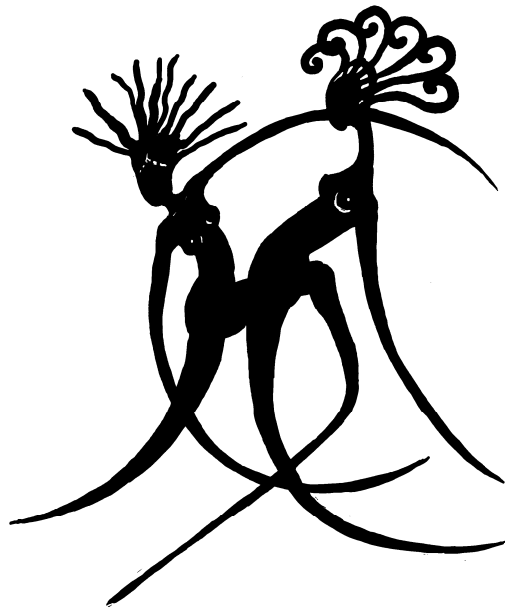


*Bulletin
de la*

SSA

Société de Styhstique Anglaise

*La grammaire et le style :
domaine anglophone
2008*



N° 30

© 2008 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

Illustration de couverture : « Carnaval »
de Gontran Lelasseux
(œuvre numérique)
Tous droits réservés.

Site Internet : <http://www.gontran-lelasseux.net/>.

Publié avec l'aide de la Société des Anglicistes de
l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S) et du CREA,
Équipe d'Accueil n° 370,
Université de Paris X – Nanterre

Actes du colloque d'Aix-en-Provence
(17 & 18 novembre 2006, organisé par
Monique De Mattia-Viviès, Gilles Mathis
et Wilfrid Rotgé)

publiés avec le concours de la
Société de Stylistique Anglaise,
du LERMA (E.A. 853, Université de Provence) et du
CREA (E.A. 370, Université de Paris X - Nanterre)

Comité de lecture du volume

Bernard De Giorgi, Monique De Mattia-Viviès, Valérie
Kerfelec-Leclercq, Paul Larreya, Jean-Jacques Lecercle, Gilles
Mathis, Jacqueline Percebois, Mireille Quivy, Isabelle Richard,
Simone Rinzler, Wilfrid Rotgé.

Textes réunis par Monique De Mattia-Viviès

A CHACUN SON STYLE : ENONCIATION ET CARACTÉRISATION DANS *DALVA* DE JIM HARRISON

La grammaire linguistique ou « explicative » est d'un apport extrêmement précieux pour la stylistique. Elle ne constitue certes pas une approche aussi explicitement esthétique que la prosodie ou la rhétorique ; cependant, elle permet d'analyser les opérations énonciatives sous-jacentes dans le récit d'un narrateur ou les propos rapportés d'un personnage, ce qui enrichit considérablement la compréhension de la poétique d'une œuvre. Cela est d'autant plus vrai à propos du récit à la première personne dans lequel la grammaire est empreinte de l'identité du narrateur, de ce rapport au monde singulier que Maurice Merleau-Ponty appelle justement le *style* d'un individu, en un sens qui englobe mais dépasse le domaine de l'expression artistique :

[Le style est la vie intérieure] en tant qu'elle sort de son inhérence et de son silence, que sa différence la plus propre cesse de jouir d'elle-même et devient moyen de comprendre et de faire comprendre, de voir et de donner à voir – non pas donc renfermé dans quelque laboratoire privé, au tréfonds de l'individu muet, mais diffus dans son commerce avec le monde visible, répandu dans tout ce qu'il voit. Le style est ce qui rend possible toutes les significations.¹

Le cas du roman à la première personne avec plusieurs narrateurs en offre la meilleure illustration, la singularité du style de chaque narrateur étant mise

¹ M. Merleau-Ponty, [1969 : 81].

en valeur par sa proximité immédiate avec celui des autres. Tel est le cas dans *Dalva* de Jim Harrison, roman à deux narrateurs dont la première et la troisième parties sont narrées par l'héroïne éponyme et la partie médiane par un historien nommé Michael. Ces deux narrateurs se caractérisent par des « styles » différents, au sens strictement linguistique comme au sens plus large que Merleau-Ponty donne à ce terme. Une approche grammaticale du roman nous permettra de mettre en évidence la corrélation profonde entre les niveaux existentiel et linguistique du style, question que nous aborderons à travers le prisme du rapport au temps des deux narrateurs.

