*DI*, p. 3)

Cette relation pourrait ne pas être hasardeuse car il semble que le rythme ternaire accompagne de façon assidue le thème de la mort tout au long du recueil. Dès la première phrase de « The Sisters », une telle relation se met d'emblée en place par le biais de la troisième attaque qui vient de frapper Father Flynn, un troisième accident vasculaire cérébral communément connu pour être fatal. Le recueil semble dès lors avoir été conditionné pour développer cette étroite relation entre le rythme ternaire et la fatalité : « There was no hope for him this time: it was the third stroke ». (*DI*, p. 3) Ce rapport semble se prolonger dans les énumérations ternaires, figurant au début de « Araby » (d'une part la référence aux trois livres, d'autre part le pommier, les buissons et la pompe à vélo), qui côtoient la proximité spatiale de l'ancien locataire, un prêtre anonyme décédé :

« The former tenant of our house, a priest, had died in the back drawing-room [...] I found a few paper-covered books, the pages of which were curled and damp: *The Abbot*, by alter Scott, *The Devout Communicant* and *The Memoirs of Vidocq* [...] The wild garden behind the house contained a central apple-tree and a few straggling bushes under one of which I found the late tenant's rusty bicycle-pump »⁵⁵². (*DI*, p. 19)

Mais ce rythme constant, qui participe des systèmes de triangulations de manière organique, n'accompagne pas seulement les morts cliniques des prêtres du cycle de l'enfance, puisqu'on le retrouve, dans d'autres cycles, pour présenter les morts, réels ou symboliques.

Dans « Clay », le personnage de Maria subit les assauts constants d'une communauté aux yeux de laquelle son identité féminine est atteinte suivant une dynamique bien précise. La phrase « the tip of her nose nearly met the tip of her chin », expressivité faciale que Maria arbore en guise de système de défense, revient par trois

⁵⁵² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

fois dans la nouvelle, comme trois « attaques » successives la menant vers une sorte de mort symbolique⁵⁵³. Ainsi, lors du repas, alors que les plaisanteries vont de bon train, Lizzie Fleming lance une remarque habituelle sur l'éventualité que Maria pourrait se fiancer dans les mois à venir. Attaquée sur son statut de vieille fille, elle formule alors une réponse de contenance en déclarant qu'elle ne souhaite ni anneau ni homme dans sa vie, déclaration immédiatement suivie par la rencontre de son nez crochu et de son menton saillant :

« Lizzie Fleming said Maria was sure to get the ring and, though Fleming had said that for so many Hallow Eves, Maria had to laugh and say she didn't want any ring or man either; and when she laughed her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness and the tip of her nose nearly met the tip of her chin ». (*DI*, p. 77)

Une deuxième « attaque » survient immédiatement après. Il s'agit alors du toast porté par Ms Mooney qui se veut maladroitement célébateur du célibat de Maria et qui, bien que partant d'une bonne intention, vient exposer publiquement la situation inconfortable de vieille fille du personnage. Maria, à qui les mots font défaut, ne peut alors rétorquer à cette attaque que par un rire distinctif faisant à nouveau se rencontrer son nez crochu et son menton saillant :

« Then Ginger Mooney lifted up her mug of tea and proposed Maria's health while all the other women clattered with their mugs on the table, and said she was sorry she hadn't a sup of porter to drink it in. And Maria laughed again till the tip of her nose nearly met the tip of her chin and till her minute body nearly shook itself asunder because she knew that Mooney meant well though, of course, she had the notions of a common woman ». (*DI*, p. 77)

Puis c'est finalement le jeu divinatoire organisé chez les Donnelly qui vient porter la troisième attaque, le coup fatal qui introduit la mort symbolique du personnage. Certes, il ne s'agit que d'un jeu se déroulant au milieu d'enfants, mais le contenu des soucoupes

⁵⁵³ Au-delà de l'accompagnement de la symbolique de la mort, ce « refrain » ternaire pourrait aussi avoir de nettes implications narratives. En effet, comme le souligne Norris, la triple répétition de cette phrase pourrait introduire l'idée d'une sympathie de la voix narrative envers Maria : « I was myself prodded to make a self-reflexive turn beyond my naturalistic reading of 'Clay' by students who stubbornly refused to let me get away with an elision necessary to sustain my reading of the story. They asked insistently: what about the narrator describing Maria (a mythical three times, no less) in the unmistakably stereotyped features of a witch, 'the tip of her nose nearly met the tip of her chin'? This is indeed a problem, because surely the narrative voice does not flatter Maria here. Yet the voice and context in which the narration delivers these descriptions are very revealing of a kind of necessary concession fronted with the best possible 'face,' as it were, that one finds elsewhere in the story [...] I am suggesting here only that the narrative voice appears to try to put a good face on Maria's face—not that it succeeds in convincing us ». Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, *op. cit.*, p. 155.

vient mettre en exergue la non adéquation du statut de Maria aux modèles sociaux dublinois. En effet, les soucoupes du *saucer game* renvoient à Maria une image dissonante d'elle-même puisqu'elles contiennent typiquement un anneau, un livre de prières, de l'eau ou de l'argile, pour prédire respectivement un mariage, une vocation religieuse, la fertilité ou la mort⁵⁵⁴, c'est-à-dire tout un paradigme exposant la non conformité de sa position sociale. Ainsi, alors qu'on lui bande les yeux pour lui prédire son avenir, Maria répond à la situation par l'habituelle rencontre de son nez crochu et de son menton saillant, sorte de troisième épisode suite auquel elle avance la main sur la soucoupe « mortelle » :

« They insisted on blindfolding Maria and leading her up to the table to see what she would get; and, while they were putting on the bandage, Maria laughed and laughed again till the tip of her nose nearly met the tip of her chin.

They led her up to the table amid laughing and joking and she put her hand out in the air as she was told to do. She moved her hand about here and there in the air and descended on one of the saucers. She felt a soft wet substance with her fingers and was suprised that nobody spoke or took off her bandage ». (*DI*, p. 80)

C'est donc sur le plan symbolique que l'on peut remarquer une certaine continuité de la relation étroite entre la mort et le rythme ternaire créé par cette triple occurrence.

La nouvelle « Ivy Day in the Committee Room » est structurée de manière similaire. Elle se conclut par la mise en évidence de l'inefficacité de plus en plus marquée de la scène politique dublinoise. Les trois « pok » finaux créent un rythme ternaire marquant, en trois temps, la paralysie progressive des personnages de la salle des Commissions dont les déplacements se font de plus en plus économes, jusqu'à atteindre un immobilisme total, sorte de mort politique accompagnant la récitation du poème « The Death of Parnell ». Dans la mesure où le recueil ne comprend que trois titres de nouvelles définissant un lieu, à savoir « Araby », « The Boarding House » et « Ivy Day in the Committee Room », il convient de souligner que cette dernière représente la cellule de confinement la plus extrême. Cette dimension d'étroitesse semble cohérente avec la dynamique principale de l'action : la stricte observation de la position assise par les personnages. Ainsi, certains des acteurs politiques ne se déplacent pratiquement jamais et demandent constamment aux autres membres de s'asseoir ou de

⁵⁵⁴ Cf. Gifford, *Joyce Annotated*, *op cit.*, p. 77.

rester assis⁵⁵⁵. De la sorte, l'ouverture de la nouvelle présente Mr O'Connor et un certain Jack comme ayant passé une grande partie de la journée assis sous l'effet d'une météo peu clémente :

« Mr O'Connor had been engaged by Mr Tierney's agent to canvass one part of the ward but, as the weather was inclement and his boots let in wet, he spent a great part of the day sitting by the fire in the Committee Room in Wicklow Street with Jack, the old caretaker. They had been sitting thus since the short day had grown dark ». (*DI*, p. 91-92)

Un peu plus loin, on retrouve un relais de position assise entre Mr Henchy et Jack, à la requête de ce dernier :

« -Sit down here, Mr Henchy, said the old man, offering him his chair.
-O, don't stir, Jack, don't stir, said Mr Henchy.
He nodded curtly to Mr Hynes and sat down on the chair which the old man vacated ». (*DI*, p. 94)

Puis, à l'arrivée de Father Keon, Mr Henchy se lève de sa chaise et l'invite aussitôt à s'asseoir à deux reprises. Les multiples refus du prêtre créent l'effet d'une distension puisqu'en cherchant à optimiser l'utilisation de son temps, ce dernier vient contraster nettement avec l'inactivisme d'un homme politique tel que Mr Henchy ayant toujours une minute de plus à perdre :

« -O, Father Keon! said Mr Henchy, jumping up from his chair. Is that you? Come in!
-O, no, no, no! said Father Keon quickly, pursing his lips as if he were addressing a child.
-Won't you come in and sit down?
-No, no, no! said Father Keon, speaking in a discreet indulgent velvety voice. Don't let me disturb you now! I'm just looking for Mr Fanning...
-He's round at the *Black Eagle*, said Mr Henchy. But won't you come in and sit down a minute?
-No, no, thank you. It was just a little business matter, said Father Keon. Thank you, indeed ». (*DI*, p. 97)

⁵⁵⁵ Fagnoli et Gillespie soulignent effectivement que l'action politique des personnages ne consiste guère plus qu'à s'asseoir au coin du feu : « A group of these men—O'Connor, Joe Hynes, John Henchy, J. T. A. Crofton and Lyons (possibly Frederick M. 'Bantam' Lyons, a character who later appears in *Ulysses*)—have been hired to go through the Royal Exchange Ward seeking votes for Tierney, the Nationalist candidate. The men freely admit that their personal political views cover a broad spectrum, and that they are motivated by little more than the promise of financial gain. Their actual efforts to secure votes often consist of little more than sitting by the fire all day ». Cf. *James Joyce A-Z, op. cit.*, p. 113.

D'ailleurs, une fois Father Keon reparti, Mr Henchy regagne imperturbablement sa position assise au coin du feu, dans une atmosphère silencieuse et profondément chronophage :

« Mr Henchy returned with the candlestick and put it on the table. He sat down again at the fire. There was a silence for a few moments ». (*DI*, p. 97)

Ensuite, faute de tire-bouchon, les bouteilles de stout sont placées sur la grille du foyer de la cheminée pour en faire sauter les bouchons, un spectacle auquel Mr Henchy, Mr Lyons et Mr Crofton comptent assister en optant pour un nouvel emplacement où se positionner dans une invariable position assise :

« [Mr Henchy] took two bottles from the table and, carrying them to the fire, put them on the hob. Then he sat down again by the fire and took another drink from his bottle. Mr Lyons sat on the edge of the table, pushed his hat towards the nape of his neck and began to swing his legs.

-Which is my bottle? he asked.

