

Parodie et histoire littéraire : lecture de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T.S. Eliot

Mary E. O'Connor

Volume 19, numéro 1, printemps-été 1986

La parodie : théorie et lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500745ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500745ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

O'Connor, M. E. (1986). Parodie et histoire littéraire : lecture de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T.S. Eliot. *Études littéraires*, 19(1), 125–138.
<https://doi.org/10.7202/500745ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

PARODIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE : LECTURE DE *THE LOVE SONG* OF J. ALFRED PRUFROCK DE T.S. ELIOT

mary e. o'connor

Abstract: *The multiple allusions in T.S. Eliot's work can be seen as an attempt to situate itself within a system or history of literary texts. In The Love Song of J. Alfred Prufrock one dominant set of parodic allusions converses with the writings of Oscar Wilde and even with an 1894 parody of his work. The parody at work in Prufrock criticizes both Prufrock himself and the Wildean aesthete as it explores the failure of language to articulate and communicate.*

**C'était une façon de le dire — pas très satisfaisante :
Une étude périphrastique en un mode poétique
désuet,
Qui toujours nous ramène à la lutte intolérable
Avec les mots et le sens.**

East Coker, II¹

Dans « Tradition and the Practice of Poetry », (Houghton Library, Harvard University), un article inédit, T.S. Eliot affirmait que le poète dépend de la génération précédente de poètes autant pour ce qu'ils n'avaient pas fait que pour ce qu'ils avaient accompli. Aurait-il lui-même écrit, se demandait-il, si les poètes britanniques des dernières années du dix-neuvième siècle avaient survécu et continué à écrire. Eliot

voyait sa propre œuvre poétique à la fois comme continuation et divergence de la poésie qui la précédait, semblable en même temps que différente. Hugh Kenner a déjà appelé *The Love Song of J. Alfred Prufrock* « l'incantation d'un enfer fin de siècle »², tandis que Bernard Bergonzi a déjà prélevé et commenté certains passages fin de siècle dans les premiers poèmes d'Eliot³. Pourtant, personne n'a encore étudié systématiquement les rapports entre l'œuvre d'Eliot et celle de la génération de poètes précédente. Par de nombreux renvois intertextuels se référant à toutes les périodes et à de nombreuses littératures nationales, le texte d'Eliot tend à détourner notre attention de ses aspects fin de siècle. Nous tenterons ici d'isoler l'une des techniques intertextuelles, la parodie, à l'œuvre dans le premier poème majeur d'Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Nous tâcherons aussi d'esquisser une description de cette relation ambivalente et contradictoire entre ce poème et les écrits des années 1890.

Avant d'en venir aux textes que nous voyons parodiés dans *Prufrock*, nous commencerons par une lecture de ce poème qui mettra l'accent sur ce que nous voyons comme la difficulté ou le « problème » principal du texte, celui de la prise de parole. L'une des représentations encodées de la difficulté de la prise de parole paraît déjà implicitement dans le titre du poème, celui du chant (« song ») et explicitement dans l'épigraphie. Là, au huitième cercle de l'enfer de Dante, se trouve la réponse de l'un des faux conseillers qui raconte son passé et surtout ce qui dans ce passé lui a valu son tourment infernal. Dans son épigraphe, Eliot n'inclut ni l'invitation de Dante, ni le récit du passé de Guido Montefeltro. Il ne cite que le préambule hésitant et équivoque :

**S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo**⁴.

Guido s'étend ainsi en propositions subjonctives, hypothétiques, contraires à la réalité et en plus introduit une condition (« s'i'odo il vero »), condition que nous, en tant que lecteurs de Dante, savons être fautive puisque non seulement Dante retournera à Florence, mais nous aussi, au vingtième siècle, apprenons encore l'infamie de Montefeltro. Les hésitations

subjonctives peuvent se lire comme une démultiplication de voix puisque le lecteur est amené à passer d'un point de vue à l'autre tandis qu'il tente de cerner la position ultime de Guido par rapport à ce qu'il veut dire. On en arrive à une détermination dialogique⁵ qui étend le code de la prise de parole et de la non-parole dans *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Les structures syntaxiques de cette épigraphe, bien qu'elles proviennent d'un autre texte, d'une autre époque, constituent un modèle pour le discours de Prufrock qui suit dans le poème en soi. Prufrock se servira du subjonctif pour se distancier de l'action, de quelque vérité entrevue puis perdue ; il passera d'une voix à l'autre lorsqu'il mettra en scène des points de vue différents sous diverses conditions virtuelles.