La singularité psychologique des deux personnages est visible dans les propos qu'ils tiennent concernant leur rapport au temps. Dalva ressent l'écoulement du temps de façon purement subjective : « dates and numbers have always been an abstraction to me »², dit-elle. Elle est absorbée dans l'instant présent, ce qui entraîne un manque de vision à long terme :

My Santa Monica gynecologist friend had told me ... that I was too "autotelic," i.e., I only did things for and of themselves and lacked an overall "game plan." (236-237)

Elle remarque que Michael conçoit le temps différemment :

I see my life abstractly in terms of interlocking spirals, circles, gyres, while the professor is more linear and geometric. (72)

En bon historien qu'il est, Michael se meut avec aisance dans l'abstraction. Cela le conduit à considérer l'« autotélisme » de Dalva, pour reprendre le terme cité plus haut, avec une pointe de condescendance :

Dalva is punctual on a nominal level but never seems to know the date or year of anything within the nearest decade. She says she sees events, the past itself, in terms of "clumps" of years, which is a blithe evasion indeed. I told her that the study of history can't afford such messiness, and that by the age of sixteen I knew the birthdates of all the kings and queens of England. (109-110)

Comme le montre la suite de cet extrait, ce regard ironique est réciproque :

She thought this quite funny, and described the amusement of the Indians when they were first exposed to calendars, also to the cartographers and

² Harrison, [1988 : 236]. Les références suivantes aux pages de *Dalva* seront faites entre parenthèses à la fin des citations.

*surveyors who were measuring with exactitude the heights of mountains.
(110)*

Selon Dalva, il suffit de pratiquer un certain décentrement culturel pour que la déclaration de Michael paraisse à son tour naïve. Certes, une approche distanciée et non affective du temps sied à l'étude de l'Histoire, comme le rappelle Michael à propos de sa profession de chercheur dans ce domaine :

We are not in business to lick the wounds of history but to describe them. ... it behooves the scholar to immerse himself in the analyses of the problem, rather than the problem itself. One has to guard himself relentlessly against sentiment, mere opinion, speculation not based on fact. (135)

Mais quand il s'agit de rendre compte de ce que vit un individu, la définition objective du temps devient caduque. Michael est le premier à le reconnaître, dans des termes rapportés par Dalva :

The professor says that time is the most natural of artificialities, and that no one but a nitwit lives within its mechanistic specifics. An event of a few moments dominates years. (64)

La déclaration rapportée de Michael contient deux idées, le posé selon lequel « time seems natural » et le présupposé selon lequel « time is artificial ». Bien que les repères temporels paraissent être naturels, ils relèvent de la culture ; le temps linéaire des dates et de la chronologie diffère du temps psychologique. L'approche historique du temps ne reflète donc pas l'expérience subjective : elle révèle un besoin de domestiquer le caractère chaotique de l'expérience vécue, syndrome que Michael juge typique des historiens et qu'il appelle « the infantile wish to have control at least in retrospect » (127). Malheureusement, cette stratégie est d'une efficacité limitée :

The rage for order doesn't create a concomitant space in which order might occur. As Angus Fletcher quips in his powerful piece on Coleridge, "Time in our world displays an instantaneity so perfect in its slippery transit ... that there is nothing to mark, let alone measure, its being, its at-homeness." And this, of course, is why some folks expire from dread. (147)

Michael lui-même semble en permanence sur le point d'« expirer de terreur » tant sont intenses les crises d'angoisse qui l'étreignent. La perception mécaniste du temps est pour lui un refuge, une tentative de donner ordre et cohérence à une existence qui remet continuellement son

équilibre en question. Dalva, en revanche, accepte le caractère non linéaire du temps avec sérénité :

*... I'm not one to live or subsist on memory, treating ... the past and future as an encapsulated space or nodule we walk into, and then out of, rather than a continuum of the life we already lived and will live. (5)*³

Pour l'héroïne, le passé n'est pas situé en amont d'une quelconque ligne droite qui se prolongerait jusqu'au présent et se profilerait en pointillés dans l'avenir : il est présent à chaque fois qu'elle le revisite, il n'a jamais cessé de l'être.