-This lad, said Mr Henchy.

Mr Crofton sat down on a box and looked fixedly at the other bottle on the hob ». (*DI*, p. 101)

Il est donc clair que la nouvelle insiste fortement sur la position assise pour représenter la passivité des acteurs politiques qu'elle dépeint.

Mais au sein de cet antre de l'inaction, le positionnement des bouteilles de stout au coin du feu offre une sorte de mise en place dynamique, de préfiguration des trois « pok », de l'émergence imminente d'un rythme ternaire venant ponctuer un univers politique déchu et en passe de disparaître intégralement. Ainsi, le degré de réactivité de Mr Lyons, Mr Crofton et Mr Hynes en réponse au débouchage spontané des bouteilles diminue progressivement, jusqu'à être réduit à néant dans le cas de Mr Hynes. En effet, le premier « pok » est suivi du bondissement soudain de Mr Lyons, de sa prise de possession d'une bouteille et de son retour immédiat à l'emplacement qu'il occupait :

« In a few minutes an apologetic *Pok!* was heard as the cork flew out of Mr Lyons' bottle. Mr Lyons jumped off the table, went to the fire, took his bottle and carried it back to the table ». (*DI*, p. 101)

Puis, le deuxième « pok » déclenche une réaction largement moins dynamique chez Mr Crofton, lequel se lève et s'empare néanmoins de sa bouteille tout en lâchant un commentaire nostalgique :

« *Pok!* The tardy cork flew out of Mr Crofton's bottle. Mr Crofton got up from his box and went to the fire. As he returned-with his capture he said in a deep voice:

-Our side of the house respects him because he was a gentleman ». (*DI*, p. 102)

Enfin, le troisième « pok » survient après la récitation du poème « The Death of Parnell » par Mr Hynes, dont le degré de réactivité a vraisemblablement été réduit à néant :

« *Pok!* The cork flew out of Mr Hynes' bottle, but Mr Hynes remained sitting, flushed and bareheaded on the table. He did not seem to have heard the invitation ». (*DI*, p. 105)

Par conséquent, le troisième « pok » est accompagné de l'incapacité de Mr Hynes à être stimulé sensoriellement, sorte de mort physiologique temporaire du personnage qui, de surcroît, semblerait être cohérente avec la figure du saint décapité suggérée par les relations intertextuelles entretenues entre la nouvelle et « Hérodiades »⁵⁵⁶. De cette manière, « Ivy Day in the Committee Room » semble bien avoir abouti à un cadencement ternaire de « pok » travaillant une sorte de représentation de la mort, et reprenant ainsi la dynamique initiale du recueil, celle du troisième accident vasculaire cérébral qui ouvre la voie de la fatalité.

Si le rythme ternaire prend la forme de la triple phrase-refrain dans « Clay » et de la triple interjection-refrain dans « Ivy Day in the Committee Room » pour introduire diverses morts symboliques, on en trouve aussi des manifestations plus organiques dans d'autres nouvelles pour accompagner la mort de certains personnages. Ainsi, dans « A Painful Case », la mort de Mrs Sinico est rapportée par le biais d'une revue de presse qui décrit les circonstances de l'accident tout en passant en revue les facteurs ayant pu le provoquer, mais conclut qu'aucune responsabilité n'a été retenue :

« The Deputy Coroner said it was a most painful case, and expressed great sympathy with Captain Sinico and his daughter. He urged on the railway company to take strong measures to prevent the possibility of similar accidents in the future. No blame attached to anyone »⁵⁵⁷. (*DI*, p. 88)

Il semble intéressant de remarquer que la revue de presse se termine par une *période ternaire décroissante*, le troisième mouvement étant significativement plus court. Cette *cadence mineure* a pour fonction de créer un effet d'aboutissement comme pour

⁵⁵⁶ Tel qu'exposé en deuxième partie.

⁵⁵⁷ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

représenter l'accident en tant qu'affaire classée. Mais Mr Duffy, déboussolé après avoir appris la nouvelle brutalement, a besoin de plus qu'une disculpation journalistique pour se sentir en paix vis-à-vis de l'événement, et toute une agitation intérieure se met en place. Il emprunte alors un itinéraire qui le mène à la lizière de Dublin (sorte d'entre-deux urbain vacillant entre l'existence en société et l'ascèse), et reprend vraisemblablement le chemin inverse des meurtriers de Phoenix Park⁵⁵⁸, ce qui n'est pas sans intensifier la dimension funeste de l'action. Tourmenté, Mr Duffy tente de se justifier vis-à-vis des accusations morales qu'il se porte à lui-même, et il semble que le processus de déculpabilisation, s'il est partiellement accompli sur un plan rationnel, est accompagné par la disparition progressive du rythme ternaire.

Mr Duffy, en plein questionnement, gagne la crête de Magazine Hill dont le paysage offre une mise en rythme. Son regard balaye la toile urbaine sinueuse en suivant le zig-zag de la rivière de Dublin, remarquant ici et là quelques lumières, quelques formes humaines ou encore un train de marchandises. Un mouvement circulaire s'installe progressivement dans le texte avec la répétition d'éléments tels que « outcast from life's feast », « life », « love » ou encore « laborious ». Puis c'est la sinuosité même qui émerge du panorama et se reflète dans un rythme ternaire venant structurer le paragraphe au gré des trois occurrences de « river » et de « winding ». Ces triples occurrences viennent aussi accompagner l'omniprésence du nom de la morte via la répétition continue des trois syllabes SI-NI-CO que Mr Duffy discerne dans le bourdonnement informe du train :

« When he gained the crest of the Magazine Hill he halted and looked along the river towards Dublin, the lights of which burned redly and hospitably in the cold night. He looked down the slope and, at the base, in the shadow of the wall of the park, he saw some human figures lying. Those venal and furtive loves filled him with despair. He gnawed the rectitude of his life; he felt that he had been outcast from life's feast. One human being had seemed to love him and he had denied her life and happiness: he had sentenced her to ignominy, a death of shame. He knew that the prostrate creatures down by the wall were watching him and wished him gone. No one wanted him; he was outcast from life's feast. He turned his eyes to the grey gleaming river, winding along towards Dublin. Beyond the river he saw a goods train winding out of Kingsbridge Station, like a worm with a fiery head winding through the darkness, obstinately and

⁵⁵⁸ Dans ses notes, Johnson rappelle effectivement la correspondance de tels itinéraires : « [Duffy] entered Phoenix Park, *J&M* claim, not by the Chapelizod gate (as *G* says), but by a nearer wicket gate on a lane leading from the main road; they also suggest that Duffy's route mirrors in reverse that of the Phoenix Park murderers ». (*DI*, p. 245)

laboriously. It passed slowly out of sight; but still he heard in his ears the laborious drone of the engine reiterating the syllables of her name »⁵⁵⁹. (DI, p. 90)

Le rythme ternaire de ce passage (l'avant dernier paragraphe de la nouvelle), semble donc accompagner la persistance funeste de Mrs Sinico. Mais, dans le dernier paragraphe, lorsque le nom de la morte cesse d'être porté par le rythme du moteur et que Mr Duffy ne sent plus sa présence ou sa voix, le rythme devient soudainement binaire au gré des répétitions « rhythm », « ear », « listen » et « perfectly silent », comme s'il y avait une corrélation entre la mort et le rythme, la disparition de l'un entraînant celle de l'autre :

« He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone ». (DI, p. 90)

Dans ce dernier paragraphe de « A Painful Case », Mr Duffy a vraisemblablement déconstruit avec succès la présence perturbatrice de la figure de Mrs Sinico, ainsi que le rythme ternaire qui l'accompagne, et il a du même coup complété le processus de deuil par cet ultime retour au silence, au calme, à l'ascèse, au rythme binaire.

Le titre « The Dead » ouvre immédiatement sur la mort, une thématique que l'on retrouve tout au long de la nouvelle et qui va jusqu'à culminer au moment de l'apparition spectrale de Michael Furey sous un arbre dégoulinant de pluie. On peut ainsi remarquer diverses traces du rythme ternaire pour accompagner cette thématique, comme les trois heures d'attente « mortelles » que Gretta a imposées à Gabriel pour s'habiller, et qui sont mentionnées dans une réplique de ce dernier, structurée en trois propositions (principale, coordonnée, relative) :

« -I'll engage they did, said Gabriel, but they forget that my wife here takes three mortal hours to dress herself »⁵⁶⁰. (DI, p. 139)

Aussi, bien qu'elle ne puisse prétendre à rentrer dans le cadre théorique du rythme ternaire au sens entendu en stylistique, la valse et son célèbre *trois temps* mérite d'être mentionnée ici puisqu'elle dynamise le cœur de l'action tant au niveau du chant que de

⁵⁵⁹ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁶⁰ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

la danse. A ce titre, faut-il rappeler que l'une des trames architecturales de la nouvelle est le potentiel de la chanson « The Lass of Aughrim » à faire resurgir la figure du regretté Michael Furey dans la mémoire de Gretta. Mais le ternaire de la valse semble plus généralement être une partie intégrante du thème de la mort, à l'instar d'un passage comme le suivant :

« The piano was playing a waltz tune and he could hear the skirts sweeping against the drawing-room. People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres ». (*DI*, p. 159)

Dans ce passage, l'air de valse est imaginé par Gabriel comme étant entendu depuis l'extérieur par des auditeurs se tenant debout dans la neige, sorte de structure prolepsique introduisant la figure de Michael Furey. Puis, l'imaginaire de Gabriel s'évade un peu plus loin, jusqu'au Monument de Wellington érigé en la mémoire de Arthur Wellesley, duc de Wellington, situé à l'entrée de Phoenix Park, lieu emblématique du meurtre chez Joyce, et envoyant son éclat en direction de l'ouest, le point cardinal de la mort⁵⁶¹.

