Études de Stylistique Anglaise
ESA n°10

Confluence(s)

Textes rassemblés et édités par
Sandrine SORLIN

Société de Stylistique Anglaise
2016

Ouvrage publié avec le concours de l'Université Jean Moulin-Lyon 3,
du CEL EA 1663 et de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur

Comité de lecture :

Jean ALBRESPIT
Luc BENOIT À LA GUILLAUME
Christine BERTHIN
Stéphanie BONNEFILLE
Beatrix BUSSE
Yan BRAILOWSKY
Catherine CHAUVIN
Catherine DELESSE
Monique DE MATTIA-VIVIÈS
Marie-Agnès GAY
Lesley JEFFRIES
Manuel JOBERT
Vanina JOBERT-MARTINI
Isabelle KELLER-PRIVAT
Jean-Rémi LAPAIRE
Paul LARREYA
Jean-Jacques LECERCLE
Natalie MANDON
Dan MCINTYRE
Claire MAJOLA
Rocío MONTORO
Aliyah MORGENSTERN
Nina NØRGAARD
Blandine PENNEC
Jacqueline PERCEBOIS
Linda PILLIÈRE
Simone RINZLER
Wilfrid ROTGÉ
Olivier SIMONIN
Sandrine SORLIN
Michael TOOLAN
Nathalie VINCENT-ARNAUD

ISBN : 978-2-36442-075-5 / ISSN : 0240-4273
© Société de Stylistique Anglaise 2016 – Tous droits réservés – Dépôt légal Janvier 2017
Illustration de 1re page : Jean-Loup Miquel – Service Édition Université Jean Moulin Lyon 3

STRUCTURE DE LA SOCIÉTÉ

Siège social :
Université Paris Ouest – Nanterre La Défense.
UFR de « langues et cultures étrangères »
200, avenue de la République / 92001 Nanterre cedex

Présidents d'honneur :
Robert ELLRODT, Président d'honneur de la Société (†)
Henri SUHAMY, Président de la Société de 1978 à 1992
Gilles MATHIS, Président de la Société de 1992 à 2003
Wilfrid ROTGE, Président de la Société de 2003 à 2007
Monique DE MATTIA-VIVIES, Présidente de 2007 à 2011
Manuel JOBERT, Président de la Société de 2011 à 2015

Présidente : **Sandrine SORLIN**
Aix-Marseille Université – Institut Universitaire de France

Trésorière : **Julie NEVEUX**
Université Paris 4 – Sorbonne

Secrétaire : **Léa BOICHARD**
Université Jean Moulin – Lyon 3

Vice-Présidentes :
Linda PILLIERE (Aix-Marseille Université)
Nathalie VINCENT-ARNAUD (Université du Mirail – Toulouse 2)

Rédacteur en chef :
Sandrine SORLIN

Comité de rédaction :
Linda PILLIÈRE, Nathalie VINCENT-ARNAUD

Webmestre :
Sandrine SORLIN et Yan BRAILOWSKY (Université Paris Ouest – Nanterre La Défense)

Adhésion : http://stylistique-anglaise.org
La SSA est désormais sur **Facebook** « Société de Stylistique Anglaise » et sur **Twitter** @StylistiqueAngl

Mot de la présidente

J'ai eu le très grand honneur de me voir confiée, lors de l'Assemblée Générale de septembre 2015, la présidence de la Société de Stylistique Anglaise. Je conçois, avec gratitude, cette élection comme une marque de confiance. La Société a beaucoup apporté à la doctorante puis maîtresse de conférences que j'étais et c'est un juste retour des choses que de contribuer à la consolidation du champ de la stylistique déjà bien implanté dans l'anglistique et à accueillir de nouveaux doctorants et collègues aussi chaleureusement que la Société m'a accueillie. La solidité de la SSA tient à la force de ses fondations bâties depuis de nombreuses années par ses présidents, vice-présidents, secrétaires et piliers historiques que j'ai la chance de connaître (Jean-Jacques Lecercle, Wilfrid Rotgé, Monique de Mattia-Viviès, Simone Rinzler, Nathalie Vincent-Arnaud et Luc Benoît à la Guillaume notamment).

Un hommage appuyé doit être rendu au président sortant, Manuel Jobert (désormais l'un des présidents d'honneur), sous le mandat duquel j'avais assumé les fonctions de trésorière. Manuel a su entretenir avec panache l'esprit de convivialité qui anime cette Société et qui rend si agréables les ateliers annuels au congrès de la SAES. Il a en outre beaucoup œuvré pour l'ouverture à la stylistique internationale en jouant un rôle essentiel d'ambassadeur pour la France de l'association internationale de stylisticiens (*Poetics and Linguistics Association*, PALA). Par son intermédiaire, des liens ont été noués avec des partenaires étrangers, des colloques organisés et des numéros de notre revue coédités avec des stylisticiens de renom. Sous son impulsion a été créé un poste spécifique de vice-président Relations Internationales, honoré par Linda Pillière, pour renforcer ce pôle qu'il a perçu comme primordial pour la visibilité de la SSA à l'étranger. L'organisation annuelle des *Discourse Analysis Conferences* (DAC) à Lyon 3, ouvertes à tous, participe de cette volonté de confronter les traditions disciplinaires et de mettre à l'honneur différentes branches de la stylistique contemporaine. Je sais pouvoir compter sur Manuel Jobert, comme sur les présidents d'honneur qui

restent fortement impliqués dans la SSA, Wilfrid Rotgé et Monique de Mattia-Viviès, pour me prêter conseils dans des choix importants pour la Société, ce qu'ils ont déjà fait et dont je souhaitais ici les remercier.

J'ai pu également mesurer cette année passée que la SSA pouvait compter sur une équipe renouvelée avec Julie Neveux (Paris IV – Sorbonne) au poste de trésorière et Léa Boichard (Jean Moulin – Lyon 3) à celui de secrétaire. Réactives et efficaces, leur implication et leur sens du travail collectif assurent d'ores et déjà un travail de suivi extraordinairement précieux auprès de nos adhérents (anciens et nouveaux) et dans l'acheminement des numéros publiés. Leurs coordonnées sont disponibles sur le site Internet de la SSA entièrement refondu afin de donner à la Société la visibilité qu'elle mérite (merci à Yan Brailowsky pour m'avoir lancé dans la création de ce site et pour son aide généreuse en réponse à des questions techniques ponctuelles). Léa Boichard relaiera également certaines informations consignées sur le site (comme les annonces de colloques/programmes ou appels à communications par exemple) sur notre page Facebook (« Société de Stylistique Anglaise ») et notre compte Twitter (@StylistiqueAngl) qu'elle a ouverts pour nous et qui serviront aussi, avec l'accord des auteurs concernés, à donner un plus large écho aux annonces de publication. Ces initiatives modernisent ainsi sensiblement notre stratégie de communication. En outre, une page « publications » sera bientôt créée sur le site pour centraliser les parutions d'ouvrages nationales et internationales en stylistique – travail de veille assuré par notre vice-présidente, Nathalie Vincent-Arnaud, que je remercie pour cet engagement.

Les membres du comité de lecture d'*Etudes de Stylistique Anglaise*, trop rarement salués alors qu'ils sont sollicités chaque année, assurent à notre revue son niveau de qualité grâce à leurs relectures attentives, constructives et exigeantes. Que toutes celles et tous ceux qui ont accepté de continuer à assurer ce rôle lourd mais crucial d'évaluateur sous ce mandat soient chaleureusement remerciés.

Parce que connaître le passé de notre Société est important pour en assurer l'avenir, il nous a paru important de fêter les quarante ans de la SSA (1978-2018) par la publication d'un numéro d'ESA dévolu en 2018 à la situation de la stylistique anglaise en France. Comme annoncé, les

contributions à ce numéro pourront prendre deux formes : un article portant sur des recherches (abouties ou en cours) constituant un champs distingué de la stylistique ou bien concernant un regard sur la discipline elle-même, ses évolutions et son avenir. L'évocation de ce numéro-anniversaire est l'occasion de rendre une nouvelle fois hommage à Robert Ellrodt, premier président d'honneur de la SSA, qui nous a quitté en octobre 2015.

