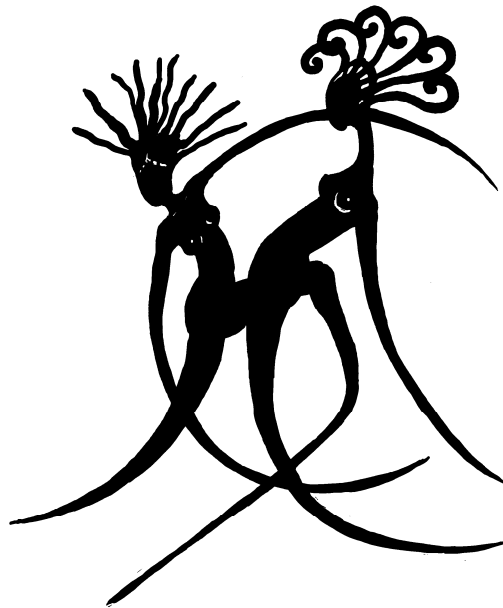


*Bulletin  
de la*

*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**

## LA GRAMMAIRE DE L'INCIPIT DANS « JUG OF SILVER » ET « A DIAMOND GUITAR » DE TRUMAN CAPOTE

« Essentially, I think of myself as a stylist ».

Truman Capote<sup>1</sup>

La nouvelle, en raison de sa forme ramassée, est considérée comme un objet d'étude privilégié pour les études de linguistique textuelle. *A fortiori*, les débuts de nouvelles sont des passages particulièrement denses. Edith Wharton, dans *The Art of Writing* (1924, 39) explique :

*The short-story writer's first concern, once he has mastered his subject, is to study what musicians call the "attack." The rule that the first page of a novel ought to contain the germ of the whole is even more applicable to the short-story, because in the latter case the trajectory is so short that **flash and sound nearly coincide**.*

On est frappé par la ressemblance, jusque dans le style, avec ce qu'exprime Truman Capote :

*I invariably have the illusion that the whole play of a story, its start and middle and finish, occur in my mind simultaneously – that **I'm seeing it in one flash***<sup>2</sup>.

Tout se joue de manière presque nécessaire dans les premières lignes d'une nouvelle. En quelques phrases, le décor est posé, les personnages sont

---

<sup>1</sup> Cité dans Plimpton, George (1999, 138).

<sup>2</sup> Cité dans Plimpton, George (1999, 138).

campés, l'intrigue est déjà nouée. L'expérience de lecture traduit cette accélération et un monde jusqu'alors inconnu du lecteur lui semble aussi familier que les personnages qui l'habitent.

L'art du nouvelliste consiste à guider le lecteur dans cette entrée en fiction qui est en premier lieu linguistique et l'objet de cet article est justement l'étude de la composition de l'*incipit*<sup>3</sup> sur les plans formels et fonctionnels.

On s'intéressera plus particulièrement à la construction du monde référentiel dans « Jug of Silver » (1945) et « A Diamond Guitar » (1950) en partant de la phrase inaugurale et en progressant jusqu'à une unité discursive plus large, le segment introductif, avant d'évoquer la réception globale de la nouvelle. Cette présentation suivra la chronologie du processus de lecture tel que le décrivent Bestgen & Vonk (2000, 75) :

*Reading a text [...] includes lexical, syntactic and textual processes. The first two processes concern intra-sentential information, while the third one consists of the construction of a coherent mental representation based on the content of successive sentences.*

On étudiera donc successivement à la grammaire de la phrase, à la structure du discours avant d'évaluer l'univers fictionnel tel qu'il est perçu par le lecteur.

### De l'*incipit* à l'*incipit* élargi

Helmut Bonheim (1982), dans *The Narrative Modes*<sup>4</sup>, s'intéresse au degré d'exposition qu'il nomme « the dynamics of expositonality ». Les débuts de nouvelles peuvent ainsi être répartis sur un *continuum* allant d'une exposition minimum à une exposition maximum. Bonheim dégage deux tendances majeures : les modes d'ouverture dynamiques et les modes statiques.