Du point de vue stylistique, il semble que le rythme ternaire fasse également son apparition dans les moments où les personnages sont le plus connectés aux morts. Par exemple, lorsque Gretta révèle à Gabriel l'histoire de la mort de Michael Furey, puis éclate en sanglots, la narration suit immédiatement par une période ternaire isomorphique :

« [...] O, the day I heard that, that he was dead!
She stopped, choking with sobs, and, overcome by emotion, flung herself face downward on the bed, sobbing in the quilt. Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window »⁵⁶². (*DI*, p. 175)

De manière similaire, le rythme ternaire fait quelques apparitions dans la syntaxe des dernières phrases de la nouvelle, comme pour accompagner le thème de la mort dans un

⁵⁶¹ En effet, Johnson souligne que la critique associe communément l'ouest avec la symbolique de la mort : « *westward*: already often given, the direction both of the setting sun (and so symbolic of death) ». (*DI*, p. 275)

⁵⁶² Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

élan ultime, notamment par propositions imbriquées réitérant par trois fois le verbe « falling » :

« It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves »⁵⁶³. (*DI*, p. 176)

Il en va de même pour les énumérations ternaires de compléments circonstanciels de lieu qui décrivent la neige tombant en différents points du cimetière :

« It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns »⁵⁶⁴. (*DI*, p. 176)

Il y a même tout un spectre chromique qui semble avoir été développé pour travailler l'organicité complexe du rythme ternaire et de la mort, que l'on songe par exemple aux effets de tricoloration qui parsèment « The Dead », notamment la tapisserie de Tante Julia aux laines rouge, bleue et marron représentant les deux princes assassinés de la Tour de Londres :

« A picture of the balcony scene in Romeo and Juliet hung there and beside it was a picture of the two murdered princes in the Tower which Aunt Julia had worked in red, blue and brown wools when she was a girl »⁵⁶⁵. (*DI*, p. 146)

De toute évidence, ces recoupements du rythme ternaire et de la thématique de la mort ne peuvent tenir de l'accidentel et constituent véritablement un système. Organiquement imbriqué dans ce thème aussi majeur, le rythme semble fonctionner dans *Dubliners* telle une enveloppe textuelle assurant une cohérence syntagmatique, et ce même dans les lieux d'indétermination paradigmatiques les plus déroutants.

⁵⁶³ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁶⁴ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

⁵⁶⁵ Le soulignement est ajouté au texte d'édition.

III.d-Conclusion de troisième partie

Au terme de cette troisième partie, les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » semblent bloquer toute possibilité de reterritorialisation sémantique. Il semble que les tentatives de substitutions lexicales de la critique (par le biais de propositions telles que « paresis », « no man », « sodomy », etc.) ne peuvent que renforcer le haut degré d'instabilité de ces mots, et faire ainsi jaillir le phénomène de fuite du sens qui se confirme au fil des œuvres de Joyce. En effet, l'instabilité signifiante des mots-clés de *Dubliners* se retrouve dans ceux de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et s'intensifie de plus en plus dans ceux de *Ulysses* et de *Finnegans Wake*, jusqu'à faire apparaître la forme scriptive sous une réalité presque dissolue. En cela, l'entorse de représentation des mots-clés annonce déjà l'émergence du « woid » de *Finnegans Wake*. Mais, ces trois mots appartiendraient à une couche textuelle rythmique qui semble se polariser et se stabiliser dans le ternaire, d'où tout l'intérêt à mettre en relation les divers éléments qui vont, vibrent, apparaissent ou résonnent par trois dans le recueil. Non seulement les personnages de *Dubliners* semblent réagir au ternaire, tel un Mr Duffy distinguant les trois syllabes du nom de Sinico dans le rythme d'une locomotive ou un Gabriel Conroy dont l'épiphanie semble avoir été véhiculée par une sensibilité nouvelle au ternaire de la valse, mais c'est aussi le texte lui-même qui semble être porté par ce rythme particulier aux couleurs flaubertiennes. Même le thème de la mort, survenant dès l'ouverture de « The Sisters » et venant conclure « The Dead », cohabite avec un territoire marqué par le rythme ternaire et structure certaines nouvelles sous le motif de la triple attaque, notamment dans « Clay » sous la forme de la triple rencontre mortelle du nez et du menton de Maria ou dans « Ivy Day in the Committee Room » sous la forme du triple « pok » décapitatif. Ainsi, *Dubliners*, au vu de sa trame rythmique, semble atteindre une dimension poétique à laquelle se soustrait tout espoir d'interprétabilité, de réductibilité ou de résolubilité. Au terme de ces observations, le recueil, bien que réputé un texte joycien de jeunesse, se serait ainsi destiné de manière précoce à une forme d'esthétisme ouvrant la voie de *Ulysses*, d'un nouveau sens textuel ancré dans la variation (couleurs, symboles, techniques, etc.), ouvrant la voie de *Finnegans Wake*, d'un langage éternellement fuyant.

Conclusion

L'intention initiale de ce propos de thèse était de proposer une contribution d'ordre structurel au sein de la critique joycienne de *Dubliners*. En effet, nombre de chercheurs ont traité les mots « paralysie », « gnomon » et « simonie » suivant des approches aussi nombreuses que variées, faisant des apparentes clés textuelles quelque chose de toujours fuyant et inscrivant de plus en plus le recueil sous le motif d'un labyrinthe se jouant du lecteur. L'image du rhizome de Gilles Deleuze, sorte de système évolutif, hétérogène et dépourvu de tout centre structurel, semble donc un modèle pertinent pour représenter, sous des rapports de territorialité machiniques, la variation incessante de l'acte interprétatif de la critique. Toute une constellation de chercheurs est effectivement parvenue à définir une sorte d'armature du recueil, à le territorialiser suivant de multiples balayages sémantiques, thématiques ou encore symboliques axés autour des concepts de paralysie, gnomon et simonie. A titre contributif, les remarques lexicales, narratives et syntaxiques fournies en première partie participent pleinement de l'approche territorialisante. En revanche, d'autres chercheurs ont suivi les directions intertextuelles offertes par ces trois mots, orientant ainsi l'acte de lecture hors du texte. Sur cette piste exploitée en deuxième partie, il est apparu clair que toute une myriade d'œuvres et de textes faisait peser sur *Dubliners* et sur ses trois mots-clés une impressionnante charge discursive d'où le sens finissait même par se dissoudre, se déterritorialiser, au sein d'une *super-masse textuelle*. Enfin, un dernier groupe de chercheurs, certes plus minoritaire, a bien pressenti le potentiel instable de ces trois mots en introduisant toute une mécanique de substitutivité du signifiant, condamnant par là même le texte à un phénomène éternel de re-polarisation, de re-définition, de re-territorialisation, une dynamique clairement explorée en troisième partie sous une variation rythmique. En somme, deux empreintes se dessinent au terme de cette étude, une première rhizomorphe qui donne à *Dubliners*, œuvre joycienne de jeunesse, un visage fuyant au degré de résistance exacerbé, et une deuxième rhizomatique qui présente l'acte interprétatif de la critique comme lui-même inséré dans les agencements machiniques d'un texte joycien se jouant du lecteur. En d'autres termes, cette dynamique rhizomatique de la territorialité textuelle semble issue d'une relation organique entre deux constantes : un texte irréductible et un lectorat insatiable.

Dès lors, cette étude débouche naturellement sur une nette réconciliation des écrits dits de jeunesse vis-à-vis de ceux dits de maturité dans la mesure où le degré de

résistance, voire l'hermétisme, de *Dubliners* ne le cède en rien aux autres œuvres de Joyce. Cette idée se verrait d'ailleurs renforcée par les contributions critiques établissant des liens toujours plus étroits entre *Dubliners* et *Ulysses*⁵⁶⁶. Au-delà du ressassement ponctuel du matériau textuel (par exemple la résurgence du scandale entre les Mooney et les Doran dans « Le Cyclope »⁵⁶⁷ ou les réapparitions de Lenehan dans « Eole », « Les Rochers errants » et « Le Cyclope »), il y aurait aussi dans *Dubliners* une organisation globale, voire macrostructurelle, établissant un système de correspondances à nouveau exploité dans *Ulysses*, sorte de structure variationnelle digne des élaborations les plus subtiles de la méthode accomplie de Joyce⁵⁶⁸. Ainsi, ne faudrait-il pas envisager les nouvelles comme un ensemble de portraits ayant chacun des attributs spécifiques (couleur, technique, symbole, etc.) annonçant déjà *Ulysses* ? La technique journalistique de « Eole » n'aurait-elle pas été quelque peu préfigurée dès « A Painful Case » ? L'usage d'une narration à la première personne passant à la troisième personne à la fin du cycle de l'enfance de *Dubliners* ne rappelle-t-il pas, à l'inverse, l'épuisement des techniques narratives de *Ulysses* qui débouche sur le monologue à la première personne dans « Pénélope » ? Il y a là toute une structuration de l'écriture s'inscrivant dans une empreinte rhizomatique, dans la multiplicité, la fragmentation et l'hétérogénéité. Et non loin de la variabilité irréductible du recueil, si évocatrice de la structure de *Ulysses*, se profilerait déjà l'explosion linguistique de *Finnegans Wake*.

En fin de compte, l'écriture joycienne gagnerait peut-être à être perçue, et ce dès ses débuts, comme une forme de production rhizomorphe antithétique à toute appréhension logocentrique. Le texte semble mener à un débat plus large puisqu'il se joue des schémas logocentriques de l'esprit humain, de la pensée arborescente voulant inlassablement réduire la multiplicité à l'Un. Réduire le texte joycien à l'Un, c'est s'exposer immédiatement à provoquer en lui des phénomènes de ruptures, de déplacements et glissements, toute une dynamique rhizomatique de constitution, dé-constitution et re-constitution de ses territoires. Le texte ouvre bien sur une pulvérisation du rapport de prédication entre l'Un et le tout, la logique binaire, la pensée la plus vieille au monde souligne Deleuze :

⁵⁶⁶ Cf. Richard Levin et Charles Shattuck, « First Flight to Ithaca: A New Reading of *Dubliners* », éd.

Seon Givens, *James Joyce: Two Decades of Criticism*, New York, Vanguard, 1963, p. 47-94.

⁵⁶⁷ Cf. Norris, *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, op. cit., p. 93.

⁵⁶⁸ Cf. Ghiselin, « The Unity of *Dubliners* », art. cit., p. 100-116.

« Un devient deux : chaque fois que nous rencontrons cette formule, fût-elle énoncée stratégiquement par Mao, fût-elle comprise le plus ‘dialectiquement’ du monde, nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée. La nature n’agit pas ainsi : les racines elles-mêmes y sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique. L’esprit retarde sur la nature »⁵⁶⁹.

Dans la mesure où il ne peut vraisemblablement pas y avoir de rapport de nécessité, ou d’image, entre l’œuvre et ses trois mots-clés, cette étude pourrait prétendre à réactiver non pas une vision chaotique, mais une sorte de dynamique, de mobilité et d’activité atomique au sein du débat de la critique de *Dubliners*.

⁵⁶⁹ Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.* p.11.