Le poème en soi commence au milieu d'un discours parlé, déjà entamé, qui semble avoir quelque présupposé ou argument : « Let us go *then*, you and I » [je souligne]. En fait, le manuscrit commence par des points de suspension. Le voyage sur lequel on s'embarque dans ce poème mènera, au-delà d'une fusion caractéristique de l'animé et de l'inanimé, par les rues de la ville, à une discussion assommante, à une question accablante (« an overwhelming question »)⁶. À ce moment, de nouveau, des points de suspension engageront le poème dans une nouvelle voie. Le voyage imaginaire s'interrompt, et la recherche de la vérité se voit ridiculisée dans un distique en vers rimés : « Oh, do not ask, "What is it" ? / Let us go and make our visit ». La première strophe du poème établit donc un modèle de discours qui est celui de l'évasion, l'invitation au voyage se transforme en invitation à sortir (*exvadere*) alors que le poème semble vouloir échapper à ses inévitables conclusions. Le code de la prise de parole, de la narration établi dans l'épigraphe se voit donc élaboré dans la structure de la première phrase : deux voix au moins sont présentes, l'une menant à l'intention insidieuse, à la question accablante que posent les rues de la ville, l'autre qui évite de poser ou de répondre à la question et qui mène par contre au monde des femmes, aux commérages (« how his arms and legs are thin »), aux conversations ineptes et sans but (« the women come and go / Talking of Michelangelo »), au brouillard et à l'inconscience. Pour le moment, le chat, représentation du brouillard, semble inoffensif, voire rassurant, puisque cette inconscience est préférable à la question accablante. Le poème suit ce monde d'évasion empruntant diverses voix, à la fois celles des

femmes et celles de Prufrock alors que celui-ci imagine son propre dialogue — parfois dénoté dans le texte par des guillemets : « “Do I dare ?” and, “Do I dare ?” »

Trois strophes à structure répétitive viennent ensuite sonder les raisons de cette évasion. Chacune commence par la formule : « For/And/I have known/them all/the eyes/the arms/already, known them all » et se termine par : « So/And/how should I presume ? » L'utilisation d'un temps parfait en anglais (*present perfect*) soutient ici cette tentative d'explication du présent par le passé. Mais c'est aussi le discours du savoir et de l'expérience, lesquels impliquent aussi un autre discours, celui qui consiste à affirmer que l'on peut connaître son expérience passée, qu'on peut en parler (*Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley* était, on le sait, le titre de la thèse de doctorat en philosophie d'Eliot). Ceci suggère néanmoins qu'ici, dans le cas de Prufrock, le présent est (pré)déterminé par le passé au point où cela l'empêche de commencer même à parler du passé : « to spit out all the butt-ends of my days and ways. » Ainsi, il se sert du discours du savoir et de l'expérience pour dire que son savoir et son expérience ne valent rien : « I have measured out my life in coffee spoons. » Néanmoins, les trois strophes mènent à la tentative d'imaginer comment il pourrait, à la rigueur, commencer :

**Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows ?...**

Mais il se reprend bien vite, et encore une fois reviennent les points de suspension et un cri : « I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas. » Le modèle du début se retrouve encore une fois ; il commence à parler puis bat en retraite et se retranche, cette fois-ci, dans le silence.

Dans une première version manuscrite (conservée à la Bibliothèque publique à New York, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Berg Collection), cette tentative d'entamer le discours ou le chant n'occupe que les trois premiers des trente-huit vers d'un poème intitulé (primitivement) « Prufrock's Pervigilium » le tout à l'intérieur d'un chant d'amour (*The Love Song*). Ainsi les points de suspension qui précèdent « Shall I say » et qui suivent « silent seas » dans la version publiée