Il n'est pas besoin d'une approche stylistique pour mettre en évidence les différences qui caractérisent le rapport au temps des deux narrateurs puisque celles-ci font l'objet d'une thématisation élaborée dans le roman. Cependant, le recours à une approche énonciative s'impose pour étayer l'approche thématique par une analyse des opérations mentales sous-jacentes dans les récits de Dalva et de Michael ; cela permettra de comprendre comment l'expérience du temps des deux narrateurs est donnée à sentir au lecteur à travers leur usage de la syntaxe et des opérateurs grammaticaux. On reconnaît certes dans *Dalva* des constantes du style de Jim Harrison, présentes dans d'autres œuvres de l'écrivain ; mais l'on observe également des variations dans l'emploi que font Dalva et Michael de traits stylistiques analogues, ce qui confère à chacun une voix singulière.

L'un des traits stylistiques les plus saillants dans *Dalva* est l'emploi récurrent de propositions concessives, notamment dans les deux parties narrées par l'héroïne ; pour comprendre le sens de ce phénomène, il est utile de recourir à une distinction établie par le linguiste Graham Ranger entre deux types de propositions, les concessives « standard » et les concessives « rectificatives »⁴. Sans reprendre le détail de cette analyse que nous avons exposée ailleurs⁵, rappelons que toute concessive repose sur la déconstruction d'une inférence ; la différence entre les deux types de concessives que distingue Ranger tient à la proposition dans laquelle se

³ Les italiques, dans cette citations comme dans les suivantes, sont des soulignements de l'auteur de l'article.

⁴ Voir G. Ranger [1998 : 33-49].

⁵ Voir C. Mallier, [2006 : 60-62].

trouve le point de départ de cette inférence. Celui-ci peut se trouver dans la proposition subordonnée, comme dans l'exemple suivant extrait du récit de Michael :

The band played several polkas in a row to keep us going, and though I feared for my wildly thumping heart I was pleased to do something that was so widely admired. (211)

On infère de la subordonnée « *though I feared for my wildly thumping heart* » que le fait de danser est pour Michael une expérience désagréable ; puis cette inférence est infirmée par la proposition principale, « *I was pleased to do something that was so widely admired* ». La concessive est alors dite « standard ». Mais la source de l'inférence peut aussi se trouver dans la proposition principale, comme dans la phrase suivante :

There was a letter from Michael and I hoped it wouldn't further addle me, though the chances were remote that I could be reached in any meaningful sense after the day I had spent. (275)

On infère cette fois-ci de la proposition principale « *I hoped it wouldn't further addle me* » que Dalva est susceptible d'être contrariée par la lettre de Michael, et c'est la subordonnée qui déconstruit cette inférence en ajoutant « *though the chances were remote that I could be reached in any meaningful sense* ». La concessive est alors dite « rectificative » car la subordonnée vient apporter une correction *après-coup* à l'énonciation de la principale. La subordonnée est forcément postposée dans ce type de concessives, alors que les concessives à subordonnée antéposée sont toujours des concessives standard⁶.

Ces différents types de concessives recouvrent un rapport différent au temps de la langue. Les concessives standard à subordonnée antéposée impliquent un travail mental de cataphore : la subordonnée projette l'esprit en avant vers une principale que l'énonciation même de la concessive fait anticiper au lecteur ; elle révèle que le contenu de la proposition principale était déjà présent à l'esprit de l'énonciateur lors de l'énonciation de la subordonnée. Les concessives rectificatives, en revanche, n'impliquent pas un tel travail de cataphore : l'énonciateur énonce la principale puis semble

⁶ L'inverse, cependant, n'est pas vrai : les concessives standard ne sont pas forcément des concessives antéposées ; la subordonnée peut être postposée tout en demeurant le point de départ de l'inférence que la principale va défaire. Cela rend parfois difficile de distinguer entre une concessive rectificative et une concessive standard postposée ; mais nous n'entrerons pas dans ces détails ici.

s'aviser après-coup qu'il souhaite la nuancer ; la concessive intervient alors comme un *afterthought*.