Bibliographie

I – James Joyce : texte, traductions et lettres

I.a – Œuvres de James Joyce

Joyce, James, *Dubliners*, éd. Hans Walter Gabler et Walter Hettche, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1993. (DII)

Joyce, James, *Dubliners*, éd. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 2000. (DI)

Joyce, James, *Dubliners*, éd. Robert Scholes et Walton Litz, New York, The Viking Critical Library, 1969. (DIV)

Joyce, James, *Finnegans Wake*, New York, The Viking Press, 1967. (FW)

Joyce, James, *The James Joyce Archive, Dubliners : A Facsimile of Proofs for the 1910 Edition*, éd. Michael Groden, Hans Walter Gabler, David Hayman, A. Walton Litz, Danis Rose, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1977. (DIII)

Joyce, James, *Occasional, Critical, and Political writing*, éd. Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, éd. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 2000. (P)

Joyce, James, *Stephen Hero*, New York, New Directions Paperbook 133, 1963. (SH)

Joyce, James, *Ulysses*, éd. Hans Walter Gabler, New York, Vintage Books, 1986. (U)

I.b – Traductions françaises

Joyce, James, *Œuvres I*, éd. établie par J. Aubert, Textes traduits par J. Aubert, J. Borel, A. de Bouchet, J.S. Bradley, A. Machet, L. Savitsky, M. Tadié, Paris, Gallimard (Pléiade), 1982. (*Œuvres I*)

Joyce, James, *Œuvres II*, éd. établie par J. Aubert avec la collaboration de M. Cusin, D. Ferrer, J.M. Rabaté, A. Topia et M.D. Vors, Traduction d'*Ulysse* par A. Morel assisté de S. Gilbert, entièrement révisée par V. Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard (Pléiade), 1995. (*Œuvres II*)

Joyce, James, *Ulysse*, traduction dirigée par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

I.c – Correspondance

Letters I, éd. Stuart Gilbert, New York, The Viking Press, 1966.

Letters II, éd. Richard Ellmann, New York, The Viking Press, 1966.

Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce, éd. Forrest Read, New York, New Directions Paperbook, 1967.

Selected Letters, éd. Richard Ellmann, Londres, Faber & Faber, 1975.

II – Œuvres de Gilles Deleuze et philosophie du rhizome/post-moderne

II.a – Œuvres de Gilles Deleuze

Deleuze, Gilles, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1977 ; éd. augmentée, Paris, Champs, 1996.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de minuit, 1975.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Editions de minuit, 1969.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1964.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, traduction de Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Editions de minuit, 1980.

II.b – Philosophie du rhizome/post-moderne

Abel, Marco, « Speeding Across the Rhizome: Deleuze meets Kerouac *On the Road* », *Modern Fiction Studies*, Vol. 48 (2), 2002, p. 227-256.

Colebrook, Claire, *Gille Deleuze*, New York, Routledge, 2002.

Derrida, Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

Rajchman, John, *The Deleuze Connections*, Cambridge, MA, MIT Press, 2000.

Semetsky, Inna, « Deleuze's New Image of Thought, or Dewey Revisited », *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 3(1), 2003, p. 17-29.

Zourabichvili, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

III – Critique joycienne : ouvrages et articles

Albert, Leonard, « Gnomonology: Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 27.2, 1990.

Atherton, J. S., « Araby », éd. Clive Hart, Londres, Faber & Faber, 1969.

Aubert, Jacques, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Didier, 1973.

Baccolini, Raffaella, « She Had Become a Memory: Women as Memory in James Joyce's *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., Lexington, University Press of Kentucky, 1998.

Baron, Scarlett, « Gnomonic Structures: Flaubert's *Trois Contes* and Joyce's *Dubliners* », *Papers on Joyce*, Vol. 13, 2007, p. 43-60.

Baron, Scarlett, « Joyce's 'holiday wisdom': 'Gustave Flaubert can rest having made me.' », *Genetic Joyce Studies*, Vol.7, 2007.

Basic, Sonja, « A Book of Many Uncertainties: Joyce's *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 13-40.

Bataillard, Pascal, « Joyce et Nietzsche : un cas d'école », éd. Pascal Bataillard et Dominique Sipièrè, *Dubliners, James Joyce : The Dead, John Huston*, Poitiers, Ellipses, 2000, p. 65-79.

Beck, Warren, *Joyce's Dubliners: Substance, Vision, and Art*, Durham, Duke University Press, 1969.

Beja, Morris, « Farrington the Scrivener: A Story of Dame Street », éd. Morris Beja et Shari Benstock, *Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.

Benstock, Bernard, *Narrative Con/Texts in Dubliners*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1994.

Benstock, « 'The Sisters and the Critics' », *JJQ*, Vol. 4, 1966, p. 32-35.

Boldrini, Lucia, « The Artist Paring His Quotations: Aesthetic and Ethical Implications of Dantean Intertext in *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 228-246.

Bonafous-Murat, Carle, *Logique de l'impossible*, Poitiers, Ellipses, 1999.

- Bonafous-Murat, Carle, « Géophysologie de l'excitation dans *Dubliners* », *QWERTY*, Vol. 10, 2000.
- Bowen, Zack R., « After the Race », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 53-61.
- Bowen, Zack R., *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, Albany, State University of New York Press, 1974.
- Boyle, Robert S.J., « A Little Cloud », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 84-92.
- Brandabur, Edward, *A Scrupulous Meanness*, Chicago, University of Illinois Press, 1971.
- Brandabur, Edward, « The Sisters », éd. *Dubliners*, éd. Robert Scholes and A. W. Litz, Viking Critical Library, New York, Viking, 1969, p. 333-343.
- Brian, Michael, « 'A Very Fine Piece of Writing': An Etymological, Dantean, and Gnostic Reading of Joyce's 'Ivy Day in the Committee Room' », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.
- Bremen, Brian, « He Was Too Scrupulous Always: A Re-examination of Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 22, 1984.
- Brunsdale, Mitzi M., *James Joyce: A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1993.
- Campbell, Berkeley, « The Old Watchman », Dublin, *The Irish Homestead*, 1904, p. 556.
- Chawick, Joseph, « Silence in 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 21, 1984, p. 245-255.
- Cheng, Vincent J., *Joyce, Race, and Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Cheng, Vincent J., « 'The Twining Stresses, Two by Two': The prosody of Joyce's Prose », *Modernism/modernity*, Vol. 16.2, 2009, p. 391-399.
- Cixous, Hélène, « Joyce: The (R)use of Writing », éd. Derek Attridge et Daniel Ferrer, *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 15-30.
- Connolly, Thomas E., « Joyce's 'The Sisters': A Pennyworth of Snuff », *College English*, Vol. 27.3, 1965, p. 189-195.

- Cope, Jackson I., « An Epigraph for *Dubliners* », *JJQ*, Vol. 7, 1970, p. 362-364.
- Corcoran, Marlena G., « Language, Character, & Gender in the Direct Discourse of *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoicing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 165-178.
- Corrington, John William, « The Sisters », éd. Clive Hart, *James Joyce's Dubliners : Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 13-25.
- Cross, Richard K., *Flaubert and Joyce: the Rite of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Curran, C. P., *James Joyce Remembered*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- Day, Robert Adams, « Joyce's Gnomons, Lenehan, and the Persistence of an Image », éd. Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 7-21.
- Dettmar, Kevin J. H., *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading Against the Grain*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- Dilworth, Thomas, « Sex and Politics in 'The Dead' », *JJQ*, Vol. 23, 1986, p. 157-171.
- Doherty, Gerald, *Dubliners Dozen: The Games Narrators Play*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Duech, Lorie-Ann, « Literary Voices in *Dubliners* », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2000, p. 133-141.
- Ellmann, Maud, « Joyce's Noises », *Modernism/modernity*, Vol. 16.2, 2009, p. 383-390.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 2^{ème} édition, 1982 ; 1^{ère} éd. New York, Oxford University Press, 1959.
- Ellmann, Richard, *Ulysses on the Liffey*, New York, Oxford University Press, 1972.
- Fargnoli, A. Nicholas et Michael Patrick Gillepsie, *James Joyce A-Z: The Essential Reference to His Life and Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Fischer, Therese, « From Reliable to Unreliable Narrator : Rhetorical Changes in Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 9, 1971, p. 85-92.
- French, Marilyn, « Missing Pieces in Joyce's *Dubliners* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 24.4, 1978, p. 443-472.
- Füger, Wilhelm, *Concordance to James Joyce's Dubliners*, New York, Olms, 1980.

Füger, Wilhelm, « From the Quantitative to the Qualitative Content Analysis of Literary Texts: Represented by the Example of Different Word Indexes for James Joyce's *Dubliners* », *ITL*, Vol. 37, 1977, p. 41-82.

Garnier, Marie-Dominique, « From Paralysis to Para-lire: Another Reading of 'A Mother' », éd. Mary Power et Ulrich Schneider, *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 231-246.

Garnier, Marie-Dominique, « Ulysse à l'aveuglette : le clin et la lisse », éd. D. Ferrer, C. Jacquet, A. Topia, « *Ulysse* » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Tusson : Du Lérot, 1991, p. 195-206.

Ghiselin, Brewster, « The Unity of *Dubliners* », 1956, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 100-116.

Gifford, Don, *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, 2^{ème} édition, Berkeley, University of California Press, 1982 ; 1^{ère} éd. Don Gifford with the assistance of Robert J. Seidman, *Notes for Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Dutton, 1967.

Gifford, Don, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Gilbert, Stuart, « James Joyce », éd. Seon Givens, *James Joyce: Two Decades of Criticism*, New York, Vanguard Press, 1948.

Giovannangeli, Jean-Louis, « Des mots à la dérive : l'incomplétude du sens dans *Ulysses* », *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman*, 1991, p. 255-267.

Glasheen, Adaline, « Clay », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 100-106.

Gorman, Herbert, *James Joyce*, New York, Farrar and Rinehart, 1940.

Gould, Gerard, *New Statesman*, III (27 juin 1914) p. 374-375 ; repris, éd. Morris Beja, *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, New York, Palgrave Macmillan, 1973, p. 61-62.

Grace, Sherril E., « Rediscovering Mrs. Kearney: An Other Reading of 'A Mother' », éd. Bernard Benstock, *James Joyce: The Augmented Ninth*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.

Gray, Wallace, « Notes for 'Araby' », *Pegasus*, Vol. 1.9-10, 2003, p. 2-6.

Halper, Nathan, « The Boarding House », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 72-83.