Ce numéro inaugurera peut-être le passage d'ESA sur le portail revues.org. A ce stade, notre revue a été expertisée doublement. Si les résultats sont positifs, nous sommes en attente du classement des revues candidates par le prochain conseil scientifique du Cléo qui devrait intervenir en mars 2017 et qui déterminera l'acceptation finale en fonction des capacités d'accompagnement de l'équipe d'Open Edition. Le passage au numérique assurera une plus grande visibilité à nos travaux. Il me paraît donc d'autant plus utile de souligner ici l'importance de communiquer ou/et d'écrire en anglais pour s'assurer d'être lu par delà un lectorat francophone.

Je rappelle à tous que la SSA peut soutenir vos projets de colloque en stylistique (par une annonce sur son site, une diffusion sur ses réseaux mais également par une modeste participation financière) et qu'il est possible de devenir *guest editor* d'un numéro d'ESA sur envoi d'un argumentaire précisant les enjeux et l'originalité de la thématique, la proposition étant soumise à l'approbation du bureau.

L'atelier de stylistique 2016 qui s'est tenu à Lyon 3 a eu raison des grèves de train qui ont tenté de le perturber. Je voulais ici remercier tous ceux qui ont conflué entre Rhône et Saône et contribué aux riches échanges qui ont eu lieu dans une atmosphère conviviale (et dans une salle magnifique grâce à la prévenance de Manuel).

J'aurai à cœur de maintenir l'atmosphère chaleureuse et bienveillante qu'ont su développer mes prédécesseurs et veillerai à ce que la stylistique reste ce champ pluriel et audacieux qu'un des pères fondateurs de la SSA considère comme essentiel pour la circulation du savoir et le franchissement des frontières disciplinaires :

> Pourquoi, chaque fois que je me rends au Congrès annuel de la SAES, est-ce que je vais dans l'atelier de stylistique et uniquement là ? Au-delà du fait

> que les collègues qui participent à cet atelier sont aussi sympathiques qu'astucieux, c'est que je suis effectivement convaincu que la stylistique a, dans notre profession et dans la conjoncture actuelle, un avantage tout à fait important, c'est que c'est un carrefour. Et qui dit carrefour dit ouverture disciplinaire : les stylisticiens […] ne sont pas divisés en écoles qui s'affrontent et se détestent ; ils ne cherchent pas à imposer […] le système de concepts qui définit leur théorie et la distingue des autres ; ils sont extrêmement accueillants, et l'éventail des communications qu'on entend dans ces ateliers est très large. Cette étendue de l'éventail, cette capacité de sortir d'un champ disciplinaire étroit, sont pour moi essentielles.
>
> Jean-Jacques Lecercle
> *Convictions philosophiques et plaisirs linguistiques*, Toulouse, PUM, 2016, p. 120

Le riche éventail de la stylistique, dans le choix de ses outils théoriques, de ses écoles linguistiques et de ses objets d'étude sans discrimination de genre (fiction, essai, discours politique, article de presse, documentaire, sketch, série télévisée, etc.) ou de période, constitue en effet la marque de fabrique de la Société et lui assure une place spécifique. Je m'attacherai à ce que l'atelier de stylistique demeure ce lieu d'expression propice à l'inventivité et au jeu entre les frontières disciplinaires.

J'espère donc avoir le plaisir de vous rencontrer ou de vous revoir aussi nombreux qu'à Lyon lors du prochain congrès de la SAES qui se tiendra à Reims du 1er au 3 juin 2017.

Belle année 2017 à tous.

Sandrine SORLIN
Présidente de la SSA
http://stylistique-anglaise.org
sandrine.sorlin@univ-amu.fr

Avant-propos

Les articles qui constituent ce numéro sont issus de communications données lors du 56e Congrès de la SAES qui s'est tenu, sur des terres ô combien stylisticiennes, au sein de l'université Jean Moulin de Lyon 3. Le thème retenu « Confluence(s) » a permis de faire émerger de riches convergences entre linguistique et littérature, pragmatique et littérature de jeunesse, rhétorique et discours politiques américains, linguistique et analyse de discours de presse britannique, figure de style et effets de lecture, linguistique et psycho-cognition. Ces multiples confluences témoignent de la richesse de ce numéro portant sur des corpus et des époques variés, à la jonction entre plusieurs disciplines mais également plusieurs langues.

Luc Benoît à la Guillaume reconsidère un genre vieux de deux cent ans, celui du discours sur l'état de l'Union américaine. De type délibératif à ses origines, ce flot discursif semble être sorti quelque peu de son lit constitutionnel depuis 1982 pour épouser un autre genre, le genre épidictique, mettant à l'honneur un citoyen ordinaire, convié pour être applaudi par le Congrès. L'auteur met en lumière cette innovation stylistique et médiatique qui fait éruption au sein d'un type de discours particulièrement codifié et expose les conditions historiques d'émergence de ce qu'il appelle la « fonction tribunitienne » du président américain depuis Ronald Reagan jusqu'à nos jours.

Se faisant l'écho de divers discours et sources énonciatives, les titres d'articles de presse sont souvent au confluent de plusieurs plans énonciatifs. **Grégoire Lacaze** met ici en évidence les schèmes de composition récurrents de ces énoncés (notamment autour de l'ordre sujet-verbe) en fonction de contraintes sémantiques et pragmatiques tout en faisant apparaître l'instabilité syntaxique engendrée par les incises médiatives qui donnent aux titres l'apparence formelle d'un discours

direct alors que leurs statuts énonciatifs s'avèrent en réalité plus ambivalents.

Virginie Iché mesure les degrés possibles de convergence et de divergence entre deux voix dans les livres jeunesse pour très jeunes publics ne sachant pas encore lire : celle du narrateur et celle de son « porte-parole », le lecteur adulte. Elle montre comment dans *The Nursery Alice* (1890) de Lewis Carroll et deux œuvres du XXe siècle, le lecteur est soit contraint de suivre l'autorité narrative soit encouragé à s'en détacher, lui donnant alors la possibilité de devenir un commentateur ou narrateur « secondaire » du texte. De manière parfois paradoxale cependant, l'œuvre peut solliciter la participation dialogique tout en obligeant la voix du lecteur à confluer dans la même direction que celle du narrateur.

L'article d'**Henri Le Prieult** est un exemple de ce que la linguistique peut apporter à l'étude d'un genre littéraire comme le roman à sensation anglais de la fin du XIXe siècle. Se focalisant sur les procédés de relativisation, il analyse quantitativement et qualitativement le rôle essentiel joué par le choix de certains pronoms relatifs plutôt que d'autres à des moments clés du roman d'Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret* (1862). Il montre comment les valeurs des pronoms relatifs sont savamment exploitées dans l'œuvre pour mettre en place progressivement lieux et personnages, afin de retarder la révélation finale et maintenir l'attention du lecteur.

Ce sont ensuite les points de confluence entre plusieurs flux temporels qui sont analysés par **Julie Neveux** dans sa lecture de *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf. Si le temps est un motif central de l'œuvre, l'auteur montre comment sa perception, au cœur des manifestations de la conscience de soi, se matérialise dans des métaphores sonores évoquant souvent (l'entrée dans) l'eau et la mer. Son approche cognitive et psycholinguistique met en lumière la cohérence sensorielle des surgissements de conscience, l'amenant à remettre en cause la métaphore du *stream of consciousness* traditionnellement associée à l'écriture woolfienne.

Jean Missud revisite un classique de la littérature américaine, *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne à travers le prisme de l'oxymore. Après en avoir rappelé les diverses formes syntaxiques

possibles, il tente de saisir dans quelle mesure cette figure de l'indicible permet aux différents personnages du roman de tout à la fois exprimer et cacher l'étendue de leur douleur et de leurs tiraillements. Echec de la parole ou possibilité de dire la pluralité d'un être, l'oxymore semble être le symptôme d'une préoccupation hawthornienne plus profonde sur l'incapacité du langage à révéler la vérité de ce qui est.

Enfin, le dernier article met à l'honneur un auteur cosmopolite, Vladimir Nabokov, et quatre de ses œuvres où confluent plusieurs langues. De l'alternance codique à l'entrelacement de langues reflétant celui des corps dans les langues macaroniques, en passant par l'invention de langues aux connotations soit totalitaires soit poétiques, **Julie Loison-Charles** révèle les fonctions de ces langues « créolisées » au sein de l'intrigue et à l'attention du lecteur, symptômes entre autres de pathologie, de déviance ou de déchirement identitaire.