Les **modes dynamiques**, qui permettent un début *in medias res*, sont soit le rapport d'événements, soit des paroles proférées par un personnage. Le **rapport d'événements** est de loin la modalité introductive la plus fréquente dans les nouvelles postérieures à 1900<sup>5</sup>. Dans les nouvelles écrites par

---

<sup>3</sup> Le terme d'*incipit* n'est pas utilisé dans son sens strict et l'on s'intéressera à l'*incipit* élargi, c'est-à-dire non seulement à la première phrase d'un texte mais aussi aux suivantes.

<sup>4</sup> Il s'agit plus particulièrement du chapitre VI « Short Story Beginnings ».

<sup>5</sup> Le corpus de Bonheim comprend 600 nouvelles.

Truman Capote<sup>6</sup>, seules « Children on their Birthday », « A Mink of One's own » et « The Headless Hawk » entrent dans cette catégorie. Seules « The Walls are Cold » et « Shut a Final Door » commencent par des **paroles**.

Dans le **mode statique**, on trouve les débuts avec **commentaire** ; ce genre d'*incipit* donne du relief à la voix du narrateur qui assume pleinement sa position de conteur. Ce procédé est à l'œuvre dans « My Side of the Matter », « A Christmas Memory » et « One Christmas »<sup>7</sup>. Le début avec **description** accroît chez le lecteur la conscience d'une entrée en fiction progressive. Ce type d'ouverture apparaît comme le mode de prédilection de Truman Capote avec « A Diamond Guitar », « Jug of Silver », « Preacher's Legend », « A Tree of Night », « The Bargain », « House of Flowers », « The Thanksgiving Visitor » et « Mojave ».

Bonheim souligne que ces catégories ne sont pas étanches. Ainsi, « Master Misery » et « Among the Paths to Eden » présentent des cas litigieux où le rapport d'événements se confond avec la description. De même, le mode de paroles peut apparaître sous plusieurs formes : discours direct, discours indirect voire des actes de parole rapportés. Bonheim (1982, 110) ajoute qu'il n'est souvent pas suffisant de s'intéresser à la première phrase d'une nouvelle :

*We have noted the trick of the 'modal façade': often the first few words are in quotation marks, after which no dialogue follows for a paragraph or even a page or two.*

Cela pose la question de la délimitation de l'*incipit*. En effet, s'il est aisé de repérer le début d'une nouvelle, il est plus délicat de déterminer quand ce début se termine<sup>8</sup>. Il convient alors de borner celui-ci dans le contexte de droite en recherchant des marques objectives de cohérence et de fin. Brown et Yule (1983) développent l'idée d'un « topic » propre à chaque segment discursif. Cette notion, définie comme « what is being talked about » (73), semble manquer de précision. Ils ajoutent toutefois :

---

<sup>6</sup> Notre corpus comprend les vingt nouvelles réunies dans l'édition Penguin de 2005.

<sup>7</sup> Pour ces deux dernières nouvelles, voir Jobert (2005).

<sup>8</sup> Pour une discussion très équilibrée de cette question, voir Salbayre & Vincent-Arnaud (2006, 92-6).

*Part of the process of analysing discourse in terms of 'topic' is an attempt to make explicit the basis for our **intuitive ability**<sup>9</sup> to recognise why what is said is **appropriate** in a particular discourse fragment. (78).*

Il s'agit donc d'objectiver l'intuition de lecture. La notion de pertinence situe les auteurs dans le courant gricéen et on peut rapprocher les « maxim hedges » de Grice des « marqueurs de segmentation<sup>10</sup> » ou « topic shift markers ». Les premiers sont soit les indices d'une violation des maxims soit les signaux invitant le lecteur à coopérer davantage ; les seconds marquent linguistiquement le changement de « topic ». Dans un texte fictionnel (Brown & Yule 1983), un changement de « topic » est étroitement lié à un changement de lieu, de plan temporel ou de thème. Si les marqueurs de segmentation sont souvent des adverbes marquant un changement de plan temporel (voir Bestgen, 1998), ils n'ont pas de forme grammaticale préétablie et il convient de déterminer les formes qu'ils peuvent revêtir<sup>11</sup> en contexte.