renvoient en fait à trente-trois vers absents. Les vers « I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas » se trouvent déjà dans le « Pervigilium ». N'ayant pas l'autorisation de citer ce manuscrit inédit, nous ne pouvons qu'en offrir des périphrases allusives en lieu de centre, à la fois de notre article et du poème d'Eliot. Le « Pervigilium » décrit une veillée, passée peut-être dans l'un de ces hôtels de passe (« one-night cheap hotels »). Prufrock se promène seul par les rues de la ville la nuit, il observe et il est observé ou, du moins, se sent observé. Au contraire du brouillard endormi et du soir anesthésié des premiers vers du *Love Song*, le « Pervigilium » évoque progressivement son soir, son minuit et son aurore. L'intensification progressive de l'éveil amène la peur grandissante, la fièvre et enfin la nausée de Prufrock, jusqu'à ce que le chat-brouillard soit transformé en monstre à tentacules émanant des ombres. Le langage qui jusque-là appartenait aux mauvais conseillers, aux mondaines et autres voix multiples de Prufrock, se retrouve maintenant dans la bouche des enfants, dans les mauvais lieux, qui murmurent et se moquent de lui, entre les mains de monstres qui rampent sur ses papiers. Ce langage, tant désiré, finit par la voix d'un souillard aveugle qui chante la folie de Prufrock à tue-tête étalé dans le ruisseau. À ce moment-là s'effondre le monde.

Après cette tentative de sincérité, dans le « Pervigilium », Prufrock revient dans le *Love Song* au ton évasif. Là le soir redevient un état d'inconscience (« it sleeps so peacefully ») et Prufrock parodie ses propres tentatives d'expression dans des couplets grandiloquents :

**But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a
platter,
I am no prophet — and here's no great matter.**

La veillée se voit récupérée et réifiée par le temps des verbes au passé composé (*present perfect*: « I have wept... I have seen »). Sauf qu'un verbe au présent (« I am no prophet ») et un autre à l'imparfait (« I was afraid ») signalent qu'un changement important a eu lieu. Les strophes qui suivent ne parleront plus d'un événement attendu et à venir, mais anticiperont des considérations rétrospectives par un subjonctif passé (« would it have been worth it, after all »)⁷. À l'intérieur de cette structure subjonctive et hypothétique, Prufrock tentera encore

deux fois d'exprimer son expérience : « Would it have been worth while, / ... To say : "I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all" — » et « It is impossible to say just what I mean ! / But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen. » Mais ces tentatives ne peuvent être qu'elliptiques. Désormais, l'expérience en elle-même n'est plus communicable.

Le poème en revient dès lors à des pis aller. Le poète fou dont les papiers étaient éparpillés sur la table dans le « Pervigilium » aurait pu nous révéler la transgression de l'obscurité, mais il niera maintenant tout geste héroïque (« I am not Prince Hamlet ») et il restera silencieux pendant que, comme chevalier servant (« attendant lord ») il utilisera ses talents langagiers, sa grandiloquence (« high sentence ») afin de devenir plus diplomate, circonscrit et méticuleux (« politic, cautious, and meticulous ») en public. En privé, il reviendra à un monde de fantaisie ainsi qu'il le montre dans la dernière partie de son poème, alors qu'il chante son vieillissement. Là, il passe d'un ton ironique, se moquant de lui-même, à une fantaisie sexuelle riche en images lyriques :

**I have heard the mermaids singing, each to each...
I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown black
When the wind blows the water white and black.**

Mais ce poème luxuriant comporte quand même quelques notes discordantes. Entre ces couplets et tercets, une strophe d'un seul vers avoue que les sirènes ne voudront pas chanter pour Prufrock (« I do not think that they will sing to me. »). Ainsi la décision de Prufrock de demeurer dans le monde des rêves, dans le soir anesthésié et d'écrire des poèmes qui ne décrivent que ce monde de rêves, s'avère le résultat d'un compromis, le seul choix qui lui restait. Un choix qui est encore une fois un retranchement, une évasion, un faux-fuyant.

Nous comprenons maintenant pourquoi Eliot aurait choisi d'exclure le « Pervigilium ». Bien que le poème ait été une tentative de communiquer l'expérience de la nuit — et cela — n'était qu'une approximation : le chant insensé du souillard allait sans doute plus loin sauf qu'il n'était que mentionné. Le poème s'articule donc autour du problème posé par la connaissance, la contemplation compréhensive et l'expression du

passé, et aboutit sur l'échec nécessaire de toute tentative de solution à cette entreprise. Le poème met en scène cette recherche d'une voix adéquate, mise en scène qui se fait à partir de personnifications, de variations de points de vue mais aussi à partir de nombreuses allusions intertextuelles. Ces allusions fournissent au lecteur certains indices, certaines coordonnées du centre absent du poème. Quelques-unes sont positives (« I am Lazarus »), d'autres négatives (« I am not Prince Hamlet »), et d'autres encore sont contradictoires (« though I have seen my head... brought in upon a platter, / I am no prophet »). Au lieu d'une seule voix, nous en avons une multitude et chacune d'entre elles a sa place dans l'épistémologie d'un poème qui présente des hiérarchisations et organisations toujours hésitantes et provisoires de l'expérience individuelle et aboutit sur l'aveu d'un échec.