Sandrine SORLIN
Professeur de linguistique anglaise
Aix-Marseille Université / Institut Universitaire de France
Rédactrice en chef d'*Études de Stylistique Anglaise*

Stylistique de l'éloge du héros ordinaire dans les discours sur l'état de l'Union

Luc BENOIT À LA GUILLAUME
Université de Rouen, ERIAC

Le discours sur l'état de l'Union est la seule forme de communication présidentielle explicitement mentionnée dans la Constitution des États-Unis. C'est un discours délibératif, au sens que donne Aristote à ce terme dans la *Rhétorique* (Aristote, 1358b, 1990). Il permet au président d'inciter le Congrès à légiférer. Selon l'article 2 alinéa 3, le président « informera périodiquement le Congrès de l'état de l'Union, et recommandera à son attention les mesures qu'il estimera nécessaires et opportunes »[1]. Il s'agit donc d'un discours héritier d'une tradition bicentenaire. Or depuis 1982, les orateurs ont introduit une nouveauté qui relève plus de l'éloge, c'est-à-dire du genre épidictique ou démonstratif, que du conseil qu'appelle le genre délibératif. Les présidents américains ont en effet pris l'habitude de louer des héros ordinaires et de les faire applaudir par les membres du Congrès en direct à la télévision. Cette médiatisation spectaculaire produit des clips qui peuvent être rediffusés lors des journaux télévisés. Le lien de cette pratique nouvelle avec le texte constitutionnel semble pour le moins ténu. Il peut en outre paraître incongru qu'un discours si codifié ait donné lieu à une telle innovation stylistique qui l'éloigne de la solennité un peu guindée qui semblait jusqu'alors le caractériser. Devenu un véritable *topos*, cet éloge du héros ordinaire a cependant été repris par tous les successeurs du

[1] *He shall from time to time give to the Congress information of the State of the Union and recommend to their consideration such measures as he shall judge necessary and expedient* (les traductions ont été effectuées par nos soins).

président Reagan. Pour essayer de comprendre la fortune inattendue de cet exercice de style, il faut commencer par rappeler les principales étapes de l'évolution du discours sur l'état de l'Union avant d'évoquer les circonstances qui ont donné naissance à un éloge d'un genre nouveau. Puis nous analyserons les caractéristiques de cette pratique singulière en examinant les données tirées de l'analyse des trente-cinq derniers discours sur l'état de l'Union, entre 1982 et 2016. Enfin, nous tenterons de relier le succès de ce type particulier d'éloge à l'essor de la fonction tribunitienne du président américain.

L'éloge du héros ordinaire, aboutissement de l'évolution d'un genre de discours

Notons avant d'évoquer le contexte de la présidence Reagan que la forme du discours sur l'état de l'Union a beaucoup évolué depuis les Pères fondateurs. Le court texte constitutionnel autorise en effet de nombreuses interprétations. Rappelons les principales étapes de l'évolution de ce discours. D'abord allocution prononcée par les présidents Washington et Adams devant les deux chambres, il devint message écrit lorsque Jefferson prit ses fonctions en 1801. La simplicité jeffersonienne se voulait une réponse politique aux tendances jugées monarchiques de ses deux prédécesseurs fédéralistes, accusés de singer le discours du Trône britannique. En 1913, Woodrow Wilson rompit avec la tradition jeffersonienne et prononça le discours sur l'état de l'Union en personne devant les deux chambres du Congrès, afin de tenter d'accroître les pouvoirs de la présidence en prenant l'ascendant sur le pouvoir législatif. Cependant, ce n'est qu'à partir de Franklin D. Roosevelt que la présentation orale du discours devient quasi-systématique. Avec Roosevelt, on est passé de l'influence exercée sur le Congrès au nom de l'opinion publique à la revendication d'un mandat issu du peuple qui autorise le président à dialoguer avec le Congrès en prenant à témoin la population, désormais en mesure d'écouter à la radio, en direct, le discours présidentiel. Il s'agit dès lors moins d'une longue liste technique de projets et de recommandations que d'une discussion des principes politiques que le président souhaite voir approuvés par le Congrès et par l'opinion.

L'avènement de la radio puis de la télévision favorise le rapport direct du président au peuple et les discours sur l'état de l'Union

continuent de s'adapter à une logique qui fait d'eux des moyens d'expliquer la politique du président au peuple et d'utiliser l'opinion publique pour faire pression sur le Congrès, ce dont témoignent plusieurs changements qui datent des années 1960. Le discours est déplacé en début de soirée afin qu'il puisse être retransmis en direct à une heure de grande écoute à partir de 1966, pendant le mandat de Lyndon B. Johnson. À compter de cette même date, les principales chaînes de télévision retransmettent également la réponse des membres du Congrès du parti opposé. Cette réponse montre que le discours sur l'état de l'Union contemporain est devenu partisan, puisqu'il est soumis comme n'importe quel autre discours de campagne à la logique du traitement égal par les médias. À la fin de cette décennie le discours sur l'état de l'Union a acquis la plupart de ses caractéristiques actuelles. Il est devenu un événement médiatique majeur que le président utilise afin de présenter au Congrès et au peuple ses priorités politiques.

Pour comprendre la pratique reaganienne du discours sur l'état de l'Union, il faut rappeler le contexte agité des années 1970. Les mensonges des autorités lors de la guerre du Viêtnam entrainèrent un déficit de crédibilité *(credibility gap)* de la parole politique et déclenchèrent une grave crise qui ébranla la société américaine. Ce déficit fut aggravé par le scandale du Watergate, qui contraignit le président Nixon à démissionner en août 1974. Les élites au pouvoir tentèrent alors de redorer le blason d'un système politique largement discrédité par ce double désastre. Les stratégies employées furent variées. Tandis que le président Ford s'appuya sur les cérémonies officielles, notamment les célébrations du bicentenaire de la Révolution américaine en 1976, quelques mois avant l'élection présidentielle, afin de tenter de retisser un lien de confiance avec le peuple américain, Jimmy Carter, ancien gouverneur de Géorgie, choisit au contraire de jouer la carte de l'homme ordinaire, qui viendrait de l'extérieur nettoyer un système politique corrompu, à la manière de M. Smith dans le célèbre film de Frank Capra (1939), *Monsieur Smith au Sénat* (*Mr Smith Goes to Washington*). Une fois élu, à l'instar de Jefferson, il tenta de déritualiser la présidence *(depomping the presidency)* dès la cérémonie d'investiture, qu'il voulut rapprocher de la population en remontant *Pennsylvannia Avenue* à pied plutôt qu'en voiture. Puis il simplifia le protocole en abandonnant le thème musical *Hail to the Chief* pour accompagner les visites et les prises de parole présidentielles et en portant des tenues vestimentaires plus décontractées. Cet effort de sobriété s'accompagna du retour à un message écrit en guise de

complément du discours sur l'état de l'Union et même, en janvier 1981, comme seul et unique mode de communication.

La pratique reaganienne prend le contre-pied de celle de Carter tout en poursuivant le même objectif : réhabiliter les institutions et le rêve américain. Les Républicains étaient particulièrement soucieux de rétablir l'autorité de la présidence, affaiblie en raison du scandale du Watergate et de la tentative du Congrès de limiter les excès de pouvoir de l'exécutif en votant le *War Powers Act* (1973) et le *Budget and Impoundment Control Act* (1974). Le président Ford alla jusqu'à parler d'une présidence qui n'était plus impériale, comme l'avait affirmé Arthur Schlesinger dans *La Présidence impériale* (Schlesinger 1973), mais au contraire en péril. Le contexte de crise politique n'autorisait pas un simple retour à la pratique précédemment en vigueur. Il en résulta une combinaison inédite, qui devint la marque de fabrique de Reagan, et qui influencera ses successeurs. Reagan rétablit les dimensions les plus protocolaires de la présidence et en démultiplia l'impact en utilisant les médias audiovisuels tout en veillant à mettre en valeur les héros ordinaires de l'Amérique, afin de combler le fossé entre gouvernants et gouvernés.