Dans « Jug of Silver », la triade énonciative est clairement repérée dès l'*incipit* :

*After school, I used to work in the Valhalla drugstore. (21)*

On trouve en effet une référence à l'énonciateur (« I »), une indication temporelle indiquant la rupture par rapport au présent de l'énonciation (« used to ») ainsi qu'une indication spatiale précise (« in the Valhalla drugstore »). On a affaire à un narrateur-personnage qui filtre la perception du monde référentiel. L'existence du « je » est présupposée et l'élément présenté comme nouveau, le drugstore, est en position rhématique<sup>12</sup>. Le lieu retient toute l'attention du narrateur. La cohésion

---

<sup>9</sup> La mise en caractères gras marque mon soulignement.

<sup>10</sup> Bestgen (1998, 755) indique : « According to the Gricean maxims of communication, speakers and writers are expected to inform the addressees that continuity is not preserved, that there is a topic shift, and that special action should be taken ». On peut donc établir un lien entre le principe de coopération et le « nextness principle » qui pose que le lecteur part du principe qu'il y a continuité et non rupture dans un texte. Les marqueurs de segmentation servent précisément à neutraliser l'application de ce principe par défaut.

<sup>11</sup> Quant aux marques typographiques (retraits, sauts de lignes), si elles peuvent être indicatives, elles ne garantissent pas un changement de « topic » de manière certaine. Voir Brown & Yule (1983) ainsi que Bestgen (1998).

<sup>12</sup> Voir Brown & Yule (1983, 126) qui définissent le thème comme : « the left-most constituent of the sentence » et le rhème comme : « everything else that follows ».

lexicale par répétition tronquée est serrée : « the Valhalla drugstore », « this drugstore » et « the Valhalla » (21). Lieu de rendez-vous de toute la région, le drugstore est aussi l'espace central où va se jouer la nouvelle. L'installation d'un concurrent fait avancer l'action et Mr Marshall décide de lancer un défi à la population<sup>13</sup> pour sauver son commerce : chacun est invité à venir deviner combien d'argent est contenu dans un pichet. La présence du nouveau drugstore représente ce que Labov nommerait une « complicating action »<sup>14</sup>, mais le « topic » du segment discursif reste le Valhalla et c'est un changement de plan temporel qui clôt le « topic » de l'incipit élargi :

*Then one day toward the middle of October I strolled into the Valhalla to find him sitting at the fountain playing dominoes and drinking wine with Hamurabi. (21)*

L'adverbe « then » marque la rupture. Brown & Yule (1983, 98) expliquent :

*The use of then [...] seems to introduce a final action in a temporal sequence of actions. We can conceive of this one sentence being separated from the previous set as a form of distinct climax. We might expect, however, that it would more typically occur as the final sentence of a paragraph, not as a climax, but as describing an action which culminates a series of actions*<sup>15</sup>.

Dans « Jug of Silver », une coupure typographique (la quatrième de la nouvelle) a justement lieu immédiatement après l'exemple cité.

« A Diamond Guitar » commence aussi par une description, mais il s'agit cette fois d'une narration à la troisième personne et au présent. La description de la prison est d'abord extérieure, puis l'on pénètre dans les dortoirs. La cohésion lexicale est dense et rappelle la technique du zoom avant : « prison farm », « sleep houses », « stove », « cots » (185). La présentation des personnages est en outre subordonnée à celle des lieux et chacun est défini par rapport à l'espace qu'il occupe. Dans le premier

---

<sup>13</sup> A cet égard, le nom du drugstore prend une dimension ironique. Dans la mythologie nordique, le Valhöll ou Valhalla est le lieu où Odin attend les guerriers morts pour les préparer au dernier combat.

<sup>14</sup> Voir Toolan (2001, 167-177) pour une application des théories de Labov à la littérature.

