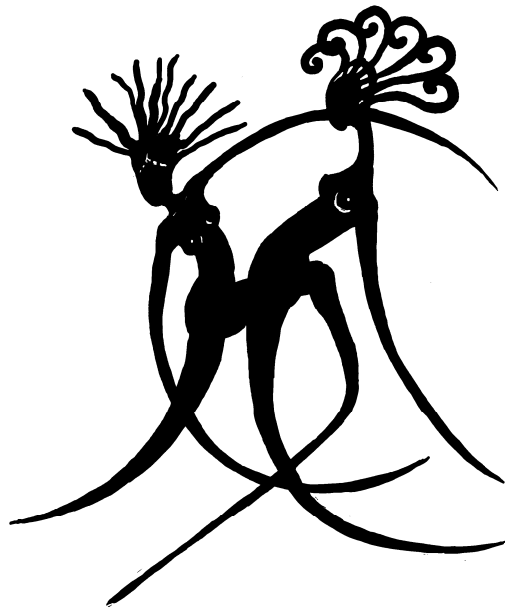


*Bulletin  
de la*

*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**

**« LIKE ALL OTHER MEN »  
DE JOHN MCGAHERN.  
TEMPORALITÉ ET  
MÉTAPHORES SPATIALES**

« Like All Other Men » est l'histoire de deux itinéraires qui se croisent ; le temps d'une rencontre, d'une nouvelle. La concentration temporelle typique du genre devient ici le sujet du texte. La nouvelle commence au moment où le personnage masculin voit la jeune fille, et se termine le lendemain matin lorsqu'ils se séparent sans perspective de se revoir. Moins d'une journée, un tête-à-tête, un itinéraire urbain, un seul thème, éculé, celui de la rencontre amoureuse, et neuf pages de récit à la troisième personne.

La banalité de la situation décrite va de pair avec le dépouillement du style. Pourtant la nouvelle est aussi typique du genre par son intensité. McGahern, dans un entretien avec Liliane Louvel (Brihault & Louvel, 1995) opposait l'art du roman à celui de la nouvelle en ces termes :

*The short story is not social at all. It's just a small explosion, and in a way a whole world begins before the short story begins, and in a way a whole world takes place afterwards, which the reader imagines. And it generally makes one point and one point only, and has a very strict rhythm and every word counts in it (28).*

Dans « Like All Other Men », l'unité de ton est aussi donnée par un procédé utilisé systématiquement, celui de l'expression métaphorique qui lie temps et espace au point qu'il devient difficile de distinguer les deux

concepts. En abordant la nouvelle par ce biais, on tentera de mettre en lumière la parfaite adéquation entre le fond et la forme.

La structure du texte est ferme et procure d'emblée un sentiment d'inévitabilité. Après le paragraphe d'introduction, qui situe la scène dans une salle où se tient un bal, les deuxième et troisième paragraphes sont respectivement consacrés à la présentation de l'homme et à celle de la femme. On apprend leur nom, leur profession, leur provenance. À propos de l'homme, le texte précise : « **A year before, he had been** within a couple of months of ordination (272)<sup>1</sup> ». Cette phrase élargit la perspective temporelle et situe l'épisode présent dans la vie du personnage. Elle constitue une incitation à parcourir visuellement la ligne qui figure le continuum temporel. Le parcours, comme la lecture, se fait de gauche à droite, le passé étant à gauche et l'avenir à droite. Le plu-perfect est aussi utilisé à propos de la jeune femme : « **She had been** to these afternoon dances **before**, but not for a couple of **years** (272) ».

La répétition terme à terme (« had been », « before », « year », « couple ») associe étroitement les personnages et suggère que leur présence en cet endroit s'intègre dans un parcours de vie. Au début de la nouvelle, la trajectoire de la jeune femme demeure imprécise. Le choix du lieu de la rencontre, la salle de bal, implique le mouvement de la danse et la rencontre physique entre les personnages. Le texte décrit leurs allers-retours à l'intérieur de la salle. Les codes sociaux s'inscrivent dans l'espace et dans le temps et les deux personnages les respectent et les bousculent tout à la fois. Le verre de whisky commandé par la jeune femme fait office de sablier : « *She sipped the small measure neat for the two hours that were left of the dance (273)* ».