C'est ici que le premier discours sur l'état de l'Union prononcé le 26 janvier 1982 innove vraiment. En guise de conclusion, il raconte l'exploit d'un illustre inconnu, Lenny Skutnik, qui avait sauvé la vie d'une victime d'un accident d'avion en plongeant dans le Potomac. Invité d'honneur du président deux semaines après son exploit, il fut cité en exemple par l'ancien acteur de série B et le Congrès se leva pour l'applaudir.

> Just two weeks ago, in the midst of a terrible tragedy on the Potomac, we saw again the spirit of American heroism at its finest – the heroism of dedicated rescue workers saving crash victims from icy waters. And we saw the heroism of one of our young government employees, Lenny Skutnik, who, when he saw a woman lose her grip on the helicopter line, dived into the water and dragged her to safety.

Le héros ordinaire prend désormais clairement le dessus sur les grandes figures du Panthéon politique américain, reléguées au second plan, voire absentes[2]. Le succès de cette innovation amplifie les

[2] Dans son premier discours d'investiture prononcé le 20 janvier 1981, le président Reagan avait déjà loué de manière générale les Américains ordinaires, sans toutefois illustrer cet héroïsme en invitant une personne méritante.

modifications à l'œuvre depuis les années 1930 et met en place une tradition que les successeurs du président Reagan respecteront. Quelles sont les caractéristiques de cette pratique ?

Essai de caractérisation stylistique

Afin de mieux comprendre le sens de l'éloge du héros ordinaire dans les discours sur l'état de l'Union, il faut tout d'abord se livrer à une étude quantitative du phénomène et essayer d'esquisser des pistes d'analyse qui seront ensuite développées plus en détail.

De 1982 à 2016, 35 discours sur l'état de l'Union ont été prononcés et les présidents ont cité 91 invités. Au total, sur ces 91 invités, 75, c'est-à-dire 82%, étaient des héros ordinaires, des membres de la société civile cités en exemple. Les 16 autres invités étaient soit des personnalités politiques, gouverneurs ou maires de grandes villes le plus souvent, soit les épouses d'hommes politiques de premier plan. Les cinq présidents qui se sont succédé ont tous eu recours à ce type d'éloge, mais on peut noter que George H. W. Bush n'a utilisé ce procédé que deux fois sur quatre, en 1990 et en 1991, et que de surcroît il a invité des personnalités de marque : quatre gouverneurs en 1990 et deux épouses de généraux en 1991. Or Bush était un Républicain beaucoup plus traditionnel que Reagan et le choix de ne pas faire l'éloge d'Américains ordinaires reflète bien le malaise qu'il éprouvait face au populisme reaganien. Au contraire, les trois derniers présidents ont souvent loué des héros ordinaires pendant leurs deux mandats : Clinton a invité 34 personnes, George W. Bush 19, Obama 23. La pratique semble donc s'être institutionnalisée après l'intermède de la présidence de George H. W. Bush, et ce quel que soit le style plus ou moins populiste des présidents. On ne s'étonnera donc pas que Clinton détienne le record d'invitations, étant donné la proximité qu'il aimait cultiver avec le peuple, mais on notera que l'actuel président Obama a lui aussi abondamment eu recours à ce type d'éloge, en dépit de son approche plus froidement intellectuelle de la fonction. Si une lecture superficielle pouvait attribuer à la personnalité des présidents une affinité plus ou moins grande avec l'éloge de l'Américain ordinaire jusqu'au début des années 1990, la prolifération récente de cette pratique doit nous conduire à en rechercher des causes plus profondes.

La moyenne élevée de trois invités cités par discours (ou de deux si on ne compte que les héros ordinaires) cache des disparités, puisque ce

nombre varie de zéro à sept. Sur les neuf années sans invités, cinq correspondent soit au dernier discours du président en fin de mandat (1992, 2008, 2016), soit au premier discours du président qui vient de prendre ses fonctions (1989, 1993). Les présidents en fin de mandat n'ont que peu de projets à proposer au Congrès, soit parce qu'ils sont sur le point de quitter le pouvoir (*lame-duck presidents*), soit parce qu'ils vont se présenter pour un second mandat et qu'ils ont alors peu de chances de convaincre le Congrès de suivre leur recommandations, surtout si ce dernier est contrôlé par l'opposition. On peut émettre l'hypothèse que la pratique de rendre hommage à des invités est liée à la volonté de faire pression sur les membres du Congrès en liaison avec des projets de loi, ce qui expliquerait que le président y ait moins recours lorsqu'il ne peut plus espérer faire adopter de lois importantes. Il faut aussi tenir compte de la polarisation croissante de la vie politique américaine et des rapports de plus en plus conflictuels entre les pouvoirs exécutif et législatif. Dans le cas du dernier discours sur l'état de l'Union de Barack Obama prononcé en janvier 2016, la décision tout à fait inhabituelle de ne pas recourir à l'éloge de héros ordinaire et de ne pas proposer de programme législatif pour l'année 2016 reflète non seulement l'affaiblissement classique d'un président en fin de second mandat mais aussi l'état calamiteux des rapports entre le président Obama et le Congrès républicain. Si Obama s'est abstenu de faire la moindre proposition concrète et de faire l'éloge de héros ordinaires pour mieux les soutenir, c'est parce qu'il savait qu'il n'avait aucune chance de réussir à convaincre les Républicains, qui contrôlent les deux chambres du Congrès et pratiquent une obstruction systématique.

Les invités choisis par les présidents sont assis dans la House Gallery, en compagnie d'invités prestigieux, autour de la Première dame. En 2014, le site de la Maison-Blanche a même publié la liste des biographies des différentes personnes « invitées à se joindre à la Première dame » (www.whitehouse.gov, 2014). Parmi cette liste d'une vingtaine de noms, seuls 7 ont effectivement été cités par le président lors de son discours. Leur présence aux côtés de la Première dame permet une mise en scène télévisuelle bien rôdée lorsque le président les mentionne dans son discours. Il en résulte un clip vidéo qui montre aux côtés de la Première dame la personne dont le président vante les mérites, le plus souvent en liaison avec une politique que le président défend auprès du grand public des téléspectateurs.

Il ressort de cette rapide étude quantitative que depuis 1982, tous les présidents ont emprunté à Reagan ce procédé dans leurs discours sur l'état de l'Union, à l'exception partielle de George H. W. Bush. Les présidents récents ont adapté leur communication aux tendances des médias contemporains, telles qu'elles sont décrites par Lance Bennett : la personnalisation, le spectaculaire, la fragmentation et la normalisation (personalization, dramatization, fragmentation, normalization) (Bennett 1988, 23-63). L'éloge personnalisé d'un héros dont on raconte l'exploit permet de « réduire et de styliser, de concentrer les enjeux, de suggérer une exemplarité » directement diffusable sous forme d'extraits courts (soundbites) au journal télévisé du soir. La généralisation de ce procédé, désormais utilisé par tous les présidents et bien au-delà des discours sur l'état de l'Union, renvoie également à deux tendances politiques de fond : la tentative de renouer un lien direct entre gouvernants et gouvernés en faisant l'éloge du citoyen ordinaire, ainsi que la tentation, toujours renouvelée, de contourner le Congrès en parlant directement au peuple. Un examen attentif de la mise en scène du héros ordinaire dans les discours présidentiels confirme cette seconde tendance. En effet, les présidents ont non seulement généralisé le recours à ce procédé mais en ont également profité pour faire l'éloge de leur politique, parfois contre le Congrès ou leur propre parti. On peut à propos de cette pratique parler de fonction tribunitienne du président.