- Harding, Desmond, *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism*, New York, Routledge, 2003.
- Hart, Clive, « Eveline », éd. Clive Hart, *James Joyce's Dubliners : Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 48-52.
- Hayman, David, « Attitudinal Dynamics in Narrative: Flaubert, Lawrence, Joyce », *Journal of Modern Literature*, Vol. 19.2, 1995, p. 201-214.
- Hayman, David, « *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *L'éducation sentimentale*: the structural affinities », *Orbis Litterarum*, Vol. 19.2-4, 1964, p. 161-175.
- Hayman, David, « James Joyce, Paratactician », *Contemporary Literature*, Vol. 26.2, 1985, p. 155-178.
- Heller, Vivian, *Joyce, decadence, and emancipation*, Urbana, University of Illinois, 1995.
- Herring, Phillip, *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1972.
- Herring, Phillip, « Structure and Meaning in 'The Sisters' », 1982, éd. Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*, New York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 39-50.
- Hodgart, M. J. C., « Ivy Day in the Committee Room », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 115-121.
- Horowitz, Sylvia Huntley, « More Christian Allegory in 'Ivy Day in the Committee Room' », *JJQ*, Vol. 21, 1984, p. 145-154.
- Ingersoll, Earl G., *Engendered Trope in Joyce's Dubliners*, Carbondale, Southern Illinois University, 1996.
- Ingersoll, Earl G., « The Psychic Geography of Joyce's *Dubliners* », *New Hibernia Review*, Vol. 6.4, 2002, p. 98-107.
- Jacquet, Claude, « In the Buginning is the Woid: James Joyce and Genetic Criticism », éd. Fritz Senn, *European Joyce Studies 2: Finnegans Wake: Fifty Years*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 23-35.
- Jacquet, Claude, « Les plans de Joyce pour *Ulysse* », éd. Louis Bonnerot, *Ulysses : Cinquante ans après*, Paris, Didier, 1974, p. 45-82.
- Jacquet, Claude, et André Topia, *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990.

- Johnsen, William A., « Joyce's many sisters and the demodernization of *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 69-90.
- Joyce, Stanislaus, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2003.
- Kain, Richard M., « Grace », », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 134-152.
- Karrer, Wolfgang, « Gnomon and Triangulation: the Stories of Childhood in *Dubliners* », éd. Mary Power and Ulrich Schneider, *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 45-68.
- Kaye, Julian B., « Simony, the three Simons and the Joycean Myth », éd. Marvin Magalaner, *A James Joyce Miscellany*, New York, James Joyce Society, 1957.
- Kenner, Hugh, *A Colder Eye: The Modern Irish Writers*, New York, Knopf, 1983.
- Kenner, Hugh, *Dublin's Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.
- Kenner, Hugh, *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- Kenner, Hugh, « Joyce and Ibsen's Naturalism », *The Sewanee Review*, Vol. 59.1, 1951, p. 75-96.
- Kenner, Hugh, « Molly's Masterstroke », *JJQ*, Vol. 10 (1), 1972, p. 19-28.
- Kershner, R. B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.
- Killeen, Terence, « Life, Death, and the Washerwomen », *Hypermedia Joyce studies*, Vol 9.1, 2008, np.
- Kuehl, John, « a la joyce: The Sisters Fitzgerald's Absolution », *JJQ*, Vol. 2, 1964, p. 2-6.
- Leonard, Garry, *Reading Dubliners Again: A Lacanian Perspective*, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1993.
- Lamos, Colleen, « Duffy's Subjectivation: The Psychic Life of 'A Painful Case' », éd. Christine van Boheemen-Saaf et Colleen Lamos, *Masculinities in Joyce/Postcolonial Constructions*, *European Joyce Studies* 10, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 59-71.
- Levin, Harry, *James Joyce: A Critical Introduction*, New York, A New Directions Paperbook, 1960.

Levin, Harry, *The Portable James Joyce*, New York, Penguin Books, 1976.

Levin, Richard et Charles Shattuck, « First Flight to Ithaca: A New Reading of *Dubliners* », éd. Seon Givens, *James Joyce: Two Decades of Criticism*, New York, Vanguard, 1963, p. 47-94.

Litz, A. Walton, « Two Gallants », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969.

Lyons, J. B., *James Joyce and Medicine*, Dublin, Dolmen Press, 1973.

Magalaner, Marvin, « Joyce, Nietzsche, and Hauptmann in James Joyce's 'A Painful Case' », *Modern Language Association*, Vol. 68.1, 1953, p. 95-102.

Magalaner, Marvin, *Time of Apprenticeship: The Fiction of Young James Joyce*, New York, Abelard Schuman, 1959.

Mandel, Jerome, « The Structure of 'Araby' », *Modern Language Studies*, Vol. 15.4, 1985, p. 48-54.

McArthur, Murray, « 'The Index Nothing Affirmeth': The Semiotic Formation of a Literary Mandate in James Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 45.2, 2008, p. 245-262.

Millán-Valera, Carmen, « Hearing voices: James Joyce, narrative voice and minority translation », *Language and Literature*, Londres, SAGE Publications, Vol. 13(1), 2004, p. 37-54.

Miller, Jane F., « 'O, she's a nice lady!': A Rereading of 'A Mother' », *JJQ*, Vol. 28, 1991.

Morrissey, L. J., « Joyce's Revision of 'The Sisters': From Epicleti to Modern Fiction », *JJQ*, Vol. 24, 1986, p. 33-54.

Mullin, Katherine, « 'Don't cry for me, Argentina': 'Eveline' and the Seductions of Immigration Propaganda », éd. Derek Attridge and Marjorie Howes, *Semicolonial Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 172-200.

Norris, Margot, « The Self-Disputing Text of *Dubliners* », *G.R.A.A.T.*, Vol. 23, 2000, p. 67-74.

Norris, Margot, *Suspicious Readings of Joyces's Dubliners*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003.

Owens, Cólín, « 'Clay' (2): The Myth of Irish Sovereignty », *JJQ*, Vol. 27, 1990, p. 603-614.

- Parrinder, Patrick, *James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Peake, C. H., *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Stanford, Stanford University Press, 1977.
- Pier, John, « Dimensions de la parodie dans 'Les Morts' de James Joyce », éd. Jacques Bourquin et Daniel Jacobi, *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Vol. 503, 1993, p. 203-210.
- Pierce, David, *Reading Joyce*, Harlow, Pearson Education Limited, 2008.
- Rabaté, Jean-Michel, *James Joyce*, Paris, Hachette, 1993.
- Rabaté, Jean-Michel, « On Joycean and Wildean Sodomy », éd. Joseph Valente, *Quare Joyce*, Ann Arbor, University of Michigan, 2000, p. 35-44.
- Reynolds, Mary T., *Joyce and Dante*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1981.
- Reynolds, Mary T., « The Dantean Design of Joyce's *Dubliners* », éd. Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*, New York, Chelsea House Publishers, 1988.
- Rice, Thomas Jackson, « The Geometry of Meaning in *Dubliners*: A Euclidian Approach », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 41-52.
- Riquelme, John Paul, « Joyce's « The Dead »: The Dissolution of the Self and the Police », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., Lexington, University Press of Kentucky, 1998.
- Rose, Danis et John O'Hanlon, « The Origin of *Dubliners*: a Source », *Joyce Studies Annual*, 1993, p. 181-184.
- Salado, Régis, « *Dubliners, Gens de Dublin, Dublinois...* : Questions de réception et de traduction », G.R.A.A.T. Vol. 23, 2000, p. 7-23.
- Sawyer, Thomas, « Stephen Dedalus' Word », *JJQ*, Vol. 20.2, 1983, p. 201-208.
- Schneider, Ulrich, *James Joyce: Dubliners*, Munich, Fink, 1982.
- Schneider, Ulrich, « Titles in *Dubliners* », éd. Rosa M. Bollettieri Bosinelli et Harold F. Mosher Jr., *Rejoycing: New Readings of Dubliners*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 195-205.
- Scholes, Robert, « Counterparts », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 93-99.

- Scholes, Robert, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- Seidel, Michael, *James Joyce: A Short Introduction*, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishing, 2002.
- Senn, Fritz, « An Encounter », éd. Clive Hart, *Critical Essays*, Londres, Faber & Faber, 1969.
- Senn, Fritz, « A Rhetorical Analysis of James Joyce's 'Grace' », *Moderna Sprak*, Vol. 74, 1980, p. 121-128.
- Senn, Fritz, « He was too scrupulous always: Joyce's 'The Sisters' », *JJQ*, Vol. 2, 1965, p. 66-72.
- Spielberg, Peter, « 'The Sisters': No Christ at Bethany », *JJQ*, Vol. 3, 1966, p. 192-195.
- Spoor, Robert E., *James Joyce and the Language of History: Dedalus's nightmare*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Staley, Thomas F., « A Beginning: Signification, Story, and Discourse in 'The Sisters' », *The Genres of the Irish Literary Revival*, éd. Ronald Schleifer, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, Inc., 1980.
- Steppe, Wolfhard et Hans Walter Gabler, *A Handlist to James Joyce's Ulysses: a Complete Alphabetical Index to the Critical Reading Text*, New York, Garland, 1985.
- Stone, Harry, « 'Araby' and the Writings of James Joyce », dans Joyce James, *Dubliners*, éd. Robert Scholes et Walton Litz, New York, The Viking Critical Library, 1976.
- Tindall, William York, *A Reader's Guide to James Joyce*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995.
- Topia, André, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », éd. Claude Jacquet et André Topia, *James Joyce 2 : « Scribble » 2 : Joyce et Flaubert*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990, p. 33-63.
- Waisbren, Burton A. et Florence L. Walzl, « Paresis and the Priest: James Joyce's Symbolic Use of Syphilis in 'The Sisters' », *Annals of Internal Medicine* 80, juin 1974, p. 758-762.
- Walzl, Florence L., « A Date in Joyce's 'The Sisters' », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 4, 1962, p. 183-187.
- Walzl, Florence L., « Joyce's 'The Sisters': A Development », *JJQ*, Vol. 10.4, 1973.

West, Michael, « Old Cotter and the Enigma of Joyce's 'The Sisters' », *Modern Philology*, Vol. 67.4, 1970, p. 370-372.

White, John, « *Ulysses*: The Metaphysical Foundations and Grand Design », *Modern Fiction Studies*, James Joyce Special Number, Vol. 15.1, 1969, p. 27-34.

IV – Critique littéraire

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Bernheimer, Charles, « Linguistic Realism in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7.2, 1974, p. 143-158.

Bersani, Leo, « Flaubert's Encyclopedism », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 21.2/3, 1988, p. 140-146.

Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965.

Eco, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

Eco, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988.

Eco, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce*, Tulsa, University of Tulsa, 1982.

Eliot, T. S., *Selected Prose*, Harcourt/Farrar, Straus, and Giroux, New York, 1975.