Un trait distinctif du style de Harrison est l'emploi massif de concessives postposées, dans leur grande majorité rectificatives. Ce trait, que l'on retrouve chez les deux narrateurs de *Dalva*, révèle une absence de projection cataphorique dans l'avenir. Néanmoins, on peut constater une variation entre les récits des deux narrateurs car la centaine de pages du journal de Michael contient au moins quatre concessives standard antéposées, c'est-à-dire des concessives à valeur cataphorique visible⁷, alors que le nombre de pages deux fois supérieur narré par Dalva n'en contient que deux, une dans chaque partie⁸. Comme Dalva emploie globalement plus de propositions concessives que Michael, la proportion de concessives antéposées est significativement plus basse dans son récit (un taux avoisinant les 3% du total) que dans celui de Michael (un taux d'environ 20 %). Les concessives antéposées balaient par anticipation les objections possibles au point de vue de l'énonciateur ; le fait que Dalva, à la différence de Michael, n'en emploie presque aucune révèle qu'elle adhère à chaque phase de son discours sans se laisser aspirer vers l'avenir de sa pensée par souci de convaincre. L'emploi quasi exclusif de concessives rectificatives signale une acceptation de ne pas maîtriser les réactions du co-énonciateur, c'est-à-dire ici du narrataire. Ce trait de caractère propre à Dalva, qui se manifeste sous de nombreux autres aspects dans le roman, n'est pas partagé par Michael : celui-ci est au contraire toujours occupé à manipuler son entourage pour en obtenir les choses les plus diverses, des faveurs matérielles et sexuelles variées ou simplement une image valorisante de son ego au narcissisme exigeant.

La très grande majorité des propositions concessives dans *Dalva* est introduite par l'opérateur THOUGH⁹. Néanmoins, Dalva emploie quelques concessives en OF COURSE, ce que ne fait pas Michael. Il est intéressant de noter que ces concessives ne sont pas suivies d'une proposition en BUT :

⁷ Pages 129, 143, 159 et 211.

⁸ Pages 55 et 277.

⁹ Dalva n'emploie pas ALTHOUGH par exemple, et l'on ne trouve qu'une fois ALBEIT dans son récit, dans la troisième partie du roman (p. 253). La partie narrée par Michael contient en revanche une occurrence de ALTHOUGH et deux occurrences de ALBEIT (voir p. 123, 127 et 201). Pour une analyse de l'opération mentale qui distingue THOUGH de ALTHOUGH et ALBEIT (qui contiennent tous deux une trace de ALL), voir C. Mallier, [2006 : 68].

Of course there is something absurdly nonunique in a sixteen-year-old girl wandering around the fields, windbreaks, and creeks thinking about God, sex, and love, the vacuum of the baby. (53)

Of course it's a great deal easier when you never write for publication. (57)

Alors que les concessives en OF COURSE se prêtent à un usage cataphorique – et à une stratégie argumentative de défense, grâce au BUT qui les suit souvent – Dalva les utilise de façon indépendante : les concessions ci-dessus n'annoncent rien, la narratrice les assume pleinement et ne tente pas d'en atténuer la portée en les faisant suivre d'une proposition à sémantisme adversatif.

Un autre trait propre au style de Jim Harrison et fréquent dans *Dalva* est l'emploi de l'opérateur double BUT THEN¹⁰. Celui-ci peut avoir deux sens distincts. Le premier est temporel :

[Dalva] Ruth called to say she wasn't pregnant. Oh my God, I'm sorry, I said, but then she said she wasn't particularly sorry. (39)

[Michael] In the kitchen I opened the fridge to inspect the imported goodies, but then closed it immediately. (137)

Le second sens de BUT THEN est concessif :

[Dalva] That sort of attractiveness is undemocratic but then so are an astronomical IQ, innate athletic ability, and possibly creative talent. (249)

[Dalva] Naomi felt [grandfather] spent far too much on horses for me, but then he had been a horseman all of his life. (32)

Si l'on compare les deuxième et troisième parties du roman (c'est-à-dire une centaine de pages narrées par chacun des deux narrateurs), on peut constater

¹⁰ Le style de Harrison est reconnaissable d'une œuvre à l'autre mais également dans les propos écrits tenus par l'auteur en dehors de ses œuvres. Ainsi, Harrison emploie BUT THEN de façon récurrente dans un article pour le *New York Times* où il explique comment il en est venu à écrire à la première personne le récit d'un personnage féminin : « Back in the late 70's the character of Dalva came to me in a dream. This is not the sort of thing that is fashionable with literary critics, *but then they have their lives and I have mine.* » Plus loin dans le même article on trouve « This is a reduction, *but then I'm a novelist and poet,* and I'm talking about fiction, not accuracy » ; ou encore « After "Dalva," "The Woman Lit by Fireflies" and "The Road Home," I'm willing to give up the quest, *but then in an interview I once said that I didn't want to write about "nifty guys at loose ends,"* the fodder for so much of our postmodernist fiction ». Voir « First Person Female », *The New York Times Magazine*, May 16, 1999.