Le lieu et le moment de la rencontre sont indissociables et constituent le point d'origine du récit chronologique qui suit les personnages. On trouve de nouvelles évocations de ce moment dans la suite de la nouvelle :

*She returned his kisses with the same directness and freedom with which she had danced (273).*

*She had about her that presence that had attracted him in the dancehall; she stood free of everything around her, secure in her own light (274).*

---

<sup>1</sup> La mise en caractères gras marque mon soulignement.

La salle de bal est en outre le lieu d'où l'homme et la femme sortent ensemble, alors qu'ils y étaient arrivés séparément, venant de directions différentes. Elle est à la fois une réalité sociologique irlandaise et un *topos* de la littérature. McGahern rapporte à ce propos une anecdote dans sa dernière œuvre publiée (*Memoir*) et Cornelius Crowley<sup>2</sup> a récemment attiré notre attention sur ce passage. McGahern y raconte que trente ans plus tôt, de retour sur ses terres natales, il avait acheté une maison située à proximité d'un ancien dancing, the Ivy Leaf, dont il retrace l'histoire :

*A local man, Patsy Conboy, built it with money he made in America. [...] All through the 1950s and into the 1960s he hired famous dance bands. In spite of being denounced from several pulpits, the ballroom prospered and Patsy Conboy became a local hero, dispensing much employment. People came by bus, by lorry, hackney car, horse trap, on bicycle and on foot to dance the night away. Couples met amid the spangled lights on the dusty floor and invited one another to view the moon and take the beneficial air: 'there wasn't a haystack safe for a mile around in the month of July.' All the money Patsy Conboy made on the dancehall was lost in two less rooted ventures: a motorcycle that turned into a quagmire as soon as it was used and an outdoor, unheated swimming pool amid the hundreds of small lakes and the uncertain weather. They were not rooted in the permanent need that made the ballroom such a success. (2)*

Dans la nouvelle, le bal est également associé au péché de chair et le couple qui en sort fuit la lumière, ce qui conditionne le choix de sa destination :

*There was still some daylight left when they came from the dancehall, and they turned away from it into a bar. [...] An hour later, when he knew it was dark outside, he asked awkwardly, 'I suppose it's a bit outrageous to suggest a walk before we look for a place to eat,' his guilty smile apologizing for such a poor and plain admission of the sexual. (273)*

La promenade est donc présentée comme un préambule et l'histoire se construit au rythme de la déambulation. Les moments d'étonnement et d'hésitation se traduisent par des à-coups dans la progression et s'expriment de manière imagée par des métaphores lexicalisées : « He was stopped dead in his tracks » (274) ; « He stood between desire and fear » (274). Lorsque

---

<sup>2</sup> Communication faite à Reims le 2 juin 2006 dans le cadre de la journée d'études sur *Memoir* organisée par Sylvie Mikowski.

la jeune femme reproche à son compagnon d'avoir éteint la lumière trop tôt, l'image du chemin ressurgit :

*It was not clear whether she wanted the light for the practical acts of undressing or if she wanted the preliminaries to what is called the act of darkness to be free of all furtiveness, that they should be noted with care like the names of places on an important journey. (275)*

La comparaison développe la notion de points de repère et montre que les personnages sont engagés dans un procès marqué par des étapes successives.