Gauthier, E. Paul, « Zola as imitator of Flaubert's style », *Modern Language Notes*, Vol. 75.5, 1960, p. 423-427.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

- Genette, Gérard, « Structure and Functions of the Title in Literature », *Critical Inquiry*, Vol. 14, 1988, p. 692-720.
- Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- Hoek, Leo H., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981.
- Hunter, Adrian, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Karrer, Wolfgang, « Titles and Mottoes as Intertextual Devices », éd. Heinrich Plett, *Intertextuality*, Berlin et New York, W. de Gruyter, 1991, p. 122-134.
- Kocay, Victor, *Le langage de Roman Ingarden*, Liège, Mardaga, 1996.
- Kristeva, Julia, *Sémèiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Kuberski, Philip, *Chaosmos : Literature, Science, and Theory*, New York, State University of New York Press, 1994.
- Levin, Harry, « The Title as a Literary Genre », *Modern Language Review*, Vol. 72, 1977, p. 23-36.
- Manfred, Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, Cologne, University of Cologne, 2005.
- Murphy, Ann L., « The Order of Speech in Flaubert's *Trois Contes* », *The French Review*, Vol. 65.3, 1992, p. 402-414.
- O'Connor, John R., « Flaubert: *Trois Contes* and the Figure of the Double Cone », *PMLA*, Vol. 95.5, 1980, p. 812-826.
- Poulet, Georges, « La pensée circulaire de Flaubert », *Nouvelle Revue Française*, Vol. 31, 1955, p. 30-52.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Poétique », éd. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 193-212.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Temps, mode et voix dans le récit », éd. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 710-727.
- Starobinski, Jean, « *Le texte dans le texte* : Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Tel Quel*, Vol. 37, 1969, p. 3-33.

Starobinski, Jean, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, La pensée sauvage, 1968.

Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.

Toolan, Michael J., *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 2^{ème} éd., New York, Routledge, 2001 ; 1^{ère} éd. New York, Routledge, 1988.

Toolan, Michael J., *Narrative Progression in the Short Story : A Corpus Stylistic Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 2009.

Tournier, Jean, *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris, Editions Slatkine, 1985.

Tournier, Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Ellipses, 2004.

Tournier, Jean, *Structures lexicales de l'anglais : guide alphabétique*, Poitiers, Nathan, 1991.

Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Saint-Nicolas, Presses de l'université Laval, 2000.

Wright, Terence, « Rhythm in the Novel », *The Modern Language Review*, Vol. 80.1, 1985, p. 1-15.

V – Divers

V.a – Œuvres

Dante, *La divine comédie: l'enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1985.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Club de l'honnête homme, Vol. 13, 1974.

Flaubert, Gustave, *Œuvres I*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951.

Flaubert, Gustave, *Œuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard (Pléiade), 1952.

Ibsen, Henrik, *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*, traduit par Eloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2005.

Mansfield, Katherine, *Stories*, New York, Vintage Books, 1956.

Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, éd. David Galloway, Londres, Penguin, 1986.

Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

Scott, Sir Walter, *The Abbot*, New York, Cosimo Classics, 2005.

Vidocq, Eugène-François, *Mémoires de Vidocq*, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1998.

Zola, Emile, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970.

V.b – Références Internet

McHale, Brian, « Speech Representation », http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Speech_Representation

Steinberg, Faith, « 'The Sisters' and the Case of the Broken Chalice », http://www.themodernword.com/joyce/joyce_paper_steinberg.html, consulté le 10/01/09

V.c – Œuvres audio et vidéo

L'abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, DVD, éditions Montparnasse, 2004.

Joyce, James, *Dubliners*, lu par Jim Norton, Portland, Naxos AudioBooks, 2005.

V.d – Dictionnaires

Bergez, Daniel, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

Harper, Douglas, Dictionnaire étymologique électronique :
<http://www.etymonline.com>

Morin, Yves, *Larousse médical*, Paris, Larousse, 1996.

Skeat, Walter W., *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1882.

Annexes

I – Concepts deleuziens clés de l'étude⁵⁷⁰

Rhizome

Le rhizome est le modèle végétal fondamental et métaphorique utilisé par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Le rhizome se distingue avant tout par le fait qu'il est dépourvu de l'Un. Deleuze fournit quelques principes approximatifs dans son introduction : principes de connexion, d'hétérogénéité, de multiplicité, de rupture assignifiante, de cartographie et de décalcomanie. Cet outil semble permettre la mise en exergue de l'irréductibilité de l'écriture joycienne, les mots « paralysie », « gnomon » et « simony » échappant à toute tentative de conceptualisation en tant que clés centrales de *Dubliners*.

Citations d'intérêt sur la notion de *rhizome* :

« Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n - 1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome. Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine ou radicelle peuvent être rhizomorphes à de tout autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphique ». (*MP*, p. 13)

« Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$) ». (*MP*, p. 31)

« Ce concept, sans doute le plus célèbre de ceux de Deleuze et Guattari, n'est pas toujours bien compris. A lui seul, il est un manifeste : une nouvelle image de

⁵⁷⁰ Par commodité, sont adoptées dans cette section les abréviations *MP* (*Mille Plateaux*) et *VD* (*Le vocabulaire de Deleuze*).

la pensée destinée à combattre le privilège séculaire de l'arbre qui défigure l'acte de penser et nous en détourne ». (VD, p. 71)

Territorialisation

La territorialisation est l'acte constitutif du territoire. Une territorialisation dite « accomplie » s'organise autour des trois temps de la *ritournelle* : germination d'un début d'ordre, organisation d'un périmètre puis extension sur le dehors. En première partie, ce concept est utilisé pour polariser les mots « paralysie », « gnomon » et « simony » comme les clés d'accès centrales de *Dubliners*.

Citations d'intérêt sur la notion de *territorialisation* :

« Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. Les fonctions dans un territoire ne sont pas premières, elles supposent d'abord une expressivité qui fait territoire. C'est bien en ce sens que le territoire, et les fonctions qui s'y exercent, sont des produits de la territorialisation. La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes de milieux devenues qualitatives ». (MP, p. 388)

« On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... Les modes grecs, les rythmes hindous, sont eux-mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux. La ritournelle peut prendre d'autres fonctions, amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique : elle emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif. Un 'nome' musical est un petit air, une formule mélodique qui se propose à la reconnaissance, et restera l'assise ou le sol de la polyphonie (*cantus firmus*). Le *nomos* comme loi coutumière et non écrite est inséparable d'une distribution d'espace, d'une distribution dans l'espace, par là il est *ethos*, mais l'*ethos* est aussi bien la Demeure. Et tantôt l'on va du chaos à un seuil d'agencement territorial : composantes directionnelles, infra-agencement. Tantôt l'on organise l'agencement : composantes dimensionnelles, intra-agencement. Tantôt l'on organise l'agencement territorial, vers d'autres agencements, ou encore ailleurs : inter-agencement, composantes de passage ou même de fuite. Et les trois ensemble. Forces du chaos, forces terrestres, forces cosmiques : tout cela s'affronte et concourt dans la ritournelle ». (MP, p. 383-384)

« La ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange : tantôt, tantôt, tantôt. Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt l'on organise autour du point une 'allure' (plutôt qu'une forme) calme et stable : le trou noir est devenu un chez soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir ». (MP, p. 383)

Déterritorialisation

La déterritorialisation est le mouvement par lequel on quitte le territoire. Elle se fait via des lignes de fuite *positives* entraînant le lecteur hors du territoire, vers le chaos, et des lignes de fuite *négatives* permettant de reconstituer le territoire perdu (cas de reterritorialisation). En deuxième partie, il est montré que « paralysis », « gnomon » et « simony » proposent des lignes de fuite *positives* laissant leur origine se perdre dans une myriade infinie de textes, de territoires intertextuels.

Citations d'intérêt sur la notion de *déterritorialisation* :

« La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel 'on' quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est *négative*. N'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire 'valoir pour' le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système [...] Un autre cas se présente lorsque la D devient positive, c'est-à-dire s'affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais reste cependant relative, parce que la ligne de fuite qu'elle trace est segmentarisée, divisée en 'procès' successifs, s'engouffre dans des trous noirs, ou même aboutit à un trou noir généralisé (catastrophe) ». (MP, p. 634)

« Le terme 'déterritorialisation', néologisme apparu dans L'anti-Œdipe, s'est depuis lors largement répandu dans les sciences humaines. Mais il ne forme pas à lui seul un concept, et sa signification demeure vague tant qu'on ne le rapporte pas à trois autres éléments : territoire, terre et reterritorialisation – l'ensemble formant dans sa version accomplie le concept de *ritournelle*. On distingue une déterritorialisation *relative*, qui consiste à se reterritorialiser autrement, à changer de territoire (or *devenir* n'est pas changer, puisqu'il n'y a pas de terme ou de fin au devenir – il y aurait là peut-être une certaine différence avec Foucault) ; et une déterritorialisation *absolue*, qui équivaut à vivre sur une ligne abstraite ou de fuite (si devenir n'est pas changer, en revanche tout changement enveloppe un devenir qui, saisi comme tel, nous soustrait à l'emprise de la reterritorialisation [...]). (VD, p. 27).

Reterritorialisation

Variante de la déterritorialisation, la reterritorialisation est un acte re-constitutif d'un territoire. Il ne s'agit pas d'organiser un chaos primordial mais plutôt de reconstituer un territoire d'équivalence par rapport à un territoire perdu. En troisième partie, il est montré que les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » proposent des lignes de fuite *négatives* qui permettent de reterritorialiser les nouvelles suivant différents agencements rythmiques.