L'une des voies qu'emprunte *The Love Song of J. Alfred Prufrock* dans sa tentative d'organisation passe par les rapports intertextuels avec la littérature anglaise de la fin du siècle dernier. L'un de ces intertextes nous semble être une parodie des écrits d'Oscar Wilde publiée en 1894 et intitulée *The Green Carnation*. Les restrictions imposées à la longueur de cet article nous empêchent d'élaborer ici dans toute leur complexité les relations entre ce roman et les écrits de Wilde. *The Green Carnation* est toutefois une parodie au sens traditionnel, avec l'exagération et la substitution comme techniques principales. Bien que ce texte ridiculise les dandies et les esthètes de Wilde, ce n'est toutefois pas une attaque insidieuse. En fait, son auteur, Robert Hichens, admirait beaucoup Wilde. Quand le texte parut, il fut d'abord pris pour un texte pseudonyme de Wilde. Seulement, à lire ce texte après *Prufrock* nous retrouvons certains des éléments et images du texte d'Eliot. C'est un roman plein de parties de thé, de pantalons en flanelle blanche, de pêches et de marmelades. On y retrouve même la fameuse lanterne magique de Prufrock présentée dans un contexte analogue à celui du poème d'Eliot : « the national schoolmaster... began to present — as a magic lantern presents pictures upon a sheet — various expressions... »⁸.

Ce n'est toutefois pas seulement à partir de telles « formes verbales superficielles » que *Prufrock* se rattache à ce texte, ni par là qu'il le parodie de façon significative. C'est plutôt, entre

autres exemples, dans la conjonction du temps (*present perfect*) et de la voix de l'esthète qu'il parodie véritablement, « les principes les plus profonds du mot de l'autre »⁹. À un moment le héros esthète s'exclame

I have been an aesthete. I have lain upon hearthrugs and eaten passion-flowers. I have clothed myself in breeches of white samite, and offered my friends yellow jonquils instead of afternoon tea¹⁰.

L'usage répété du temps (*present perfect*) et du rythme anapeste qui en résulte est repris et même parodié par Prufrock dans ses tentatives pour raconter son passé. Sauf que chez Prufrock, cela n'aboutit qu'à l'échec. La formule « j'ai été x ou y » (« I have been... ») est centrale dans la structure du poème d'Eliot comme dans celle du discours de l'esthète. Le travail de la parodie implique l'emprunt ou l'imitation de la voix de l'esthète afin de critiquer à la fois Prufrock lui-même et l'esthète selon Wilde sur un autre plan. C'est-à-dire que la voix de Prufrock est mise en dialogue dans le poème avec la voix de l'esthète, dialogue qui consiste à considérer et à reconsidérer certaines positions esthétiques de Wilde.

Si maintenant nous esquissons quelques-uns des principes de base des esthètes et leur articulation dans *The Green Carnation* ainsi que dans deux textes de Wilde : *The Picture of Dorian Gray* et *The Critic as Artist*, nous trouvons que le poème d'Eliot reprend ces principes et ces expressions pour les renverser de façon parodique. Ainsi, par exemple, cette préoccupation narcissique de l'esthète qui « doit vivre et dormir devant un miroir »¹¹ est reprise par Hichens dès la première page du texte :

He slipped a green carnation into his evening coat, fixed it in its place with a pin, and looked at himself in the glass, the long glass that stood near the window of his London bedroom... He frankly admired himself as he watched his reflection, occasionally changing his pose, presenting himself to himself, now fullface, now three-quarters face, leaning backward or forward, advancing one foot in its silk stocking and shining shoe, assuming a variety of interesting expressions¹².