Des images de même nature évoquent l'aboutissement de la relation :

*What he had wanted so much that it had become frightening she made easy but it was almost impossible to believe that he now rested in the still centre of what had long been a dream. (275)*

L'itinéraire des personnages les a conduits, après quelques détours, de la salle de bal à la chambre d'hôtel, du flirt à l'acte sexuel. La déambulation prend fin quand la destination est atteinte, et au lieu de ressortir pour dîner, le couple opte pour le restaurant de l'hôtel. Pour autant, les métaphores spatiales ne disparaissent pas. Elles sont réactivées dans la conversation. L'ancien séminariste explique les raisons qui l'ont poussé à quitter Maynooth<sup>3</sup> :

*Because I no longer believed. I could hardly lead others to a life I didn't believe in myself. When I entered Maynooth at eighteen, I thought the whole course of my life was settled. It wasn't. (276)*

C'est ensuite la conversation elle-même qui est décrite en termes spatiaux, comme nous le verrons par la suite. Elle n'aboutit d'ailleurs à aucune conclusion et se trouve comme suspendue par la reprise du récit. Les mauvaises directions prises par la conversation ont toutes un rapport avec le passé des personnages et annoncent en fait l'issue malheureuse de la relation.

Si la conversation au restaurant tourne essentiellement autour du passé, celle du matin porte sur l'avenir. Les formes BE + -ING et WILL abondent. Les itinéraires sont sur le point de diverger, l'infirmière va

---

<sup>3</sup> Il s'agit du séminaire « national » de St Patrick's College, aussi appelé Maynooth College, fondé en 1795 par l'Église catholique afin d'assurer une meilleure formation aux prêtres.

retourner à l'hôpital et l'enseignant dans sa petite ville. La question de l'avenir de la relation est alors posée : « When will we meet again ? » (278). Le commentaire narratif de nature paralinguistique, « he asked in a tone that already took the meeting for granted » (278), explicite l'absence de doute chez lui. Le modal utilisé dans la réponse, qui implique une impossibilité logique (Larrea & Rivière, 2005, 94), accentue le contraste entre les deux personnages : « We can't meet again » (278). L'explication donnée précise, à l'aide d'une métaphore lexicalisée, l'itinéraire choisi par la jeune femme, « I'm joining an order » (278), répétée une ligne plus loin, « I'm joining next Thursday ... the Medical Missionaries<sup>4</sup> » (278). Les deux précisions apportées renseignent sur le court et le long terme : la forme BE + -ING associée à un complément circonstanciel de temps (« next Thursday ») présente la relation prédicative comme préconstruite tout en insistant sur l'intention du sujet. Par ailleurs, la jeune femme sera vraisemblablement envoyée en mission dans un pays lointain. La divergence est radicale. L'ancien séminariste et la future religieuse n'ont fait que se croiser. La symétrie des parcours accentue leur incompatibilité.

De même que la promenade avait été un préambule à l'union des corps, elle sert de préparation à la séparation définitive :

*After they had paid, they did not want to eat in the hotel, though the grill room was serving breakfast. They went to one of the big plastic and chrome places on O'Connell Street (279).*

La même rue est mentionnée au début de la nouvelle, ce qui donne l'impression que le couple refait le chemin à l'envers. Leurs pas les emmènent ensuite vers l'arrêt du bus qui va emporter l'infirmière ; l'homme se retrouve seul.

Dans les deux paragraphes de conclusion, la déambulation devient une errance méditative. L'homme fait sienne la phrase de T.S. Eliot : « In my end is my beginning ». L'image de l'alliance est intégrée à une comparaison : « It seemed to stretch out, complete as the emptiness, endless as a wedding ring (280) ».

Celle-ci semble suggérée par la citation du poète et objective à la fois la circularité et la notion d'éternité.

---

<sup>4</sup> Les « Medical Missionaries of Mary » furent fondés en 1936 par Marie Helena Martin (1892-1975). De 1914 à 1918, elle servit comme infirmière volontaire à Malte, en France, et en Angleterre.