<sup>15</sup> Bestgen (1998, 760) confirme : « The sequential markers like *then* [...] occur before thematic discontinuities irrespective of the difficulty or ease of the discourse production ».

paragraphe, seule l'appartenance ethnique des prisonniers permet de les identifier : « the white men », « the negroes », « one Chinese » (185) puis c'est leur positionnement respectif par rapport au poêle qui définit leur place dans la hiérarchie carcérale. Le changement de « topic » est marqué par un passage du présent au prétérit :

*This was not always true.*

*One winter Sunday some winters ago Mr Schaeffer was sitting on the steps of the sleep house carving a doll. (186)*

Les deux circonstants de temps en conjonction avec la forme BE + ING, marquent le début d'une analepse qui s'étend à la majeure partie du récit. On note l'utilisation de « this » ouvrant sur le contexte de droite ainsi que la coupure typographique.

Dans les deux nouvelles, les lieux sont déterminés avec précision et l'*incipit* élargi leur est consacré. Les changements de « topic » sont toutefois dus à des changements de plans temporels et non à des changements spatiaux. Les *incipit* étant bornés à droite, il est possible d'en étudier le détail afin de comprendre comment le monde référentiel prend forme.

### **Anatomie des segments discursifs introductifs**

La théorie des « mondes textuels<sup>16</sup> » peut se révéler utile à ce stade en ce qu'elle allie le formel et le fonctionnel. Cette théorie distingue trois niveaux interdépendants :

- i) Le monde du discours (« discourse world ») qui implique au moins deux participants, ici le narrateur et le lecteur.
- ii) Le monde textuel (« text world ») est la situation qui inclut le texte et les participants.
- iii) Les mondes textuels de statut inférieur (« sub-worlds ») qui peuvent être de nature différente (**déictiques** : ils marquent un écart par rapport à la situation initiale ; **modaux** : ils sont alors fondés sur les notions de possibilité et de probabilité ; **attitudinaux** : ils relèvent du désir, des croyances ou de l'intention).

---

<sup>16</sup> Voir notamment Stockwell (2002).

Le monde textuel est construit grâce à deux types de marqueurs :

- i) Les éléments de construction du monde référentiel (« world-building elements »), c'est-à-dire les marqueurs temporels (« time-builders ») que sont les marques de temps, d'aspect ainsi que le système adverbial ; les marqueurs spatiaux (« space-builders ») que sont les circonstants locatifs ainsi que les noms précisant des lieux ; les marqueurs de caractérisation (« character-builders ») et les marqueurs d'objets (« object-builders ») que sont les noms et les pronoms.
- ii) Les relations prédicatives (« function-advancers »), qui reprennent les catégories de Halliday (1985), avec d'un côté les verbes relevant de l'univers du « faire » (« material processes ») qui décrivent des actions ou des événements et de l'autre les verbes relevant de la perception (« mental processes ») et de la mise en relation par BE, relevant pour Halliday du domaine de « l'être » et qu'il nomme « relational processes ».

Dans « A Diamond Guitar », on note d'emblée que les deux participants au monde du discours sont clairement repérés, notamment le lecteur grâce à l'utilisation du pronom « you » dès la quatrième ligne. Cette stratégie, qui est caractéristique d'une narration orale, inclut formellement le lecteur dans la relation interlocutoire. Dans le premier paragraphe, les verbes relèvent du domaine de « l'être » : « The prison farm **is** twenty miles away » (185) ; « There **are** two sleep houses » (185) ; « Mr Schaeffer [...] **is** a lanky, pulled-out man » (185) etc. On a donc une continuité stricte avec la phrase inaugurale. Le statisme, propre aux débuts descriptifs, se confirme dans les premières lignes. Les premiers verbes d'action, qui relèvent du domaine du « faire », n'interviennent qu'au milieu du second paragraphe : « When another man **receives** a letter, he **brings** it to Mr Schaeffer » (186). La présence de la conjonction de temps « when » indique que l'on change de monde textuel et que l'on entre dans un monde textuel déictique de statut inférieur à l'intérieur duquel les actions sont évoquées. Le retour au monde textuel d'origine se fait par la négation d'une action : « Mr Schaeffer himself does **not** receive mail » (186). Le « topic » se clôt par une ouverture sur un autre monde déictique, une analepse qui se poursuit presque jusqu'à la fin du récit.