que Dalva et Michael ne font pas le même emploi de BUT THEN. La répartition entre le sens concessif et le sens temporel est en effet différente : alors que l'emploi temporel apparaît quatre fois chez Michael sur dix occurrences, on ne trouve cet emploi temporel qu'une fois sur un total de douze occurrences chez Dalva. Cette variation est significative car si, dans l'acception temporelle de l'expression, THEN fait référence au monde extralinguistique, dans l'acception concessive, THEN a un sens métalinguistique qui permet à l'énonciateur d'apporter un commentaire sur ce qu'il a dit précédemment. Dans son emploi temporel, BUT THEN a donc pour valeur de présenter le temps extralinguistique comme une succession linéaire d'événements, ce qui correspond bien à la vision du temps de l'historien qu'est Michael. Par contraste, dans son emploi concessif, BUT THEN ne renvoie pas au déroulement linéaire du temps extralinguistique mais à la représentation de la réalité que se fait l'énonciateur ; l'opérateur signifie que celle-ci se réajuste en prenant en compte un point de vue discordant avec celui qui était énoncé dans la proposition précédente.

L'emploi récurrent de BUT THEN à sens concessif par Dalva dénote chez la narratrice une propension à nuancer ses propos, à éviter toute forme de jugement définitif ; mais cette tournure révèle également quelque chose du rapport au temps de l'héroïne. Par des réajustements fréquents, le style de celle-ci exprime un renouvellement permanent de la pensée ; le discours de Dalva admet successivement différents points de vue sans les envisager à l'avance, la narratrice étant toujours présente à l'actualité de son propos et ne se projetant pas dans l'avenir de son discours. Cet effet est nettement moins sensible chez Michael qui emploie plus rarement BUT THEN en ce sens. En outre, il le fait différemment de Dalva puisqu'il met systématiquement une virgule entre BUT et THEN lorsqu'il en fait un usage concessif :

I blushed. All I was trying to do was be witty, but, then, academic wit is by nature derisive. (122)

This bathroom is larger and better furnished than any living room I've belonged to, but, then, the bath and drink are too good for this to occasion a snit. (122)¹¹

Ce procédé étant systématique chez Michael et totalement absent chez Dalva, il serait intéressant de déceler l'opération mentale qu'il recouvre. On

¹¹ Voir aussi p. 132, 134, 150, 168.

peut émettre l'hypothèse que la pause introduite par la virgule entre BUT et THEN, qui ralentit l'énonciation, exprime une forme de réticence face à la concession, opération mentale qui s'accompagne nécessairement d'une forme d'humilité peu compatible avec le tempérament de Michael.

Jim Harrison crée également un effet d'adhérence au présent dans le récit de Dalva par l'emploi récurrent de ALSO comme coordonnant ; ce trait stylistique constitue un écart par rapport à l'emploi moins marqué de AND. Comme le font remarquer Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, AND a une double valeur de clôture et d'ouverture :

AND [...] conjugue (« combine ») deux mouvements psychiques et discursifs qui sont contradictoires dans l'absolu mais syntaxiquement complémentaires : l'un d'ouverture (« continuer sur la lancée de X »), et l'autre de clôture (« annoncer que Y sera final »). [...] AND opère la dialectique [...] de la non-clôture et de la clôture discursives : « ouvert » ou « ouvrant » sur sa gauche, « fermant » sur sa droite.¹²

Ce qui nous intéresse ici est la double « intentionnalité » de AND qui dialogue simultanément avec sa gauche et sa droite, même si ce qu'il annonce à droite est une clôture. Or le coordonnant ALSO se caractérise davantage par l'ouverture à gauche que par la clôture à droite. Lapaire et Rotgé décrivent ce phénomène à propos de BESIDES et de MOREOVER, mais leurs remarques s'appliquent également à ALSO qu'ils associent à BESIDES et MOREOVER un peu plus haut dans leur exposé¹³ :

BESIDES et MOREOVER poussent plus loin encore que AND le paramètre ouverture « à gauche ». L'on a très souvent l'impression qu'ils servent à rouvrir ce qui a été volontairement clos, en raison d'un léger décalage de thème, de contenu ou de nature entre les deux énoncés. [...] Si addition il y a, elle n'intervient qu'après une sorte de « demi-soupir ».¹⁴

Comme BESIDES et MOREOVER, ALSO « pousse plus loin encore que AND le paramètre ouverture “à gauche” » : autrement dit, il est moins

¹² J.-R. Lapaire et W. Rotgé, [1991 : 309].