Il est incontestablement possible de lire cette nouvelle comme un développement de la métaphore conceptuelle LIFE IS A JOURNEY, si productive dans la littérature. Les réalisations de surface de cette métaphore conceptuelle sont ici extrêmement nombreuses et variées. Stockwell (2002, 105) explique à ce propos : « It is important, first of all, to make a fundamental distinction between linguistic expressions of metaphors and their underlying conceptual content ».

Si l'on adopte sa classification, on trouve surtout des exemples dans trois des quatre premières catégories, qu'il considère comme les plus visibles. Il note à ce propos : « It matters quite a lot for literary interpretation whether the metaphor is visible or invisible, since the latter requires greater creative input on the part of the reader (107) ».

Nous reproduisons ici les catégories pour lesquelles des exemples figurent dans la nouvelle :

i) Comparaison, analogies et métaphores filées :

*She wanted these preliminaries to what is called the act of darkness to be noted with care like the names of places passed on an important journey. (275)*

ii) Appositions et autres parallélismes :

*It seemed to stretch out, complete as the emptiness, endless as a wedding ring. (280)*

iii) Expressions partitives et génitives :

*He now rested in the still centre of what had long been a dream. The turn of the conversation. (275)*

iv) Métaphores grammaticales :

*Time raced. (273)*

Hormis cette dernière métaphore lexicalisée, on ne trouve aucun autre exemple à rapporter aux cinq dernières catégories, à savoir, la pré-modification, les mots composés et les *blends* lexicaux et métaphore phrastique, comme si le texte de McGahern cherchait à exhiber le fonctionnement métaphorique plutôt qu'à le dissimuler. On peut aussi en

tirer des conclusions sur le style de l'auteur qui reste proche de la langue courante et résiste aux constructions métaphoriques compactes qui induisent un télescopage des domaines source et cible. À l'effet de style, il préfère les réalisations visibles qui accompagnent en douceur le cheminement de l'esprit. Celles-ci, par leur caractère moins inattendu, se fondent mieux dans le récit qui fonctionne aussi de manière non métaphorique. Ici les réalisations métaphoriques s'intègrent harmonieusement à la relation de la promenade dublinoise, elle-même inscrite, par l'usage des temps grammaticaux, dans l'itinéraire de vie de chacun des protagonistes.

La langue elle-même a tendance à intégrer les métaphores à son fonctionnement habituel : c'est ce qu'on appelle les métaphores lexicalisées, qu'on utilise couramment en oubliant leur origine métaphorique. Le rapprochement des domaines spatial et temporel a produit nombre de métaphores lexicalisées en français comme en anglais, que l'on peut aussi considérer comme des réalisations de surface ou des variations stylistiques de la métaphore conceptuelle LIFE IS A JOURNEY. La langue utilise le plus souvent ces outils pour exprimer en termes concrets des notions abstraites, et si la temporalité est une abstraction, l'espace est une réalité bien plus concrète et tangible.

Dans « Like All Other Men », on trouve la métaphore « Time raced » (273). Son caractère banal ressort d'autant plus qu'elle n'est pas intégrée à une phrase, mais sa contextualisation révèle la subtilité du style. Le rythme de la phrase qui précède, « They danced again and afterwards came back to the table, sipped the drinks, sat and talked, and danced again » (273), reproduit l'accélération du rythme de l'interaction et débouche sur l'expression métaphorique « Time raced ». Comme pour la soustraire à son caractère conventionnel, McGahern développe la métaphore dans les lignes suivantes et la contextualise :

*'Do you have to go on night duty tonight,' he asked as it moved near the time when the band would stand and play the anthem. (273)*

Ce faisant, il ancre la généralité la plus banale dans la particularité d'une situation donnée.