La fonction tribunitienne du président

Dans un ouvrage classique qui analyse le rôle du Parti communiste français à la fin des années 1970, Georges Lavau avait introduit le concept de fonction tribunitienne (Lavau 1981). Tel le tribun romain qui n'avait que le pouvoir négatif d'empêcher les actions qui pouvaient nuire à la plèbe, le Parti communiste français se posait en défenseur des intérêts populaires sans agir de manière positive. Il peut paraître osé de comparer les présidents américains récents aux dirigeants communistes français des années 1970. Pourtant, l'éloge spectaculaire de héros ordinaires afin d'illustrer une politique parfois combattue par le Congrès n'est-il pas lui aussi une tentative d'empêcher le Congrès d'agir contre les intérêts de la plèbe ? Dans un contexte où la polarisation croissante de la vie politique américaine rend de plus en plus conflictuels les rapports entre le président et le Congrès, surtout lorsqu'ils sont de bords opposés (divided

government), la mise en scène spectaculaire de ces héros ordinaires donne au président le rôle de défenseur du peuple devant les caméras de télévision. Une fois le show présidentiel terminé, la vie politique reprend ses droits et les mesures défendues par le président trouvent de moins en moins de traduction législative. C'est particulièrement le cas lorsque les présidents démocrates Bill Clinton et Barack Obama ont dû faire face à un Congrès républicain décidé à les empêcher de gouverner.

L'essor de cette fonction tribunitienne est liée au glissement du genre délibératif vers le genre épidictique ou démonstratif. Au lieu de se contenter d'informer le Congrès de l'État de l'Union et de lui recommander des mesures, les présidents font un éloge de leur propre politique afin de séduire l'opinion publique et se posent face au Congrès en défenseur des intérêts du peuple. Les innovations reaganiennes accentuent cette tendance, comme n'a pas manqué de le remarquer Karlyn Campbell dans son ouvrage consacré aux genres de discours présidentiels. Les discours sur l'état de l'Union de Reagan y sont décrits comme des succès épidictiques mais des échecs délibératifs, qui font passer le cérémonial avant le détail des propositions législatives (Campbell 1990, 70-73). Le glissement du délibératif vers l'épidictique conduit les présidents à renouer avec les origines sophistiques du genre, si l'on en croit Barbara Cassin, qui indique à ce sujet qu'il s'agit « non pas de faire voir, mais d'en mettre plein la vue » et remarque la « persistance de ce dinosaure rhétorique » (Cassin 1995, 199-200).

Ronald Reagan dut composer avec un Congrès à majorité démocrate et ne se priva pas d'utiliser les discours sur l'état de l'Union pour tenter de jouer le rôle de porte-parole du peuple contre les élus, en direct à la télévision. Selon Pierre Mélandri, Reagan se fit le chantre d'une Amérique de héros et de pionniers et du peuple contre l'État fédéral, toujours prompt à rogner ses libertés et à augmenter ses impôts (Mélandri 2008, 199). Ainsi, en 1984, l'hommage rendu à l'héroïsme du sergent Trujillo permit au président de faire applaudir par l'ensemble du Congrès l'invasion de la Grenade, qui avait été critiquée par les Démocrates quelques semaines auparavant. De même en 1985, Ronald Reagan termina son discours par un hommage à Jean Nguyen, réfugiée qui avait fui le Viêtnam et venait de sortir diplômée de l'université de West Point, et à Clara Hale, noire bénévole qui aidait les pauvres et les drogués de Harlem. Le président en profita pour faire passer des messages importants : la supériorité des valeurs américaines et la justification de l'intervention au Viêtnam, ainsi qu'une proximité médiatique avec les

Noirs pauvres des ghettos, contrairement aux accusations de négligence envers les minorités que sa politique avait suscitées (Jamieson 1988, 121-125). En 1996, le président Clinton a légitimé la signature de la loi réformant l'aide sociale (welfare) en invitant des femmes qui en avaient bénéficié. L'image ainsi créée visait à faire taire les Démocrates qui lui reprochaient de ne pas avoir opposé son véto à une loi républicaine qui rognait les droits des pauvres. L'éloge de héros ordinaires à des fins politiques fut tellement utilisé pendant l'année 1996, y compris lors de la signature de lois, qu'elle fut qualifiée de « syndrome Skutnik » par le New York Times (Clines 1996).

Plus récemment, dans son discours sur l'état de l'Union de janvier 2014, Barack Obama a invité sept personnes, dont trois lui ont servi à faire l'éloge des subventions fédérales pour l'éducation (Estiven Rodriguez), de sa loi sur la réforme de l'assurance-santé (Amanda Shelley) et de l'assurance chômage (Misty DeMars), contre le Congrès républicain. Après avoir lu un extrait de la lettre que lui a envoyée Misty DeMars, dans laquelle elle demandait qu'on lui « donne sa chance », le président a transmis cette requête aux élus et les a sommés de lui donner sa chance :

> I'm also convinced we can help Americans return to the workforce faster by reforming unemployment insurance so that it's more effective in today's economy. But first, this Congress needs to restore the unemployment insurance you just let expire for 1.6 million people. Let me tell you why. Misty DeMars is a mother of two young boys. She'd been steadily employed since she was a teenager, put herself through college. She'd never collected unemployment benefits, but she'd been paying taxes. In May, she and her husband used their life savings to buy their first home. A week later, budget cuts claimed the job she loved. Last month, when their unemployment insurance was cut off, she sat down and wrote me a letter, the kind I get every day. 'We are the face of the unemployment crisis,' she wrote. 'I'm not dependent on the government. Our country depends on people like us who build careers, contribute to society, care about our neighbors. I'm confident that in time, I will find a job, I will pay my taxes, and we will raise our children in their own home in the community we love. Please give us this chance'.
> Congress, give these hard-working, responsible Americans that chance. Give them that chance. [Applause] Give them the chance.

Dès que le président mentionne le nom de Misty DeMars, la caméra fait un gros plan sur cette mère de famille typique de la classe moyenne blanche, assise parmi les invités à côté de Michelle Obama. L'image filmée renforce ainsi le message présidentiel de la défense d'Américains méritants de toutes origines et va à l'encontre des

stéréotypes négatifs qui font des récipiendaires de l'aide sociale des pauvres non méritants, le plus souvent noirs (on pense aux *welfare queens*), d'autant que le gros plan des caméras de télévision montre Misty DeMars, femme blanche de la classe moyenne au chômage, assise à côté de Michelle Obama, Première dame noire. Ce « retravail de l'ethos préalable » est fondé sur le « retravail de l'image antécédente » qui joue sur les stéréotypes sociaux et l'image personnelle (Amossy 2010, 89). Ici le genre délibératif instaure une relation asymétrique : comme tous les invités dont le président fait l'éloge, Misty DeMars n'a pas la parole et le Congrès a pour unique rôle de se lever et d'applaudir, après avoir été interpellé par le président. À cette image soigneusement fabriquée, les conservateurs ont tenté de répondre dans la presse en mettant l'accent sur des aspects de la biographie de Misty DeMars que le président avait choisi de ne pas présenter. Le fait qu'elle soit diplômée d'une université prestigieuse et qu'elle ait travaillé dans un musée public a été critiqué. Selon Paul Gregory, Misty DeMars était une enfant gâtée de la classe moyenne blanche incapable d'accepter de travailler dans le secteur privé et vivant aux crochets de la collectivité (Gregory 2014). Finalement, en dépit des applaudissements nourris des parlementaires, le Congrès n'a pas étendu l'assurance chômage au-delà de 6 mois pour venir en aide aux chômeurs de longue durée.

Conclusion

L'éloge du héros ordinaire n'a donc pas pour seule fonction de rendre plus vivant le vénérable discours sur l'état de l'Union. Il ne s'agit pas de la simple adaptation d'un genre codé aux exigences de la télévision. La référence devenue incontournable au héros ordinaire répond à un double objectif : affirmer le pouvoir du président face au Congrès en choisissant des héros qui lui permettent de défendre sa politique contre ses adversaires et répondre à la crise de légitimité du système politique américain. Le lien direct que ce procédé cherche à créer accentue le caractère plébiscitaire de la présidence contemporaine et relève plus du symptôme des dysfonctionnements du système politique américain que du remède à la crise de la représentation politique qui éloigne les gouvernants des gouvernés. La mise en scène télévisuelle fait des héros ordinaires de simples figurants au service des objectifs présidentiels. Dans un contexte de polarisation partisane qui rend de plus en plus conflictuel le rapport

entre le président et le Congrès, le recours devenu systématique à ce *topos* fait du président américain un tribun qui, faute de pouvoir gouverner efficacement, offre aux téléspectateurs, l'instant fugace d'un discours, l'image rassurante mais factice du défenseur des Américains ordinaires.