Citations d'intérêt sur la notion de *reterritorialisation* :

« Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation (quelque chose qui vaut le chez-soi)... »
(*MP*, p. 402)

« Par exemple, l'appareil d'Etat est mal dit territorial : il opère en fait une D, mais immédiatement recouverte par des reterritorialisations sur la propriété, le travail et l'argent (il va de soi que la propriété de la terre, publique ou privée, n'est pas territoriale, mais reterritorialisante). Parmi les régimes de signes, le *régime signifiant* atteint certainement à un haut niveau de D ; mais, parce qu'il opère en même temps tout un système de reterritorialisations sur le signifié, sur le signifiant lui-même, il bloque la ligne de fuite, et ne laisse subsister qu'une D négative ». (*MP*, p. 634)

II – Index

A

- A Brilliant Career* · 205
« A Little Cloud » · 18, 59, 62, 65, 69, 76, 81, 86, 102, 108, 158, 252, 255, 293
« A Mother » · 31, 60, 63, 67, 69, 81, 158, 295, 298
« A Painful Case » · 41, 42, 48, 58, 59, 62, 66, 69, 75, 76, 81, 84, 90, 102, 156, 158, 159, 160, 210, 211, 268, 279, 281, 287, 297, 298
A Portrait of the Artist as a Young Man · 14, 20, 50, 77, 84, 101, 105, 123, 125, 128, 129, 130, 137, 138, 152, 163, 164, 171, 175, 177, 184, 185, 224, 227, 229, 230, 247, 248, 249, 284, 289, 295, 296
A Textbook of Euclid's Elements · 128
Abel, Marco · 28, 291
Affixe privatif · 71, 118
After the Race · 58, 61, 65, 69, 81, 158, 167, 213, 252, 293
Ainsi parlait Zarathoustra · 156, 159
Albert, Leonard · 18, 19, 21, 43, 44, 48, 127, 223, 292
« An Encounter » · 9, 24, 46, 47, 56, 60, 64, 69, 75, 81, 82, 156, 157, 158, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 173, 179, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 234, 236, 264, 265, 269, 273, 300
Apodose · 265, 267
« Araby » · 9, 19, 47, 57, 61, 64, 69, 75, 81, 82, 112, 113, 126, 157, 158, 160, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 201, 227, 240, 250, 254, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 292, 295, 298, 300
Aristote · 163, 164
Art du renouveau · 9, 10, 124, 181, 213, 214, 215
Atherton, J. S · 164, 171, 173, 292
Aubert, Jacques · 14, 20, 22, 47, 67, 97, 111, 125, 127, 130, 134, 161, 169, 170, 175, 185, 195, 200, 205, 225, 248, 289, 290, 292

B

- Baccolini, Raffaella · 292
Baron, Scarlett · 186, 189, 292
Barthes, Roland · 19, 46, 255, 302
Basic, Sonja · 31, 84, 292
Bataillard, Pascal · 131, 132, 159, 292
Beck, Warren · 17, 292
Beja, Morris · 50, 77, 101, 105, 292, 295
Benstock, Bernard · 105, 169, 174, 179, 234, 235, 292, 295
Bernheimer, Charles · 245, 302
Bersani, Leo · 245, 246, 302
Bloom, H. · 23, 294, 296, 299, 302
Boldrini, Lucia · 292
Bonafous-Murat, Carle · 4, 18, 19, 40, 41, 100, 110, 211, 292, 293

- Bouvard et Pécuchet* · 246, 247, 251, 302
Bowen, Zack R. · 293
Boyle, Robert S.J. · 293
Brandabur, Edward · 44, 234, 235, 262, 293
Bremen, Brian · 48, 293
Brian, Michael · 48, 224, 229, 293
Brunsdale, Mitzi M. · 38, 49, 293

C

- Calice brisé · 134, 138, 139
Campbell, Berkeley · 24, 123, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 293
Chawick, Joseph · 48, 293
Cheng, Vincent J. · 112, 113, 166, 167, 293
« Circé » · 127, 184, 185
Cixous, Hélène · 19, 293
« Clay » · 9, 59, 62, 66, 69, 76, 81, 101, 105, 158, 185, 186, 188, 253, 274, 275, 279, 284, 295, 298
Cohn, Dorrit · 85, 86, 92, 302
Colebrook, Claire · 291
Connolly, Thomas E. · 232, 233, 234, 235, 237, 293
Cope, Jackson I. · 156, 294
Corcoran, Marlena G. · 294
Corrington, John William · 17, 88, 294
« Counterparts » · 41, 42, 59, 62, 66, 69, 71, 76, 81, 158, 230, 269, 273, 299
Cross, Richard K. · 78, 183, 184, 187, 188, 200, 294
Curran, C. P. · 16, 21, 204, 294

D

- Dante · 38, 49, 151, 156, 182, 207, 299, 305
Day, Robert Adams · 294
Deleuze, Gilles · 5, 6, 7, 10, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 38, 39, 120, 121, 122, 218, 219, 286, 287, 288, 291, 306, 307, 316
Derrida, Jacques · 4, 291
Déterritorialisation · 6, 9, 13, 29, 34, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 156, 215, 217, 218, 219, 309, 310, 316
Dettmar, Kevin J. H. · 84, 85, 294
Dilworth, Thomas · 294
Discours indirect libre · 8, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 98
Doherty, Gerald · 165, 266, 294
Double cône · 9, 199, 200, 201, 208, 214, 243, 244
« Drama and Life » · 203, 205
Dubliners · 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 68, 69, 71, 72, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 92, 93, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132,

138, 139, 142, 151, 152, 153, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 165, 166, 169, 175, 179, 181,
182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 199, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 211, 213,
215, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 226, 227,
228, 229, 230, 231, 234, 235, 237, 239, 240,
241, 242, 243, 244, 249, 250, 251, 255, 256,
264, 266, 271, 272, 275, 283, 284, 286, 287,
288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298,
299, 300, 306, 307, 308, 316

Ducrot, Oswald · 79, 302, 303

Duech, Lorie-Ann · 24, 156, 181, 294

Durée diégétique · 75, 76, 77, 78

E

Eco, Umberto · 27, 30, 31, 95, 225, 229, 302

Eliot, T. S. · 4, 181, 202, 203, 249, 302

Ellmann, Maud · 109, 294

Ellmann, Richard · 14, 21, 41, 93, 100, 133, 158,
159, 161, 183, 207, 227, 243, 290, 294

Emprunt · 52, 53, 54

« Eole » · 153, 154, 287

« Epilogue to Ibsen's *Ghosts* » · 206

« Eumée » · 153, 154

« Eveline » · 10, 19, 23, 24, 40, 57, 58, 61, 64, 69,
75, 81, 84, 86, 87, 101, 104, 105, 110, 156, 158,
161, 204, 242, 251, 254, 255, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 262, 263, 296, 298

Exiles · 185, 205, 209

Exotérisme · 10, 232, 238

F

Fargnoli, A. Nicholas · 41, 42, 57, 64, 67, 116, 171,
228, 229, 277, 294

Finnegans Wake · 14, 30, 33, 99, 100, 157, 171,
189, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 239, 240,
241, 284, 287, 289, 296

Fischer, Therese · 294

Flaubert, Gustave · 9, 24, 84, 101, 124, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192,
194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 208, 221,
238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259,
262, 263, 271, 292, 294, 296, 300, 302, 303,
304, 305

Formulation sylleptique · 79, 80, 81, 82, 83, 98,
104

French, Marilyn · 106, 237, 294

Fréquence narrative · 11, 74, 78, 79, 80, 81, 83, 98

Füger, Wilhelm · 22, 294, 295

G

Gabler, Hans Walter · 4, 14, 18, 24, 142, 289, 300

Garnier, Marie-Dominique · 31, 32, 295

Gauthier, E. Paul · 245, 247, 252, 259, 302

Genette, Gérard · 19, 74, 75, 76, 78, 79, 85, 87, 92,
96, 104, 142, 255, 302, 303

Ghiselin, Brewster · 50, 287, 295

Gifford, Don · 20, 54, 58, 89, 93, 94, 97, 108, 130,
140, 141, 154, 160, 161, 162, 164, 165, 167,
170, 177, 187, 198, 227, 262, 276, 295

Gilbert, Stuart · 14, 289, 290, 295

Giovannangeli, Jean-Louis · 33, 222, 295

Glasheen, Adaline · 295

Gnomon · 6, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 72, 74, 83, 88, 89, 90,
94, 97, 98, 99, 118, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 127, 128, 130, 132, 136, 137, 138, 139,
142, 143, 146, 147, 148, 149, 152, 155, 156,
158, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 179, 181,
182, 185, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 208,
213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224,
226, 227, 228, 229, 231, 233, 238, 240, 241,
242, 243, 244, 250, 273, 274, 284, 286, 297,
307, 308, 309, 316

Gnose · 146, 147, 149, 223, 224

Gorman, Herbert · 51, 295

Gould, Gerard · 77, 295

« Grace » · 48, 60, 63, 67, 69, 71, 77, 81, 152, 158,
209, 230, 297, 300

Grace, Sherril E. · 295

Gray, Wallace · 170, 295

H

Halper, Nathan · 295

Hamlet · 127

Harding, Desmond · 296

Hart, Clive · 17, 23, 40, 63, 161, 173, 230, 292, 293,
294, 295, 296, 297, 298, 299, 300

Hayman, David · 14, 100, 185, 289, 296

Heidegger, Martin · 159, 303

Heller, Vivian · 265, 296

« Hérodias » · 9, 24, 181, 182, 185, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 201, 214, 244, 279

Herring, Phillip · 23, 43, 49, 296

Hodgart, M. J. C. · 63, 296

Hoek, Leo H. · 303

Horowitz, Sylvia Huntley · 296

Hunter, Adrian · 84, 303

Hypotaxe · 9, 114, 116, 117

I

Ibsen, Henrik · 124, 205, 206, 207, 208, 209, 214,
297, 305

Ingersoll, Earl G. · 19, 46, 112, 151, 296

« Ireland: Island of Saints and Sages » · 195

Isochronie · 76, 77, 255

Isomorphie · 254, 264, 282

« Ithaque » · 129, 162

« Ivy Day in the Committee Room » · 9, 32, 60, 63, 66, 69, 76, 81, 93, 118, 158, 178, 194, 195, 196, 197, 198, 224, 229, 276, 279, 284, 293, 296

J

Jacquet, Claude · 32, 158, 183, 238, 240, 241, 295, 296, 300

Jeu de piste · 9, 123, 124, 155, 156, 179, 181, 215

Johnsen, William A. · 153, 297

Joyce, James · 3, 4, 6, 7, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 57, 58, 59, 61, 64, 67, 71, 75, 77, 80, 84, 85, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 254, 256, 258, 260, 262, 265, 271, 275, 276, 277, 282, 284, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 316

Joyce, Stanislaus · 59, 93, 127, 134, 184, 205, 230, 234, 297

K

Kain, Richard M. · 230, 297

Karrer, Wolfgang · 24, 43, 44, 48, 156, 157, 243, 297, 303

Kaye, Julian B. · 139, 297

Kenner, Hugh · 84, 85, 137, 138, 209, 297

Kershner, R. B. · 156, 165, 297

Killeen, Terence · 228, 297

Kocay, Victor · 156, 221, 238, 242, 303

Kristeva, Julia · 122, 123, 303

Kuberski, Philip · 303

Kuehl, John · 233, 297

L

« La légende de saint Julien l'hospitalier » · 9, 188, 191, 192, 194

La tentation de Saint-Antoine · 184

Lamos, Colleen · 297

Le Gai Savoir · 156

Le roman expérimental · 204

Leonard, Garry · 19, 272, 297

Les mémoires de Vidocq · 24, 57, 123, 169, 170, 171, 174, 179, 305

Les revenants · 206, 207

Levin, Harry · 50, 184, 209, 297, 298, 303

Levin, Richard · 50, 158, 287, 298

Litz, A. Walton · 14, 289, 293, 298, 300

Lord Lytton · 160, 161, 265

Lyons, J. B. · 298

M

Madame Bovary · 183, 185, 242, 244, 245, 249, 252, 254, 255, 256, 257, 262

Magalaner, Marvin · 139, 160, 297, 298

Mandel, Jerome · 176, 298

Manfred, Jahn · 145, 303

Mansfield, Katherine · 80, 305

McArthur, Murray · 19, 298

McHale, Brian · 85, 305

Métasémie · 12, 54, 55, 60, 63, 68

Millán-Valera, Carmen · 298

Mille Plateaux · 6, 26, 28, 29, 36, 39, 218, 307, 316

Miller, Jane F. · 298

Mode narratif · 87

Moore, Thomas · 160, 161, 183, 265

Morrissey, L. J. · 298

Mullin, Katherine · 298

Murphy, Ann L. · 188, 191, 303

N

Norris, Margot · 18, 19, 32, 33, 45, 57, 92, 165, 166, 208, 235, 271, 275, 287, 298