Prufrock peut se présenter à lui-même de face, de profil et en diagonale, dans le passé comme dans l'avenir et même sans l'aide d'un miroir, de haut, du point de vue critique des dames du salon : « Time to turn back and descend the stair, / With a bald spot in the middle of my hair. » Autrement dit, le don de l'esthète tant vanté par Walter Pater, d'être capable de brûler

comme la flamme d'un diamant, de maintenir toute extase («to burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy»¹³) d'apprécier toute sensation, sentiment ou pensée, n'a aucun cours chez Prufrock qui s'écroule sous le poids du moindre regard critique. En fait cette question répétée : « Oserais-je ? » (« Do I dare ? ») est une allusion parodique à la « très haute philosophie » (« higher philosophy ») dans *The Green Carnation* c'est-à-dire cette philosophie de la vie qui consiste à n'avoir peur de rien, à oser vivre comme on veut et non comme les classes moyennes voudraient que l'on vive, à avoir le courage de ses propres désirs au lieu de la lâcheté des désirs des autres. (« The philosophy to be afraid of nothing, to dare to live as one wishes to live, not as the middle-classes wish one to live ; to have the courage of one's desires, instead of only the cowardice of other people's »¹⁴.) Cette philosophie n'est elle-même qu'une parodie du nouvel hédonisme de Wilde, hédonisme de l'accomplissement de soi tel qu'exprimé par Lord Henry dans *The Picture of Dorian Gray*. Sauf qu'en fait, ces passages expriment tous deux le même point de vue individualiste et élitiste de l'esthète. Prufrock, par contre, se voit piégé dans un univers de conformisme. Il s'essaie à différents masques, (« prepare a face to meet the faces that you meet »), et bien que cela pourrait servir à protéger son for intérieur d'une éventuelle dissolution dans une société aliénante¹⁵, cela n'est pas pour lui — comme ce devrait l'être pour l'esthète — l'occasion d'un geste créateur. Prufrock craint toute sensation nouvelle, il hésite même lorsqu'il s'agit de goûter une pêche : « Do I dare to eat a peach ? » et il a sombré dans l'univers des habitudes où la vie se mesure en cuillerées à thé. La flamme de son diamant se réduit à des mégots incandescents. Il se voit enfermé dans son passé constitué d'habitudes irréflechies. Pour l'esthète, l'expérience de la vie est récupérée lorsqu'elle est située dans un *pattern*, un motif esthétique. Le fruit de l'expérience est l'expérience elle-même telle que contemplée esthétiquement par l'individu. Les « j'ai été » de Prufrock comme ceux de Dorian Gray devraient résumer de riches récoltes d'expériences. Ainsi que le proclamait Dorian Gray, « apprenez-moi à oublier [le passé] ou à le voir d'un point de vue artistique convenable, ... Devenir le spectateur de sa propre vie c'est échapper à la souffrance de la vie » (« Teach me... to forget [the past]... or to see it from the proper artistic point of view...

To become the spectator of one's own life... is to escape the suffering of life»¹⁶.

Dans la parodie représentée par Prufrock, la conscience de soi ne mène qu'à l'angoisse, «in short, I was afraid». Ailleurs, Dorian tente de «rassembler les fils rouges de la vie et de les tisser selon un motif; de trouver son chemin dans le labyrinthe de la passion où il errait. Il ne savait ni que faire ni que penser» (He tried «to gather up the scarlet threads of life, and to weave them into a pattern; to find his way through the sanguine labyrinthe of passion through which he was wandering. He did not know what to do, or what to think»¹⁷.) Comme Dorian, Prufrock se voit perdu dans un labyrinthe, celui des rues de la ville, «streets that follow like a tedious argument / Of insidious intent.» Son chant raconte l'échec de sa tentative pour rassembler les divers fils de sa vie afin d'en examiner les liens, les rapports entre les diverses parties pour arriver à une définition de son identité, afin de pouvoir enfin passer à l'action.

Prufrock ne parvient même pas à s'encaïllier en errant dans les quartiers mal-famés — passe-temps favori des esthètes de la fin du siècle, apte à fournir d'exquises sensations. Comme il le dit dans *The Green Carnation* :

l'esprit a son West End et son Whitechapel. Les pensées parfois s'assoient dans le jardin public, et parfois elles flânent dans les mauvais quartiers. Elles pénètrent dans d'étroites cours ou dans des taudis surpeuplés. Elles se reposent dans des tanières inimaginables à la recherche de contrastes, et elles aiment les voyous qu'elles y rencontrent. (The mind has its West End and its Whitechapel. The thoughts sit in the Park sometimes, but sometimes they go slumming. They enter narrow courts and rookeries. They rest in unimaginable dens seeking contrast, and they like the ruffians whom they meet there...)¹⁸