Comme on l'a déjà évoqué, la nouvelle inclut une conversation entre les protagonistes et McGahern utilise une autre métaphore lexicalisée « the turn of the conversation » (277). L'expression attire l'attention du lecteur parce qu'elle est ensuite répétée. On peut lire :

*He had spoken more than he had intended and was beginning to be irritated by **the turn of the conversation**. (277)*

*It was her turn to want to change the direction of the conversation. A silence fell that wasn't silence. They were unsure, their minds working furiously behind the silence to find **some safe way to turn**. (277)*

*They had taken another **wrong turning**. (277)*

On voit ici comment s'opèrent les glissements de sens, d'une expression métaphorique à une autre. Le vocable « turn » est utilisé avec des nuances de sens. Il signifie d'abord « direction » et permet d'opérer le transfert des images spatiales de la vie des personnages à l'acte de conversation, d'autant plus facilement que les acteurs ne changent pas. La seconde occurrence, où il signifie « tour », souligne une fois de plus les parallèles entre les deux personnages. La troisième occurrence est celle de la forme verbale qui exprime le désarroi des protagonistes. Quant à la dernière, à mi-chemin entre la forme nominale et de la forme verbale, elle informe le lecteur que les personnages se sont fourvoyés. À travers ces glissements de sens, les personnages sont assimilés à leur conversation, elle-même décrite comme un chemin semé d'embûches.

Il semble clair, à travers ces deux exemples, que McGahern ne se contente pas de recourir aux métaphores lexicalisées comme n'importe quel locuteur naïf mais qu'il les travaille en les contextualisant, opère par petites touches et les intègre à une progression narrative qui leur donne une vitalité nouvelle.

Le rôle majeur des métaphores dans cette nouvelle est de créer l'équilibre entre le concret et l'abstrait, entre le plan spatial et le plan temporel. L'univers construit pour le lecteur par le déroulement chronologique du texte est immédiatement interprétable visuellement. Résumer la nouvelle revient en effet à évoquer deux lignes qui se croisent, deux axes temporels qui ont un point de contact. Si les expressions métaphoriques jouent un rôle dans cette perception, elles ne suffisent pas à en rendre compte entièrement. L'examen du point de vue et de l'ordre de présentation de l'information est aussi nécessaire. La première phrase, « He watched her for a long time among the women across the dancefloor in the half-light of the afternoon (272) » renseigne clairement sur le point de vue dominant, puisque l'homme est le sujet du premier verbe de perception. Les deux paragraphes consacrés respectivement à la présentation de chacun des personnages donnent une impression de symétrie trompeuse. Les renseignements sur Michael Duggan ne peuvent venir que du narrateur, alors que les informations concernant la femme, qui semblent d'abord avoir

la même provenance que celles du paragraphe précédent, sont *a posteriori* identifiées comme les réponses de Susan Spillane aux questions posées par Michael. À plusieurs reprises, le récit nous renseigne sur les perceptions, les pensées, ou les sentiments de Michael. On peut citer, « He stood between desire and fear. He thought he felt some nervousness in her handclasp and it made him feel a little easier. He felt like a young husband (274) ».

En revanche, on ne sait de Susan que ce qu'elle dit d'elle-même ou que Michael perçoit. Même la manifestation d'émotion la plus évidente est présentée de manière indirecte : « As they rose he saw that her eyes were filled with tears (280) ».

La caractérisation des personnages n'est pas égale : celle de la jeune femme est bien moins riche. Elle reste pour le lecteur, comme pour Michael, une inconnue, d'autant plus fascinante qu'elle est énigmatique. Ce traitement différent réservé aux personnages permet d'éveiller la curiosité du lecteur pour la jeune femme et de créer avec Michael l'empathie qui prépare au partage de la révélation matinale :

*I was going to tell you last night and I didn't. I thought it might spoil everything. After all you were in Maynooth once. I'm joining an order. (279)*

La nuit d'amour aurait peut-être été gâchée, mais le principe de construction de la nouvelle, qui repose sur cette information retardée, aurait été sapé. Maynooth est évoqué dès l'*incipit*, comme faisant partie du passé du jeune homme, et on ne dispose d'aucune information concernant une période antérieure de sa vie. La révélation de l'entrée dans les ordres annonce la fin de la relation et la fin de la nouvelle. Aucun avenir autre n'est envisagé par la jeune femme, malgré l'insistance de Michael. Non seulement les itinéraires se croisent mais ils sont diamétralement opposés. Le texte construit pas à pas la géométrie qui frappe le lecteur comme une évidence.