Dans « Jug of Silver », les participants au monde du discours sont repérés de manière encore plus insistante que dans « A Diamond Guitar » avec quatre références à « you » dans les deux premiers

paragraphes. L'utilisation des deux pronoms interlocutoires « I » et « you » instaure une connivence plus grande entre les deux participants au monde du discours. Comme dans « A Diamond Guitar », les verbes utilisés dans les deux premiers paragraphes relèvent du domaine de « l'être » : « [The drugstore] **was** owned by my uncle » (21), « this drugstore **was** maybe old-fashioned » (21) à l'exception de l'énoncé qui permet d'évoquer un autre monde :

*Mr Marshall **bought** [the soda fountain] at an auction in New Orleans in 1910 and was plainly proud of it. (21)*

Ce monde déictique de statut inférieur est évoqué de manière brève. Cette brièveté, ainsi que l'utilisation d'un prétérit plutôt qu'un plus-que-parfait, qui marquerait plus le décrochage temporel, donnent au lecteur le sentiment de ne pas quitter le monde textuel premier. L'impression de statisme prédomine donc malgré cette incursion rapide dans un autre monde textuel. Les premiers verbes d'action, qui relèvent du domaine du « faire », interviennent au début du troisième paragraphe :

*The Valhalla was the gathering place of Wachata County till a certain Rufus McPherson **came** to town and **opened** a second drugstore directly across the courthouse square. (21-2)*

Les actions sont présentées dans une subordonnée temporelle et l'on pénètre à nouveau dans un monde déictique de niveau inférieur. Mais contrairement à l'exemple précédent, on reste dans ce nouveau monde déictique. Si l'on rencontre toujours quelques verbes relevant de « l'être » (« This Old Rufus McPherson **was** a villain » (22)), l'action prédomine : « he **installed** fancy equipment », « he **provided** curb service », « **made** grilled-cheese sandwiches » et c'est à l'intérieur de ce monde textuel que les réactions de Mr Marshall à l'installation d'un concurrent sont présentées : « **If** you were to mention McPherson's name, he **would** sort of snort », « you **could** tell he was mad ». D'un monde textuel déictique, on passe à un monde textuel épistémique caractérisé par des structures hypothétiques (« if / then ») et modales. On a donc un effet d'emboîtement avec un monde hypothétique de statut inférieur au monde déictique précédent, lui-même de statut inférieur au monde textuel de départ. La fin du « topic » est marquée par la plongée dans un autre monde déictique : « Then one day », déjà évoqué. Ce monde ne sera clos qu'en fin de nouvelle.

L'utilisation de la théorie des mondes textuels confirme la pertinence de la typologie de Bonheim et objective davantage encore les notions de

« topic » et de « marqueurs de segmentation ». A chaque changement de « topic » correspond une entrée dans un monde textuel de statut inférieur. Toutefois, à l'entrée dans un nouveau monde textuel ne correspond pas toujours un changement de « topic », ce qui plaide en faveur d'une utilisation conjuguée de ces outils. On remarque en outre que les deux nouvelles, par delà leurs ressemblances, sont construites de manière sensiblement différente.

A l'entrée en récit correspond l'entrée du lecteur dans un monde fictif et son point de vue est orienté par les outils linguistiques utilisés. On dit de la deixis qu'elle est le domaine où le langage rencontre la réalité. Dans la fiction, elle donne à l'univers fictionnel sa matérialité, sa réalité. L'importance des références spatiales ainsi que la présence de plusieurs mondes textuels déictiques dans l'*incipit* des deux nouvelles invitent à une étude plus précise de la représentation de l'espace.