O

Owens, Cóilín · 298

P

Parallaxe · 226, 227, 243, 244

Paralysie · 6, 7, 8, 9, 11, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 68, 69, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 98, 99, 100, 104, 110, 113, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 152, 155, 156, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 179, 181, 185, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 238, 240, 241, 242, 244, 249, 259, 264, 273, 274, 276, 284, 286, 295, 307, 308, 309, 316

Parataxe · 101, 102, 103, 104, 105, 114, 115, 251, 269

Parésie · 20, 21, 25, 127, 143, 207, 217, 220, 222, 223, 224, 228, 230, 232, 237, 238, 239, 284, 300
Parrinder, Patrick · 18, 40, 158, 299
Peake, C. H. · 265, 299
Période ternaire · 10, 221, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 259, 264, 267, 271, 279, 282
Pier, John · 1, 3, 20, 123, 299
Pierce, David · 19, 167, 208, 209, 210, 299
Pluck · 24, 157, 164, 165, 166, 168, 264
Poe, Edgar Allan · 92, 305
Ponge, Francis · 254, 305
Poulet, Georges · 262, 263, 303
Protase · 267

Q

Quand nous nous réveillons d'entre les morts · 205, 206, 207, 208, 305

R

Rabaté, Jean-Michel · 14, 18, 100, 131, 207, 223, 231, 289, 299
Rajchman, John · 291
Rayonnement sémique · 11, 68, 69
Récit itératif · 79
Récit répétitif · 79
Ressassement · 9, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 141, 155, 181, 215, 287
Reterritorialisation · 6, 10, 13, 29, 34, 121, 122, 216, 217, 218, 219, 241, 242, 284, 309, 310, 316
Reynolds, Mary T. · 23, 49, 299
Rhizomatique · 26, 27, 28, 29, 30, 51, 131, 286, 287
Rhizome · 4, 6, 7, 10, 13, 26, 27, 28, 29, 30, 46, 50, 51, 218, 219, 286, 291, 307, 316
Rhizomorphique · 30, 286, 287, 307
Rice, Thomas Jackson · 23, 44, 45, 46, 47, 299
Richards, Grant · 16, 18, 41, 143, 203, 206
Riquelme, John Paul · 299
Ritournelle · 6, 7, 36, 37, 42, 45, 73, 122, 219, 237, 308, 309, 316
Rose, Danis · 14, 24, 142, 289, 299
Russell, George · 132, 133, 142, 145
Rythme ternaire · 10, 242, 243, 244, 245, 249, 255, 256, 257, 260, 264, 265, 266, 267, 269, 273, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284

S

Salado, Régis · 16, 210, 211, 299
Sawyer, Thomas · 226, 227, 243, 299
Schaeffer, Jean-Marie · 79, 122, 255, 302, 303
Schéma Gorman · 51, 129

Schneider, Ulrich · 24, 31, 48, 153, 157, 158, 295, 297, 299
Scholes, Robert · 14, 19, 104, 289, 293, 299, 300
Scott, Sir Walter · 160, 161, 169, 172, 173, 175, 265, 274, 305
Scrupulous meanness · 16, 83, 84, 101, 113, 124, 138, 143, 181, 184, 202, 203, 205, 208, 211, 213, 214, 262, 293
Seidel, Michael · 131, 300
Semetsky, Inna · 30, 291
Senn, Fritz · 27, 140, 161, 168, 180, 191, 240, 241, 296, 300
Simon Dedalus · 131, 153, 227
Simon le Magicien · 20, 21, 24, 47, 56, 65, 130, 131, 139, 152, 177, 182, 245
Simonie · 6, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 74, 83, 89, 90, 98, 99, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 130, 131, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 149, 151, 152, 155, 156, 164, 166, 168, 169, 171, 174, 177, 178, 179, 181, 185, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 250, 273, 274, 284, 286, 297, 307, 308, 309, 316
Sodomie · 21, 25, 48, 207, 217, 220, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 237, 238, 239, 284, 299
Spielberg, Peter · 157, 300
Spoo, Robert E. · 136, 300
Staley, Thomas F. · 18, 300
Starobinski, Jean · 303, 304
Steinberg, Faith · 305
Stephen Dedalus · 125, 128, 131, 152, 171, 224, 227, 243, 299
Stephen Hero · 14, 123, 125, 126, 130, 138, 172, 184, 206, 289
Steppe, Wolfhard · 300
Stone, Harry · 170, 175, 178, 179, 300
Syphilis · 20, 21, 127, 206, 207, 222, 300

T

Territorialisation · 6, 8, 13, 29, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 45, 215, 217, 308, 316
The Abbot · 24, 123, 157, 160, 164, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 266, 274, 305
« The Boarding House » · 58, 62, 65, 69, 75, 81, 100, 158, 276, 295
« The Centenary of Charles Dickens » · 203
« The Day of the Rabblement » · 183
« The Dead » · 9, 40, 41, 42, 44, 48, 60, 63, 67, 69, 76, 81, 84, 85, 99, 108, 112, 113, 114, 117, 132, 158, 161, 200, 201, 208, 209, 213, 255, 268, 281, 283, 284, 292, 294, 299
The Devout Communicant · 24, 123, 157, 164, 168, 169, 170, 173, 175, 179, 266, 274
The Halfpenny Marvel · 24, 157, 164, 165, 166, 168, 189

The Irish Homestead · 24, 132, 144, 153, 293
« The Old Watchman » · 4, 9, 24, 123, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152,
153, 154, 293
« The Sisters » · 6, 7, 9, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25,
27, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53, 56, 57, 60,
64, 69, 75, 81, 88, 103, 106, 107, 118, 120, 123,
125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134,
135, 136, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146,
147, 149, 152, 153, 155, 157, 158, 166, 167,
168, 173, 180, 182, 201, 206, 223, 224, 231,
232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 250,
264, 265, 274, 284, 292, 293, 294, 296, 298,
300, 301, 305, 316
« The Study of Languages » · 128
The Union Jack · 24, 157, 164, 165, 166, 167, 168,
264
Thérèse Raquin · 204
Thibaudet, Albert · 182, 243, 244, 245, 247, 248,
251, 252, 253, 254, 256, 304, 305
Thomas d'Aquin, Saint · 137, 163, 164, 171, 225
Thomisme · 137, 163, 164, 224, 225
Tindall, William York · 170, 233, 262, 300
Toolan, Michael J. · 71, 80, 85, 87, 304
Topia, André · 4, 14, 32, 183, 238, 289, 295, 296,
300
Tournier, Jean · 52, 54, 304
« Tradition and the Individual Talent » · 202
Trois contes · 181, 185, 199, 200, 201, 208, 213,
251
« Two Gallants » · 58, 61, 65, 69, 71, 75, 81, 110,
125, 158, 161, 251, 253, 266, 298

U

Ulysses · 5, 14, 30, 31, 32, 33, 50, 51, 93, 99, 100,
109, 116, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 138,
142, 153, 154, 157, 158, 160, 162, 163, 167,

185, 200, 209, 224, 226, 227, 228, 230, 241,
243, 277, 284, 287, 289, 293, 294, 295, 296,
300, 301

Ulysses in Dublin · 158

« Un cœur simple » · 9, 185, 186, 187, 188

Une maison de poupées · 205

V

Vidocq, Eugène-François · 157, 164, 168, 169, 170,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 266, 274,
305

Viswanathan-Delord, Jacqueline · 185, 304

W

Waisbren, Burton A. · 21, 127, 143, 206, 222, 300

Walzl, Florence L. · 18, 21, 24, 25, 127, 132, 133,
134, 135, 138, 139, 143, 206, 222, 236, 300

West, Michael · 234, 237, 301

White, John · 159, 301

Wright, Terence · 249, 256, 304

X

Xénisme · 53, 54

Z

Zola, Emile · 124, 203, 204, 208, 209, 214, 245,
247, 252, 259, 302, 305

Zone floue · 54

Zourabichvili, François · 122, 291



Romain RIVAUX
DE LA RESISTANCE DU TEXTE DE
***DUBLINERS* : VERS LA VISION**
RHIZOMATIQUE D'UN ECRIT
JOYCIEN DE JEUNESSE



Résumé

Cette étude a pour but premier de repenser la relation entre *Dubliners* et les mots « paralysis », « gnomon » et « simony » figurant dans le premier paragraphe de « The Sisters ». Dans la mesure où la critique les a abordés suivant divers actes de centralisation, dé-centralisation et re-centralisation du recueil de Joyce, le concept de rhizome, tel qu'exposé par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, peut être un modèle pertinent pour présenter la variation des rapports de territorialité entre l'œuvre et ces trois mots. A l'issue de cette étude, ces derniers se voient attribuer des statuts successifs qui remettent en question la notion de centre ou de noyau structurel (l'arborescent). L'architecture de cette étude est la suivante : trois mouvements rhizomatiques reflétant la faculté de ces mots à autoriser sans cesse des constructions, effondrements et reconstructions du territoire textuel, à savoir la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation. Cette démarche de type *ritournelle* aboutit ainsi à la reconnaissance de l'irréductibilité de l'écriture de Joyce dès ses premiers écrits.

Summary

This study aims primarily at re-thinking the relationship between *Dubliners* and the words "paralysis," "gnomon," and "simony" which appear in the very first paragraph of "The Sisters." Given that critics have approached them following patterns leading to the centering, de-centering and re-centering of Joyce's collection, the concept of rhizome, as developed by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus*, can be a relevant tool to present the variation of territoriality relationships between the work and the three words. At the end of this study, the latter are granted successive statuses, which challenge the idea of a structural center or core (the arborescent). The framework of this study is as follows: three rhizomatic movements illustrating the capacity of these words to allow for endless building, collapsing, and re-building of the textual territory, namely territorialization, deterritorialization, and reterritorialization. This *ritournelle* style approach leads to the identification of Joyce's irreducible writing technique in his early period.