BIBLIOGRAPHIE

AMOSSY, Ruth. 2010. *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.

ARISTOTE. 1990. *Rhétorique*. Paris : Librairie générale française.

BENNETT, W. Lance. 1988. *News: The Politics of Illusion*. New York: Longman.

CASSIN, Barbara. 1995. *L'Effet sophistique*. Paris : Gallimard.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs. 1990. *Deeds Done in Words: Presidential Rhetoric and the Genres of Governance*. Chicago: University of Chicago Press.

CLINES, Francis X. « Bonding as New Political Theater: Bring on the Babies and Cue the Yellow Dog, The New York Times », 24 août 1996, http://www.nytimes.com/1996/08/24/us/bonding-as-new-political-theater-bring-on-the-babies-and-cue-the-yellow-dog.html, consulté le 7 janvier 2016.

GREGORY, Paul R., « Obama : Hire Misty for Me », Forbes, 2 février 2014, http://www.forbes.com/sites/paulroderickgregory/2014/02/02/obama-hire-misty-for-me/#59712cb85828, consulté le 2 juin 2016.

JAMIESON, Kathleen Hall. 1988. *Eloquence in An Electronic Age. The Transformation of Political Speechmaking,* New York: Oxford University Press.

LAVAU, Georges. 1981. *A quoi sert le Parti communiste français ?* Paris : Fayard.

MÉLANDRI, Pierre. 2008. « Ronald Reagan, chantre d'une Amérique de héros et de pionniers ». In F. DURPAIRE & T. SNEGAROFF (dir.), *L'Unité réinventée. Les présidents américains face à la nation*. Paris : Ellipses.

SCHLESINGER, Arthur M. Jr. 1973. *The Imperial Presidency*. Boston: Houghton Mifflin.

https://www.whitehouse.gov/blog/2014/01/27/first-ladys-box-seats-2014-state-union (lien vers la description des invités de Michelle Obama en 2014), Consulté le 26 mai 2016.

Les titres d'articles de presse au confluent de plusieurs formes de discours rapporté

Grégoire LACAZE
Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

Introduction

L'analyse des discours produits par la presse, menée par les chercheurs en sciences du langage, en sciences de l'information et de la communication et par les spécialistes des médias, s'attache à décrire les pratiques discursives adoptées par les journalistes.

L'article de presse, production textuelle emblématique du discours journalistique, exploite le « contrat de communication médiatique » (Charaudeau 2005, 70) liant un journal à son lectorat. L'« enjeu de captation » (Charaudeau 2006, 32) est tout particulièrement à l'œuvre dans les titres d'articles de presse, qui ont un pouvoir fondamental de séduction du lecteur.

Connaissant une grande variabilité compositionnelle, ces titres sont souvent le lieu privilégié d'émergence de fragments citationnels. L'étude de ces derniers interroge alors la définition même et donc l'identité des formes de discours rapporté.

À partir de considérations syntaxiques, sémantiques et stylistiques, cette recherche exploite un corpus rassemblant des titres d'articles de la presse britannique contemporaine. Elle tente de montrer que certaines constructions, identifiables à du discours direct au niveau formel, ont un statut énonciatif plus ambivalent et indéterminé que leur composition structurelle pourrait laisser croire.

Cette étude s'intéresse ainsi à l'ordre sujet-verbe dans les incises de discours direct sous l'influence de contraintes sémantiques et pragmatiques, notamment par la prise en compte du sémantisme du verbe.

Elle montre également que la présence d'un locuteur métonymique dans le segment contextualisant illustre la valeur médiative de l'énoncé tout en soulignant l'instabilité syntaxique de l'incise.

Elle tend enfin à mettre en évidence que ces énoncés, qui présentent des schèmes de récurrence dans leur composition, se trouvent en fait localisés au confluent de plusieurs plans énonciatifs suivant la composition intrinsèque du segment contextualisant présent dans le titre d'article. L'instabilité énonciative caractérisant ces titres peut les positionner sur une zone de convergence entre plusieurs formes de discours rapporté.

Les titres d'articles de presse à l'étude

La présente étude fait suite à une précédente recherche (Lacaze 2016) fondée sur la prise en charge, la responsabilité et l'endossement[1] énonciatifs des titres d'articles de presse. Elle envisage des énoncés présents dans les titres et sous-titres d'articles dans lesquels il est possible d'associer un contenu propositionnel à une source énonciative. Dans cette étude, seuls sont pris en compte les énoncés dans lesquels la source énonciative mentionnée émerge au sein d'un « segment contextualisant »[2] (Lacaze 2011, 36) dont l'extension se réduit à une incise de discours rapporté en position finale. Cette incise est constituée d'un syntagme nominal sujet, qui désigne la source énonciative, et d'un verbe introducteur qui assure la fonction d'insertion du contenu propositionnel associé à cette source énonciative.

Dans cette étude, la composition de base du titre, lorsqu'elle s'identifie à un énoncé de discours direct (DD) au niveau formel, peut se schématiser ainsi :

contenu propositionnel P, (syntagme nominal X, verbe introducteur Y)

Le verbe introducteur est le plus souvent à mode fini et le temps grammatical est habituellement le présent simple, mais des énoncés au

[1] L'endossement énonciatif envisage le degré d'intervention du locuteur rapporteur dans les propos qu'il rapporte.

[2] Le segment contextualisant désigne le segment textuel qui assure la mise en relation d'un contenu propositionnel avec une origine énonciative.

prétérit ou au *Present Perfect* sont aussi possibles dans ce contexte énonciatif.

Un titre, dans sa composition canonique, contient un syntagme nominal (SN) *X* désignant un locuteur animé humain et le verbe *say Y*, verbe de dire par excellence :

(1) Cut length of school holidays, **says Michael Gove**[3] (*Telegraph.co.uk* 18/04/2013)

Le locuteur rapporté qui assume la prise en charge du contenu propositionnel dans cette occurrence de DD est Michael Gove, ministre de l'éducation du gouvernement Cameron de 2010 à 2014. Cet énoncé, qui emprunte la forme d'une « aphorisation »[4] (Lacaze 2015), contient une incise en position finale dans laquelle le verbe *say* est antéposé, comme c'est le cas le plus souvent quand l'incise contient un anthroponyme.

La structure de l'énoncé devient donc :

contenu propositionnel P, (Y = says, X = Michael Gove)

Lorsque le verbe est à mode non fini, le verbe est à l'infinitif (avec *TO*) :

(2) Gender-selective abortion is illegal, Health Secretary Jeremy Hunt **to announce** (*Telegraph.co.uk* 22/05/2014)

La diathèse active est la construction la plus répandue mais la diathèse passive est possible dans le titre d'un article de presse :

(3) Find cheapest rail fares yourself, passengers **told** (*Telegraph.co.uk* 28/08/2015)

Dans ce cas, il y a l'ellipse de la copule *BE* dans toutes les incises figurant dans les titres.

---

[3] C'est nous qui soulignons dans les énoncés.

[4] L'expression est empruntée à Maingueneau (2012, 22) qui la définit ainsi : « L'énoncé détaché n'est pas un fragment de texte, il relève d'un régime d'énonciation spécifique, que nous appellerons *aphorisation* ».

L'ordre sujet-verbe dans l'incise à la croisée de contraintes sémantiques et pragmatiques

La composition du segment contextualisant dans un titre d'article influe sur l'ordre sujet-verbe (Lacaze 2013, 2016). En effet, la conjonction du sémantisme du verbe introducteur et du type de source énonciative peut parfois conditionner l'ordre préférentiel de la séquence (*X*, *Y*) au sein du segment contextualisant.

Le verbe say*, parangon du verbe introducteur*

Quand le sujet est un animé humain désigné par un anthroponyme, l'inversion est souvent adoptée avec le verbe *say* mais celle-ci n'est pas obligatoire, comme dans l'énoncé suivant qui conserve sa grammaticalité :

(4) Tories need to speak the language of the working classes, **Liam Fox says** (*Telegraph.co.uk* 07/05/2013)

L'homme politique conservateur Liam Fox, ancien ministre de la défense, exprime un point de vue sur la ligne politique que son parti devrait adopter.