Le parcours de Prufrock par les rues étroites («through narrow streets») ne mène qu'à bien s'habiller: il vieillira dans son habit de dandy mais sans la passion nécessaire du «succès»¹⁹, selon Walter Pater. La jeunesse, époque de sensations aiguës et d'expériences toujours nouvelles, est mise en valeur à la fois dans *Dorian Gray* et dans *The Green Carnation*. Elle se situe au point crucial du roman de Wilde, lequel fournit par une transposition magique, une éternelle jeunesse à son protagoniste. Dans *The Green Carnation*, Esmé Amarith se lamente sur son vieillissement et imagine,

entre autres clichés que « les sirènes chanteront pour [lui] mais qu'[il] ne pourra plus les entendre » (« the sirens will sing to you, and you will not hear them »²⁰). Prufrock renverse ce cliché à son détriment et se dit que les sirènes ne voudront même pas chanter pour lui. Ainsi il échoue même dans ses fantasmes et demeure atterré, noyé par les commérages d'êtres humains qui le ridiculisent.

Nous pourrions dire que *The Love Song of J. Alfred Prufrock* parodie cette phrase célèbre de Wilde dans *The Critic as Artist*, « la portée de la vue de celui qui s'assoit à son aise et regarde, qui se promène seul et rêve, est sans limite » (« Unlimited and absolute is the vision of him who sits at ease and watches, who walks in loneliness and dreams »²¹). Car dans *Prufrock* personne ne s'assoit à son aise, on ne peut que « s'affaler sur une épingle... frétiller contre le mur » (« sprawling on a pin... and wriggling on the wall »), jusqu'à ce que l'on se résigne à l'inaction, à une articulation restreinte même à l'intérieur d'un monde de rêves. Quand Prufrock se promène seul, il n'aboutit que sur la folie ou la débauche, et les rêves qu'il s'offre sont déjà tronqués.

En fait, *Prufrock* commence là où *The Critic as Artist* finit. Après avoir veillé une nuit entière, Gilbert et Ernest (les personnages de Wilde) s'apprêtent à sortir, et Gilbert de s'exclamer : « Oui, je suis un rêveur. Car est rêveur celui qui ne trouve son chemin qu'au clair de lune, son châtime est de voir l'aube avant le reste du monde... mais voici, c'est déjà l'aurore... Picadilly s'étend à nos pieds comme un long ruban argenté... allons à Covent Garden regarder les roses. Viens ! Je suis las de penser. » (« Yes : I am a dreamer. For a dreamer is one who can only find his way by moonlight, and his punishment is that he sees the dawn before the rest of the world... but see, it is dawn already... Let us go down to Covent Garden and look at the roses. Come ! I am tired of thought »²²).

Bien que Prufrock soit un esthète manqué, le poème dépasse la question de cet échec pour interroger les présupposés de l'esthétisme en soi. En démontrant l'impossibilité de recapturer l'expérience passée et d'en articuler les vérités découvertes, le poème abandonne Prufrock à son compromis de fictions restreintes. Le dialogue avec les esthètes n'a été qu'une banale discussion intellectuelle sur le langage et l'art. Eliot en arrive aux mêmes conclusions que Wilde, c'est-à-dire

que chacun est obligé, pour des raisons d'épistémologie, de se retrancher dans des fictions reconnues. Mais Eliot dépasse Wilde par son attitude vis-à-vis de ce retranchement — d'où la parodie. Les critiques ont souvent débattu le ton et le genre du *Love Song* afin de déterminer si c'est une comédie ou une tragédie²³. Nous croyons qu'à l'origine de ce débat il y a en fait l'ambivalence d'Eliot lui-même envers les doctrines de l'esthétisme. Dans *Prufrock*, Eliot explore le présupposé de Wilde que « le monde est créé par le chanteur pour le rêveur » (« The world is made by the singer for the dreamer »²⁴). Prufrock, lui, a choisi de chanter des rêves d'amour. Et Eliot, en même temps, inscrit une critique implicite de Wilde dans son poème puisque Prufrock échoue même dans ses rêves. Le poète du beau poème n'aboutit qu'à une élégante inarticulation.