¹³ « Alors que le français affectionne les locutions à sémantisme adjonctif / additif – “en outre”, “d'autre part”, “qui plus est” – l'anglais préfère généralement la concision de BESIDES, de MOREOVER, de FURTHERMORE ou de ALSO, lorsqu'il s'agit de reprendre le fil d'une première idée, soit pour la compléter, soit pour la commenter. » J.-R. Lapaire et W. Rotgé, [1991 : 311].

¹⁴ J.-R. Lapaire et W. Rotgé, [1991 : 311].

Clara Mallier

cataphorique que AND et donne l'impression d'introduire une pensée après coup, *a fortiori* lorsqu'il est employé après un point comme dans l'exemple suivant :

I thought of drowning myself but I didn't want to upset Naomi and Ruth. Also I was suddenly very tired, cold, and hungry. (25)

Cependant, la valeur de ALSO n'est pas exactement semblable à celle de BESIDES et MOREOVER ; contrairement à ceux-ci, ALSO n'introduit pas toujours une proposition mais parfois un simple syntagme nominal, celui-ci contenant dans certains cas une relative enchâssée :

It was someone's corporate plane so there were nice chairs to sit on, also a small bed where I could rest. (47)

There were small trees for a shade, a large flat rock on which we had eaten a roast chicken grandfather had sent along, also a Ball jar of lemonade in which the ice had melted. (55)

Emilia was there, also a younger woman named Luisa with a daughter about five, an older woman named Margaret, perhaps in her mid-sixties, about Paul's age. (228)

The light of the two lanterns revealed the door on the west end, also a fine mess of blacksnakes, the largest of which lifted its head into the air and moved toward the source of light as if it was a guardian. (297)

Cette différence entre ALSO d'une part et BESIDES et MOREOVER d'autre part n'est pas négligeable car l'ajout d'une précision après un « demi-soupir » est plus naturelle lorsque l'on rouvre toute une séquence verbale ; elle est en revanche plus marquée stylistiquement, car quelque peu disproportionnée, lorsqu'elle introduit un simple syntagme nominal. La meilleure paraphrase du sens de cet emploi de ALSO serait certainement la locution AS WELL AS, mais celle-ci ne produit pas le même effet de pensée après coup ; elle comporte une dimension supérieure d'ouverture vers la droite inhérente au sémantisme comparatif de AS.

Comme BUT THEN, l'emploi de ALSO coordonnant par Dalva donne l'impression que celle-ci adhère pleinement à chaque instant de son discours, sans se laisser déporter hors du présent par une contemplation mentale de l'avenir, fût-ce l'avenir de la phrase. Ainsi que les autres traits stylistiques analysés, celui-ci est également présent dans le récit de Michael

mais avec une fréquence moindre que chez Dalva, et surtout moins souvent pour introduire un groupe nominal¹⁵.

L'emploi de ALSO comme coordonnant partage avec les concessives rectificatives et les propositions en BUT THEN la caractéristique d'exprimer un mouvement de la pensée qui n'était pas prévu au début de l'énoncé, qu'il s'agisse d'un ajout (dans le cas de ALSO) ou d'une correction (dans le cas des concessives rectificatives et des propositions en BUT THEN). Presque entièrement tourné vers la gauche, ALSO réduit au maximum l'effet d'annonce (c'est-à-dire d'ouverture à droite¹⁶) inhérent à la plupart des coordonnants. Comme les concessives rectificatives et les propositions en BUT THEN, il se caractérise par une faible dimension cataphorique ; cela révèle que Dalva ne se laisse pas entraîner en dehors du présent par une tentative de maîtriser l'avenir. Le rapport de la narratrice au temps de la langue est à l'image de son rapport au temps extralinguistique : elle accepte de ne pas le maîtriser.

Si le rapport de Dalva à l'instant présent se marque par un faible recours à la cataphore, il s'accompagne aussi d'un certain refus de l'anaphore. Il ne s'agit pas ici du phénomène étroit de l'anaphore textuelle par le biais des pronoms, mais du renvoi plus large au « déjà » que signale en anglais l'opérateur TH-, qu'il s'agisse de déjà dit (anaphore textuelle) ou de déjà pensé ou connu (anaphore situationnelle ou culturelle).