Maynooth et les Medical Missionaries bornent la vie des personnages et la diégèse. Ces institutions représentent la puissance de la doctrine catholique en matière de mœurs. À l'éternité des certitudes religieuses s'opposent la fugacité de l'instant, la relation éphémère, la fragilité humaine. Au renoncement s'oppose le plaisir charnel. Le désespoir de Michael qui a perdu la foi et l'espoir de revoir Susan résonne à la fin de la nouvelle comme ses pas sur les pavés. Mais chez McGahern, les crises existentielles les plus aiguës n'aboutissent jamais à une déstructuration du texte. La révélation diégétique cède la place à la révélation littéraire. La métaphore qui sous-tend tout le texte le clôt dans une réalisation éclatante :

*Vanina Jobert-Martini*

*Thinking of her, he found himself walking eagerly towards the Busarus ... but almost as quickly his walking slowed. His steps grew hesitant, as if he was thinking of turning back. He knew that no matter how eagerly he found himself walking in any direction it could only take him to the next day and the next. (280)*

S'il est toujours possible de revenir sur ses pas, on ne peut remonter le temps, et on n'est pas entièrement maître de sa trajectoire. Le temps et l'espace qui ont été systématiquement associés tout au long de la nouvelle sont ici disjoints. Rupture, cassure. La liberté et la volonté de l'être humain, incapable d'agir sur le flux temporel, sont réduites à néant. Le sentiment du vide existentiel est intense à la fin de la nouvelle, comme si le sens était perdu. L'espace dématérialisé se mue en lignes de fuite.

***Vanina JOBERT-MARTINI  
Université Jean Moulin – Lyon 3  
GREI- EA 1175 – Université de Caen***

## Bibliographie

- McGAHERN, John**, *The Collected Stories*. London : Faber & Faber, 1992.
- BRIHAULT, Jean & Liliane LOUVEL**, Éd. « John McGahern ». Numéro spécial de *La Licorne*, n° 32. Poitiers : UFR Langues et littératures, 1995.
- CARDIN, Bernard**, *Les Nouvelles de John McGahern, une œuvre autour de la thématique du vide*. Thèse de doctorat. J. Genet, dir. Université de Caen. 1993.
- GUEGUEN, Paul**, « 'Like all Other Men' : Hantise et Nostalgie de l'Ordre ». Brihault & Louvel. Éd. 1995. 187-94.
- HAMILTON, Craig**, « La Vie est un voyage : Parcours d'une métaphore conceptuelle dans *The Voyage Out* de Virginia Woolf ». Nanterre : Bulletin de la SSA, n° 25, 2004. 125-40.
- LARREYA, Pierre & Claude RIVIÈRE**, *Grammaire Explicative de l'Anglais*. 3<sup>ème</sup> édition. Paris : Longman, 2005.
- LOUVEL, Liliane**, « John McGahern : 'Like All Other Men' ou La Vanité et la poursuite du vent ». Lille : *Etudes irlandaises*, n° 21-2, 1996. 151-62.
- JOBERT-MARTINI, Vanina**, *Les Structures temporelles dans les romans et les nouvelles de John McGahern – écrivain irlandais*. Thèse de doctorat. J.P. Petit, dir. Université Jean Moulin – Lyon 3. Lille : ANRT.
- \_\_\_\_\_. « 'I know English, I like foreigners, I hate Spanish scum' : Défamiliarisation et Mimésis dans « Peaches » de John McGahern. Congrès de la SAES de Nantes, mai 2006. Atelier d'études irlandaises. À paraître.
- STOCKWELL, Peter**, *Cognitive Poetics – An Introduction*. London: Routledge, 2002.