Avec le verbe *say*, l'inversion semble favorisée dans la presse pour des raisons sémantiques : l'identité de la source énonciative est dévoilée en fin d'énoncé, ce que rend possible l'inversion sujet-verbe, le verbe *say* étant aussi relativement pauvre au niveau sémantique.

Dans l'énoncé ci-dessous, alors que le titre contient l'anthroponyme *Ken Livingstone* avec l'ordre canonique sujet-verbe dans l'incise, le sous-titre contient une fonction définitoire du sujet animé humain (*former London Mayor* en référence à son mandat politique) associée à l'inversion sujet-verbe :

(5) Jews vote Tory because they are rich, **Ken Livingstone says** (*Telegraph.co.uk* 07/05/2014)

(6) Jewish people have switched from Labour to Conservative as they have got richer over the past half century, **says former London Mayor** (*Telegraph.co.uk* 07/05/2014)

La présence d'une fonction définitoire du locuteur cité semble orienter vers une construction syntaxique de l'incise dans laquelle apparaît l'inversion sujet-verbe. Cette fonction définitoire peut également être la mention d'un grade ou d'un titre de noblesse :

(7) Wind farms are useless, **says Duke of Edinburgh** (*Telegraph.co.uk* 19/11/2011)

En l'absence d'anthroponyme, la mention isolée de la fonction du locuteur cité suffit pour déclencher l'inversion :

(8) Electric cars will become as ubiquitous as the internet, **says transport minister** (*Telegraph.co.uk* 22/01/2016)

L'absence de déterminant dans les titres et les sous-titres est un élément favorisant la construction syntaxique avec l'inversion.

Toutefois, quand la fonction accompagne l'anthroponyme, l'inversion demeure facultative :

(9) Cougars on the rise because women look better in their 40s, **actress Helen McCrory says** (*Telegraph.co.uk* 14/04/2013)

(10) Bahrain protesters are just like those 'complaining about Mrs Thatcher', **says F1 chief Bernie Ecclestone** (*Telegraph.co.uk* 15/04/2013)

Ainsi, lorsque la fonction définitoire est mentionnée seule, l'inversion sujet-verbe est de mise. Lorsqu'elle accompagne la mention de l'anthroponyme, le rapporteur peut avoir le choix de l'ordre syntaxique sujet-verbe dans l'incise.

Toutefois, l'inclusion dans le segment contextualisant de précisions référentielles sur le locuteur cité favorise l'inversion :

(11) 'Everything seemed okay', says father whose son died in suspected teenage suicide pact (*Telegraph.co.uk* 19/06/2013)

La proposition relative déterminative qui explicite le nom *father* impose l'inversion en raison d'un « poids sémantique » fort et de sa large extension.

L'ajout au segment contextualisant d'une information concernant la localisation temporelle de l'acte de parole dans la chronologie historique justifie aussi l'inversion :

(12) 'I'm looking forward to it,' says Jeremy Corbyn ahead of predicted victory in Labour leadership (*Telegraph.co.uk* 10/09/2015)

***Autres verbes introducteurs : le cas du verbe* warn**

La diversité des verbes introducteurs pouvant potentiellement introduire des discours cités dans les titres d'articles de presse mériterait une étude dédiée. En effet, il serait intéressant d'analyser le degré de couplage existant entre le sémantisme du syntagme nominal et le sémantisme du verbe introducteur. Dans l'approche méthodologique adoptée ici, c'est le sémantisme du syntagme nominal présent dans l'incise introductrice qui guide l'analyse.

Envisageons le cas d'un verbe à valeur illocutoire comme le verbe *warn* pour lequel des règles d'usage semblent s'imposer au locuteur rapporteur. Austin (1962) envisage ce verbe comme un verbe illocutoire (« *illocutionay verb* ») sans que son effet perlocutoire soit forcément atteint. Dans son ouvrage *How To Do Things with Words*, le philosophe du langage propose une taxonomie fine des verbes illocutoires. Le verbe *warn* y apparaît dans la classe des « *exercitive verbs* » (Austin 1962, 155). Cette valeur est définie ainsi : « the exercitive is an assertion of influence or exercising of power » (Austin 1962, 162).

Les deux structures de base que l'on rencontre pour les titres d'articles sont :

contenu propositionnel P, (Y = warn, X)

contenu propositionnel P, (X, Y = warn)

Les conditions d'apparition de l'une ou l'autre structure dépendent étroitement de la composition du SN *X*.

Avec la mention d'un anthroponyme dans *X*, qui présente l'identité du locuteur rapporté, l'inversion est privilégiée :

(13) Mothers risk frustration by staying at home, **warns Nicole Kidman** (*Telegraph.co.uk* 01/02/2016)

Il en va de même quand la fonction du locuteur cité est mentionnée :

(14) Time running out for China on capital flight, **warns bank chief** (*Telegraph.co.uk* 01/02/2016)

Le nombre grammatical du SN *X* influence notablement l'ordre sujet-verbe. En effet, lorsque le SN *X* est à nombre pluriel, l'ordre canonique est préservé :

(15) 'Shocking delay' into HBOS probe needs thorough response, **MPs warn** (*Telegraph.co.uk* 03/02/2016)

(16) Cuts to teachers' pay threatening education, **unions warn** (*Telegraph.co.uk* 11/01/2016)

(17) UK weather: Big freeze could follow rain deluge, **forecasters warn** (*Telegraph.co.uk* 27/01/2016)

La présence d'un « locuteur métonymique » (Lacaze 2016) comme le nom d'un pays (*Poland*) ou le nom d'une ville (*Strasbourg*) ou plus généralement l'usage d'une « métonymi[e] du lieu [qui] abond[e] dans les titres pour donner une résonance accrue aux événements » (Bonhomme 1998, 55) concourent à un titre dans lequel l'inversion apparaît :

(18) Brexit will trigger collapse of EU, **warns Poland** (*Telegraph.co.uk* 18/01/2016)

(19) Newspaper rounds may breach children's rights, **warns Strasbourg** (*Telegraph.co.uk* 27/01/2016)

Toutefois, si le nom du pays se présente sous la forme d'un acronyme, l'ordre canonique est souvent utilisé :

(20) North Korea 'preparing for space launch,' **US warns** (*Telegraph.co.uk* 28/01/2016)

(21) Europe must strengthen its anti-terror laws to fight Syrian threat, **US warns** (*Telegraph.co.uk* 09/07/2014)

Si l'acronyme précède un nom, c'est l'inversion qui est favorisée :

(22) UK defence cuts will have profound effect, **warns US diplomat** (*Telegraph.co.uk* 05/04/2015)

Si l'acronyme désigne une association ou une organisation, un degré de liberté apparaît dans l'ordre sujet-verbe, l'ordre sujet-verbe étant à l'appréciation du locuteur rapporteur :

(23) 'Drowning' oil market is here to stay, **warns IEA** (*Telegraph.co.uk* 19/01/2016)

(24) Budget 2016: Chancellor's avalanche of business taxes has pushed UK to a 'tipping point', **CBI warns** (*Telegraph.co.uk* 15/02/2016)

Les quelques énoncés étudiés ici montrent la complexité et la subtilité des règles d'emploi des deux structures de base, qui doivent tenir compte du sémantisme du verbe introducteur *Y* mais aussi de la valeur sémantique du SN *X*.

L'instabilité syntaxique de l'incise sous l'influence d'un locuteur métonymique

Un certain degré d'instabilité syntaxique de l'incise voit le jour quand le sujet du verbe d'incise désigne un locuteur métonymique non humain, qui n'est pas en mesure de verbaliser un acte de parole. C'est le cas lorsque le contenu propositionnel *P*, qui s'identifie à un discours cité dans la structure canonique du discours direct mentionnée précédemment, désigne notamment une production textuelle ou statistique, même si des locuteurs humains en sont à l'initiative. Une enquête, une étude, un rapport, un sondage, des données statistiques, etc. fournissent une information dont le contenu propositionnel est communiqué aux lecteurs en empruntant une construction syntaxique qui mime celle d'un discours direct authentique. Dans de tels énoncés avec un locuteur métonymique, le discours cité n'est généralement pas encadré de guillemets : c'est une forme syntaxique identifiable à du « DD mimétique »[5], selon De Mattia-Viviès (2010, 165), qui propose cette terminologie à partir de l'étude d'un corpus littéraire sans spécifier le type de locuteur. Avec le DD mimétique, « on se rapproche du discours non rapporté, du discours *en direct*, par l'absence de guillemets » (De Mattia-Viviès 2010, 165).