Pour illustrer ce phénomène, on peut comparer les occurrences d'une tournure qui apparaît de nombreuses fois chez les deux narrateurs, mais à nouveau avec une variation significative. Il s'agit de l'emploi du prédicat d'existence THERE WAS suivi d'un nom qui fait référence à un sentiment :

[Dalva] Michael's letter kept me rocking at the window for quite some time. There was a tinge of longing in me to be back in Santa Monica working with disturbed young people. (245)

[Dalva] There was also the barely admissible thought that I wouldn't pass this way again, that the vertigo of leaving L.A. was mostly that of relief. (99)

[Michael] Bitter Ore was published by a university press and was well reviewed in academic circles, but there is this notion that I, like a tax cheater, might be found out some day. (127)

¹⁵ Pour Michael voir p. 110, 146, 197 et 206 ; pour Dalva voir p. 25, 47, 49, 55, 62, 228, 234, 286, 297.

¹⁶ Même si celle-ci consiste à annoncer une clôture.

Cette tournure apparaît neuf fois chez Michael et seize fois chez Dalva dans un nombre de pages environ deux fois supérieur, le ratio de l'emploi de la tournure par nombre de pages étant donc sensiblement équivalent chez les deux narrateurs. La différence entre son emploi chez l'un et l'autre porte sur le déterminant employé devant le nom qui suit THERE WAS. Chez Dalva (parties I et III), on trouve cinq THE et un THIS pour neuf A, c'est-à-dire un ratio de 30 % d'opérateurs en TH- pour 70 % d'opérateurs sans TH-. Chez Michael, on trouve huit THE et un THIS pour deux A, c'est-à-dire un ratio de 85 % d'opérateurs en TH- pour 15 % d'opérateurs sans TH-.

La nette supériorité des déterminants en TH- chez Michael révèle que celui-ci fait le plus souvent référence à ses émotions comme à des phénomènes connus ou répertoriés :

There was the childish wish to throw a few stones at the horses out of vengeance ... (131)

Par contraste, Dalva présente le plus souvent ses émotions avec le déterminant A, c'est-à-dire comme quelque chose de nouveau, d'inconnu, de singulier :

There was an errant impulse to march over and tell them I was more than old enough to be their mother, but then that never was part of the game. (256)

Certes, l'emploi de certains des déterminants est justifié par leur environnement textuel et non seulement par leur valeur propre. Ainsi, parmi les THE employés par Michael, certains sont rendus nécessaires par la présence d'un complément à droite du nom :

There was the additional nervousness of going to town and being in public view after yesterday's dismal fuck-up. (122)

Mais d'autres THE employés par Michael ne sont nullement rendus obligatoires par la construction de la phrase et peuvent sans problème être remplacés par A dans une manipulation :

As [Karen] drove off I glanced at Frieda at the kitchen window, then to the barnyard and the fields. ... There was the abrupt, burning vision of Karen on the floor and a stomach growl. Saved by Frieda from mischief. (166)

[Manipulation :] There was AN abrupt, burning vision of Karen on the floor and a stomach growl.

Michael préfère parfois THE dans des circonstances où A aurait été acceptable : ce ne sont alors pas des critères contextuels qui expliquent l'emploi de THE mais bien une valeur inhérente à l'opérateur, celle de fléchage anaphorique.

Quant à Dalva, elle emploie souvent A pour déterminer un syntagme [épithète + nom] : A est alors requis par l'épithète, mais c'est parce que celle-ci apporte une qualification du nom qui constitue une information nouvelle. Cela confirme la valeur de A qui, contrairement à THE, ne capitalise pas sur du « déjà », sur une expérience passée :

There was a hollow, quivering sensation, while I admitted I had come home and was going to stay there. (253)

I stopped these thoughts just short of screaming by running cold water in the upstairs bathroom sink and putting my face in it. There was an unbearable sense of density and congestion. (267)

En outre, dans certains cas, THE aurait été possible en raison de la présence d'une proposition à droite du nom :

There was a natural impulse not to nurse Michael to health but to grab him by the hair and shake him. (83)

[Manipulation :] There was THE natural impulse not to nurse Michael to health but to grab him by the hair and shake him. (83)

There was a nagging desire to try to call my Australian graduate-student friend but I subdued it. (75)