### Espace textuel et espace référentiel

Dans « A Diamond Guitar », le cadre de référence spatiale est relatif<sup>17</sup>, c'est-à-dire que l'on a un point d'observation d'origine (*origo*), un objet perçu (*figure*) et un objet à partir duquel on repère l'objet perçu (*relatum*) :

*The nearest town to the prison farm is twenty miles away. (185)*

L'*origo* n'est pas précisée et la prison (*figure*) est repérée par rapport à la ville (*relatum*). La tendance se confirme quelques lignes plus loin :

*The prison itself is in the forest. You will find it there at the end of a rutted road. (185)*

Le cadre de référence reste relatif et la prison (*figure*) est repérée par rapport à un *relatum* moins éloigné (« the rutted road »). Or, l'utilisation du déictique « there » implique une *origo* plus ancrée dans le cadre spatial que précédemment. Le cadre de référence devient ensuite intrinsèque<sup>18</sup>, c'est-à-dire qu'il est construit en fonction des qualités intrinsèques de l'objet :

---

<sup>17</sup> Pour une présentation plus complète des différents cadres de représentation de l'espace, voir Levinson (2003, 41-56).

<sup>18</sup> Un cadre de référence intrinsèque situe l'objet perçu par rapport aux caractéristiques intrinsèques du *relatum* (Levinson 2003, 41-56).

« **Inside**, there live nine hundred and nine white men » (185) . Ce type de référence ne nécessite pas d'*origo* : aucun point de vue n'est donc exprimé. Enfin, « the winters are cold here » (185) ancre à nouveau l'*origo* dans la région où se déroule l'action et le cadre de référence devient strictement déictique. On passe donc d'un cadre de référence relatif à une présentation intrinsèque avant d'avoir une référence déictique stricte. Le même procédé est à l'œuvre à l'intérieur du dortoir. Le poêle (le *relatum* grâce auquel se fait la triangulation) permet de situer les individus : « The men whose cots are nearest the stove are important men » (185). L'un de ces hommes, Mr Schaeffer, devient lui-même le centre déictique et c'est par rapport à lui que les déplacements sont repérés :

*When another man receives a letter he **brings** it to Mr Schaeffer. (183)*

Puis, il perd son statut de centre déictique ou plutôt, en l'absence de nouveau centre déictique clairement repéré, il reste centre déictique par défaut :

*Mr Schaeffer himself does not receive mail. (183)*

On voit donc que l'accès du lecteur à l'espace référentiel est complexe et que, malgré l'impression de pénétrer dans la prison, une distance demeure, bien qu'elle soit parfois réduite au gré des déplacements du centre déictique, moments au cours desquels le lecteur est inclus dans l'univers carcéral.

Dans « Jug of Silver », le drugstore n'est pas précisément localisé. L'utilisation du pronom de deuxième personne permet au lecteur de devenir lui-même centre déictique :

***At the left as you entered**, was a tobacco-magazine counter behind which as a rule, sat Mr Marshall. (21)*

On a affaire à un « driving tour » (Levinson, 2003, 32), c'est-à-dire à une présentation de l'espace comparable à celle que l'on aurait si l'on se déplaçait le long d'un chemin. Le lecteur est invité à pénétrer physiquement dans le drugstore. La même stratégie est à l'œuvre dans la suite de la description :

*When you sat on the high delicate stools and looked across the fountain, you could see yourself reflected softly. (21)*

Il s'agit ici d'un « gaze tour » (Levinson, 2003, 32), c'est-à-dire d'une perception à partir d'un point fixe et c'est le regard qui suit un chemin. L'intégration spatiale du lecteur est extrêmement efficace. Au dédoublement de la voix narrative (« I »/ « you ») correspond un autre dédoublement, celui du lecteur invité à contempler son propre reflet dans la diégèse grâce à l'évocation d'un monde déictique nouveau initié par « when » :

*When you sat on the high delicate stools and looked across the fountain, you could see yourself reflected softly, as though by candlelight, in a row of ancient mahogany-framed mirrors. (21)*

Comme dans « A Diamond Guitar », l'*origo* est ensuite située dans la ville : « a certain Mr McPherson **came** to town ».