Bien que le grand poème suivant d'Eliot ne soit pas un monologue comme *Prufrock*, *The Waste Land* retient comme traits distinctifs l'utilisation de voix différentes, et de multiples allusions à d'autres textes littéraires. Dans la version manuscrite, *The Waste Land* commençait par une section intitulée « He Do the Police in Different Voices »²⁵, (« Il joue la police en imitant diverses voix »), et dans une autre partie de cette version, Eliot satirise la culture de l'esthète dans ces vers, « Fresca was baptised in a soapy sea / Of Symonds — Walter Pater — Vernon Lee »²⁶ (« Fresca était baptisée dans une mer savonneuse de Symonds, Walter Pater, Vernon Lee »). Selon nous, la parodie ici et dans *Prufrock* n'est qu'une forme d'intertextualité utilisée par Eliot. Ces multiples allusions ne sont pour lui qu'une manière de situer son œuvre à l'intérieur d'un système ou de l'histoire des textes littéraires, c'est-à-dire par rapport à ce que lui-même appelle une « tradition ». Ainsi qu'il l'affirme dans « Tradition and the Individual Talent », chaque écrivain se doit d'avoir un sens de l'histoire « lequel implique un concept non seulement de l'essence du passé, mais aussi de sa présence » (an « historial sense » which « involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence »²⁷). Les références intertextuelles sont pour lui les moments d'un dialogue avec l'histoire littéraire, moments d'un examen de ressemblances et de divergences. La parodie retrouve des liens avec le texte antérieur, elle commence par accepter certains aspects du système du texte tel qu'il est, afin d'entamer un dialogue où ce système sera mis

en question de diverses façons et à des intensités différentes. Le procédé s'avère donc être, nécessairement, un procédé de transformation, et, en tant que tel, dans son sens le plus large, la parodie doit être l'un des paradigmes à la base de l'évolution en histoire littéraire.

Université McMaster

Notes

- ¹ T.S. Eliot, « East Coker », traduit par Pierre Leyris, dans *T.S. Eliot's Poems in French Translation: Pierre Leyris and Others*, par Joan Fillmore Hooker, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 286.
- ² Hugh Kenner, *the Invisible Poet: T.S. Eliot*, New York, McDowell, Obolensky, 1959, p. 10.
- ³ Bernard Berganzi, *T.S. Eliot*, New York, Macmillan, 1978, p. 7.
- ⁴ T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock » dans *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber, 1963, p. 13. Toutes les citations de ce poème dans l'article sont tirées de cette édition, pp. 13-17. On pourra consulter la traduction de Pierre Leyris, T.S. Eliot, *Poésies*, Paris, Seuil, 1969, ainsi que celle de Sylvia Beach et Adrienne Monnier dans Hooker, *op. cit.*, pp. 209-212.
- ⁵ Cf. en particulier Mikhail Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. par Guy Verret, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1970.
- ⁶ James L. Jackson, dans « Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* » (*Explicator*, 18, mai 1960, item 48), indique que le sens de « overwhelm » en Ancien Anglais est « to drown », noyer.
- ⁷ Barbara Everett, dans « In Search of Prufrock », *Critical Quarterly*, 16, 1974, p. 112, parle aussi des changements significatifs de temps ici.
- ⁸ Robert Hichens, *The Green Carnation*, New York, Mitchell Kennerley, 1894, p. 192.
- ⁹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 225.
- ¹⁰ R. Hichens, p. 196.
- ¹¹ « Mon Cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 637.
- ¹² R. Hichens, pp. 1-2.
- ¹³ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1894, p. 250.
- ¹⁴ R. Hichens, p. 109.
- ¹⁵ J.E. Chamberlin, *Ripe Was the Drowsy Hour: The Age of Oscar Wilde*, New York, Seabury, 1977, pp. 83-84.
- ¹⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Isobel Murray, éd. London, Oxford University Press, 1974, p. 110.
- ¹⁷ *Dorian Gray*, p. 95.
- ¹⁸ R. Hichens, p. 11.
- ¹⁹ W. Pater, *op. cit.*, p. 250.
- ²⁰ R. Hichens, p. 133.

- ²¹ Oscar Wilde, « The Critic as Artist », *Works*, London, Methuen, 1908, VII, 176.
- ²² *Ibid.*, p. 223-4.
- ²³ Cf. par exemple Elisabeth Schneider, *T.S. Eliot: The Pattern in the Carpet*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 25.
- ²⁴ « The Critic as Artist », p. 138.
- ²⁵ *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Valerie Eliot, éd. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 5.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 27.
- ²⁷ *Selected Essays*, London, Faber, 1960, p. 4.