[Manipulation :] There was THE nagging desire to try to call my Australian graduate-student friend but I subdued it. (75)

La manipulation ressemble tout à fait à une phrase de Michael citée précédemment, « There was the childish wish to throw a few stones at the horses... ». Le choix de A dans des cas où THE aurait été possible montre à nouveau que c'est la valeur de l'opérateur qui justifie sa présence et non l'influence du contexte. L'emploi majoritaire du déterminant A par Dalva montre que celle-ci accepte d'être confrontée à la singularité de ses émotions. Elle ne fuit pas dans le connu, le « déjà » qui est une forme de passé de l'esprit. Michael présente en revanche ses émotions comme des phénomènes identifiés ou répertoriés, ce que l'on peut associer à sa peur avouée d'être submergé par elles :

Clara Mallier

A psychiatrist once told me to try to concentrate on the physical world when my brain became a frazzled whirl. My wife divorced me because I couldn't stop. Period. I have to avoid novels and the cinema because they set me off. I have learned to guard my sympathies in order to minimize the range of my disappointments. (137)

Michael est conscient de la différence qui existe à ce sujet entre lui et Dalva, en qui il voit « the unlikeliest candidate [he] ever met for mental problems » (154).

L'analyse de la tournure [prédicat d'existence + nom se rapportant à un sentiment] permet de constater que Dalva est plus ouverte que Michael non seulement au présent de son énoncé mais aussi à la singularité de ses émotions. Si le fait d'embrasser chaque étape de son discours par le refus de la cataphore manifeste une adhésion au *temps* présent, le fait d'honorer la singularité de ses émotions par l'évitement de l'anaphore manifeste une adhésion à la *réalité* de ce qu'elle éprouve.

Michael, quant à lui, fuit le présent par l'étude du passé dans son métier et par une appréhension craintive de l'avenir dans sa vie quotidienne. Le corollaire de cette fuite est qu'il se sent coupé de la réalité, si bien que, lorsqu'il entre brièvement en contact avec elle, il ressent cela comme un événement extraordinaire. C'est notamment le cas lors d'un séjour à l'hôpital au cours duquel il écrit à Dalva les lignes suivantes :

When I really woke up it was evening and I was hungry, thirsty, and in pain. I reached over to the buzzer, then hesitated, trying to remember if I had felt all three before simultaneously – hunger, thirst, and pain – not counting self-imposed hangovers. This acute gestalt of sensations opened a tiny door to the world, like the little door of a cuckoo clock, with me shooting out and seeing the briefest of glimpses of the world. . . . (245-246)

Un tel isolement est aux antipodes de ce que ressent Dalva qui est reliée au monde et aux créatures qui l'habitent, humaines ou non :

I lifted my eyes and there was a bird I didn't recognize on the antler. I memorized its black-and-yellow markings knowing it was so small and fragile it had to be a warbler. It looked at me. I was a fellow creature, I thought. (269)

Le rapport au temps des deux personnages ouvre sur la question beaucoup plus large de leur rapport au réel. Cette façon unique qu'ils ont chacun d'habiter le monde et qui fait leur style, au sens large du terme, est communiquée au lecteur non seulement par le contenu de leurs propos mais

aussi par le style, linguistique cette fois, dans lequel ils s'expriment. L'énonciation est donc le fondement même de la caractérisation des narrateurs. Son étude au moyen des outils conceptuels appropriés permet d'éclairer la singularité de ces deux *être-au-monde* et de mieux comprendre la nature des deux voix auxquelles le lecteur prête son espace psychique le temps de la lecture.

Clara MALLIER
Université de Bordeaux 3

Ouvrages cités

- HARRISON, J.**, *Dalva*, New York, Washington Square Press, (1988) 1989.
_____. « First Person Female », *The New York Times Magazine*, May 16, 1999.
- LAPAIRE, J.-R.**, et **ROTGÉ, W.**, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, (1991) 2002.
- MALLIER, C.**, « Les propositions concessives et l'inclusion de l'étranger dans *Dalva* de Jim Harrison », *Bulletin de la société de stylistique anglaise*, 27, 2006, Paris, Atelier Intégré de Paris X - Nanterre, 59-74.
- MERLEAU-PONTY, M.**, 1969. *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- RANGER, G.**, *Les Constructions concessives en anglais : une approche énonciative*, Paris, Ophrys, coll. « Cahiers de recherche », 1998.