Dans les deux nouvelles, le cadre de référence spatial est méticuleusement construit. L'*origo* est située dans un lieu proche de la prison dans « A Diamond Guitar », et à l'intérieur du drugstore dans « Jug of Silver ». Dans cette nouvelle, l'implication physique du lecteur est facilitée par un narrateur-personnage auquel le lecteur est invité à se substituer. Dans les deux cas, on a une exposition longue et précise qui laisse peu de place à l'imagination du lecteur, qui est incité à entrer dans un univers existant plutôt qu'à le construire à partir d'indices narratifs. On est loin des recommandations d'économie formulées par Edith Wharton. Flannery O'Connor (1957, 93) explique :

*[...] to say that fiction proceeds by the use of detail does not mean the simple, mechanical piling-up of detail. Detail has to be controlled by some overall purpose, and every detail has to be put to work for you. Art is selective. What is there is essential and creates movement.*

La surdétermination de l'espace aurait donc, dans l'écriture de Truman Capote, un rôle plus fonctionnel que le seul effet de réel ou de localisation propre à une écriture régionaliste.

Dans « Jug of Silver », qui peut être lu comme un conte de Noël au même titre que « A Christmas Memory » et « One Christmas », Appleseed, jeune enfant pauvre, « bum » américain typique, devine la somme exacte contenue dans le pichet et disparaît avec le trésor convoité par la communauté toute entière. Le même mouvement centrifuge est présent dans « A Diamond Guitar » et Tico Feo, le jeune guitariste cubain, s'échappe de la prison en laissant derrière lui son ami Mr Schaeffer. Quitter l'espace

patiemment construit est présenté comme l'horizon ultime de la narration, ligne de fuite propre et figurée. Ce mouvement est d'autant mieux perçu que le lecteur est invité à rester dans l'espace d'origine (la prison, le drugstore) comme pour mieux ressentir le sentiment de perte.

Les objets évoqués dans les deux titres acquièrent leur pleine valeur symbolique. La guitare et l'argent gagné deviennent les « corrélats objectifs » de la possibilité d'évasion. Mais la poignée de dollars gagnée par Appleseed et la guitare en diamants de pacotille ne sont que des fortunes de façade. Quitter la prison n'est possible que grâce à la force du rêve de Tico Feo, rêve qui s'anime au son de sa guitare. Le tour de force d'Appleseed n'est dû qu'à sa confiance absolue en ses pouvoirs de divination ainsi qu'à la certitude que la somme convoitée peut permettre à sa sœur de devenir une star hollywoodienne.

A la fin de chacune des nouvelles, la situation d'énonciation d'origine est rétablie. Dans « A Diamond Guitar » le narrateur précise :

*Several months ago, a new prisoner was moved into the sleep house. (196)*

Mr Schaeffer accepte de prêter la guitare laissée par Tico Feo à ce nouveau venu mais celle-ci a perdu son charme, comme si, nous dit-on, Tico Feo lui avait jeté un sort :

*Now it lies under Mr Schaeffer's cot, where its glass diamonds are turning yellow; in the night his hand sometimes searches it out, and his fingers drift across the strings then, the world. (196)*

Le retour au présent ramène le lecteur à la situation de départ. L'évasion se fait par l'entremise de la guitare qui a certes perdu ses qualités musicales mais pas ses capacités à transporter les hommes hors de la prison par le rêve.

Le même procédé est à l'œuvre dans « Jug of Silver » et l'aventure d'Appleseed devient une fable locale :

*But in our town his legend flourishes still. (36).*

Chaque année, jusqu'à sa mort, Mr Marshall est invité à raconter l'histoire d'Appleseed le jour de Noël.

Les rêves de voyage de Tico Feo sont revus à la baisse et il est repéré à deux reprises autour de la ville de Mobile, Alabama, dont le nom se charge d'ironie. Seule la rumeur prétend qu'il a quitté le pays. Appleseed et sa famille se seraient installés en Floride mais personne n'entend plus parler

d'eux. Les rêves de voyages exotiques de Tico Feo et le mythe du « from rags to riches » qu'incarne Appleseed ne sont que des expédients permettant de s'extraire temporairement du quotidien et de sa réalité spatiale au même titre qu'un air de guitare ou une plongée dans la fiction.

Dans ses nouvelles, Truman Capote privilégie les *incipit* descriptifs, ce qui le situe à contre-courant de la tendance de son époque. L'utilisation « intégrationniste » (Toolan, 2005) d'outils relevant de la narratologie, de l'analyse du discours ou de la stylistique cognitive permet de mettre en évidence des différences sensibles dans la grammaire de l'*incipit* de deux nouvelles de conception apparemment très proche.

Il serait erroné d'affirmer qu'un ancrage spatial insistant caractérise tous les débuts de nouvelles de Truman Capote. On remarque néanmoins qu'un nombre considérable de ses écrits possèdent des caractéristiques semblables. Le narrateur de *Breakfast at Tiffany's*, au seuil du récit, semble nous donner une des clefs possibles pour entrer dans l'œuvre de l'auteur :

*I am always drawn back to places where I have lived, the houses and their neighborhoods*<sup>19</sup>. (228)

Tentation autobiographique et ancrage spatial sont en effet deux données centrales à l'écriture capotienne, comme si la fiction ne devait pas prendre trop de liberté avec le réel. C'est du moins ce que suggère le narrateur de « Jug of Silver » dans l'*excipit* :

*One editor wrote back and said that "if the girl really turned out to be a movie star, then there might be something to your story." But that's not what happened, so why should you lie?* (36)

Capote mènera ce procédé jusqu'à son terme avec la publication de *In Cold Blood* en 1965, son premier « roman non fictionnel ».

**Manuel Jobert**  
**Université Jean Moulin – Lyon 3**  
**CREA EA 370 – Paris X – Nanterre**

---

<sup>19</sup> La pagination renvoie à l'édition Penguin de *A Capote Reader*.

## Bibliographie

- CAPOTE, Truman**, *In Cold Blood*. 1965. London: Penguin, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Stories*. London: Penguin, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Capote Reader*. London: Penguin, 2002.
- BESTGEN, Yves**, « Segmentation markers as trace and signal of discourse structure », *Journal of Pragmatics*, 29, 1998, 753-763.
- BESTGEN, Yves & Wietske VONK**, « Temporal adverbials as segmentation markers in discourse comprehension », *Journal of Memory and Language*, 42, 2000, 74-87.
- BONHEIM, Helmut**, *The Narrative Modes – Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer, 1982.
- BROWN, Gillian & George YULE**, *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- GAVINS, Joanna & Gerard STEEN**, eds. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, 2003.
- HALLIDAY, Michael**, *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1985.
- JOBERT, Manuel**, « A Note on Incipit in *The Custom of the Country* », communication prononcée au cinquième symposium du CREAFACTIF à la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) le 24 novembre 2001 in Patrick Badonnel ed. *Symposium du CREAFACTIF*, Paris : Editions du CREAFACTIF avec le soutien des Editions Norton, 2001. 24-31.
- \_\_\_\_\_. « Dualités narratives dans 'Christmas Memory' et 'One Christmas' de T. Capote ». Communication prononcée au colloque international de la Société de Stylistique Anglaise, organisé à Rouen les 03, 04 et 05 novembre 2005. A paraître.
- LEECH, Geoffrey & Michael SHORT**, *Style in Fiction*. London: Longman, 1981.
- LEVINSON, Stephen**, *Space in Language and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- O'CONNOR, Flannery**, *Mystery and Manners*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.
- PLIMPTON, George**, *Truman Capote*. Basingstoke & Oxford : Picador, 1999.

*La grammaire de l'incipit dans "Jug of Silver" et "A Diamond Guitar" de Truman Capote*

- SALBAYRE, Sébastien & Nathalie VINCENT-ARNAUD**, *L'Analyse stylistique*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- SEMINO, Elena & Jonathan CULPEPER**, eds. *Cognitive Stylistics – Language and Cognition in text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- SHAW, Valery**, *The Short Story – A Critical Introduction*. London: Longman, 1983.
- STOCKWELL, Peter**, *Cognitive Poetics – An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- TOOLAN, Michael**, *Narrative – A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge, 2001.
- TOOLAN, Michael & Jean-Jacques WEBER**, eds. *The Cognitive Turn : Papers in Cognitive Literary Studies, EJES Vol. 9, n°2 August 2005*.
- WHARTON, Edith**, *The Writing of Fiction*. New York: Touchstone, (1924) 1997.