Le « dévoiement » du verbe say *: l'incise à valeur médiative*

Quand le verbe *say* suit le contenu propositionnel antéposé, ce verbe perd son sémantisme de base de verbe de parole. Le segment contextualisant est alors réduit à sa valeur « médiative ». Selon

[5] Par souci de simplification, le discours cité n'étant pas encadré par des guillemets dans la plupart des énoncés, le DD mimétique est assimilé au DD canonique dans la suite de l'article.

Anscombre (2014, 8), la « médiativité » correspond à « la mention de la source de l'information ». Le verbe *say* met alors simplement en relation une donnée factuelle avec la source objective de cette donnée :

(25) Ten dead in Strasbourg train crash, **reports say** (*TheGuardian.com* 14/11/2015)

Le verbe *say* voit son sémantisme réduit à celui d'un « verbe messager » et il pourrait être remplacé par un « introducteur médiatif »[6] comme *according to* :

(25a) **According to some reports**, ten people died in Strasbourg train crash

Par ailleurs, il serait envisageable de changer de type de discours rapporté, la proposition *reports say* pouvant alors constituer la proposition matrice d'un énoncé au discours indirect classique (DIC) :

(25b) **Reports say** ten people died in Strasbourg train crash

Dans cet énoncé au DIC, le verbe *say* conserve sa valeur médiative et l'« effet de factualisation » dû à la combinaison d'un locuteur métonymique et du verbe *say* rend possible l'emploi du verbe de parole classique comme verbe introducteur du contenu propositionnel de la complétive en *THAT* effacé. L'effacement de *THAT* dans cette reformulation au DIC de l'énoncé d'origine illustre la « porosité » existant entre ces deux formes syntaxiques de DR que sont le DD et le DIC, comme le montre De Mattia-Viviès (2006).

Quelle que soit la forme de discours rapporté choisie (DD ou DIC) pour présenter une donnée factuelle, un certain degré de « déconnexion » entre la forme et le sens demeure car le sujet inanimé n'est pas producteur de paroles au sens littéral du verbe *say*.

Le nombre pluriel associé au nom *reports* ne représente pas un paramètre significatif dans l'analyse menée. Si le nom *report* est employé, le raisonnement établi précédemment demeure valable *mutatis mutandis* :

(26) UK parents among 'the strictest in Europe', **report says** (*Telegraph.co.uk* 10/08/2015)

---

[6] L'expression est empruntée à Charolles et Vigier (2005, 24).

L'énoncé précédent reformulé au DIC pourrait être :

(26a) **Report says** UK parents are among 'the strictest in Europe'

De plus, pour les énoncés dans lesquels l'incise finale n'est que le support d'expression d'une valeur médiative[7], l'ordre canonique sujet-verbe ou l'inversion semblent être utilisés de manière indifférenciée quand le verbe d'incise est *say* :

(27) Ditch the emotion and recognise economic migrants are a benefit, **says report** (*Telegraph.co.uk* 19/01/2016)

Toutefois, avec l'inversion, c'est le nom *report* qui est mis en relief en tant que dernier terme de l'énoncé, la source énonciative du contenu propositionnel étant dévoilée au dernier moment dans le processus de lecture de l'énoncé de la gauche vers la droite.

Une étude que nous avons menée à partir du moteur de recherche interne du site *Telegraph.co.uk* a permis de recenser 30 incises médiatives *survey says* dans le corpus contenant les articles publiés sur le site Internet jusqu'en 2016. Le SN peut parfois être plus étoffé et inclure le nom de l'organisme ayant réalisé ou commandité l'enquête :

(28) Credit conditions ease for business, **BoE survey says** (*Telegraph.co.uk* 02/04/2010)

(29) Interest rates will double by end of 2015, **Treasury survey says** (*Telegraph.co.uk* 25/12/2014)

(30) Young people would miss mobiles and web more than TV, **Ofcom survey says** (*Telegraph.co.uk* 20/04/2011)

Le nom *survey* dans sa collocation avec le verbe *say* peut se rencontrer avec l'inversion, avec 51 occurrences dénombrées sur le site *Telegraph.co.uk*, comme dans l'énoncé suivant :

(31) British accent is more attractive than French, **says survey** (*Telegraph.co.uk* 08/02/2015)

[7] Une incise réduite à sa fonction pragmatique de support d'expression d'une valeur médiative sera appelée *incise médiative*.

La présence d'un acronyme comme source énonciative endossant la responsabilité du contenu propositionnel tenant lieu de discours cité semble imposer l'inversion avec le verbe *say*, la source informationnelle étant identifiée avec une grande précision référentielle, davantage qu'avec un nom générique comme *report* ou *survey* :

(32) City is unaccountable, **says TUC** (*TheGuardian.com* 29/06/2009)

(33) BT risks losing '£1.25bn' to cheaper competitors, **says UBS** (*Telegraph.co.uk* 12/02/2016)

Dans ces deux énoncés, les locuteurs métonymiques désignent respectivement la confédération syndicale britannique TUC et la banque suisse UBS.

Autres verbes introducteurs de la valeur médiative

De nombreux verbes hormis *say* peuvent apparaître dans les incises médiatives, comme le verbe *suggest*, par exemple, qui est l'intertitre de l'article précédemment cité en (26) :

(34) British parents are among the strictest in Europe with even the Germans more lenient than UK mothers and fathers, **report suggests** (*Telegraph.co.uk* 10/08/2015)

La recherche de la collocation *suggests report* sur le site *Telegraph.co.uk* ne fournit aucune occurrence. Il n'existe pas à proprement parler de contraintes syntaxiques qui interdisent l'inversion (*suggests report*) mais cette inversion n'est pas employée dans ce journal. Ce résultat est confirmé par une recherche menée dans le *British National Corpus* où la collocation *suggests report* n'est pas attestée dans la presse.

Ainsi, en présence d'un verbe comme *suggest* qui est généralement classé dans la catégorie des verbes « directifs » (Searle 1976), la subjectivité du journaliste paraît subsumée par les contraintes normatives d'usage.

En présence d'un autre verbe exercitif comme *warn*, l'ordre canonique et l'inversion sont pourtant employés de manière indifférenciée :

(35) Britain should protect itself against 'tyranny of Eurozone majority', **warns report** (*Telegraph.co.uk* 28/01/2016)

(36) More plastic than fish in the oceans by 2050, **report warns** (*Telegraph.co.uk* 19/01/2016)

L'hésitation perceptible sur la forme de discours rapporté la plus apte à relayer une donnée factuelle est aussi présente avec l'emploi d'un verbe comme *find* :

(37) Children's knowledge of nature is dwindling, **study finds** (*Telegraph.co.uk* 28/04/2015)

L'incise *study finds* associe une production textuelle humaine à un verbe qui permet de mettre en lumière l'obtention d'une donnée présentée comme fiable car établie à partir d'une démarche scientifique. Le sens de l'énoncé est conservé avec l'introducteur médiatif *according to* (37a) ou quand l'énoncé emprunte la forme du DIC (37b) :

(37a) **According to a study**, children's knowledge of nature is dwindling

(37b) **A study finds** children's knowledge of nature is dwindling

Il semble possible d'envisager une désinscription graduelle de l'origine de la donnée factuelle en fonction du choix de la forme de discours rapporté employée pour présenter le contenu propositionnel. Celle-ci peut se matérialiser par une gradation dans le détachement syntaxique entre le contenu propositionnel et la source médiative. Alors que la subordination syntaxique dans (37b) matérialise le lien étroit entre la donnée factuelle et sa source objective, le lien devient moins marqué avec une « modalisation en discours second »[8] dans (37a) et encore plus lâche dans (37). L'oscillation constante entre DD et DIC est rendue possible par la valeur médiative de l'incise déterminée par le locuteur métonymique : c'est une caractéristique prégnante de ces titres d'articles de presse.

La disparition complète du segment contextualisant n'est pas à exclure, si le journaliste met en avant seulement la donnée factuelle :

(37c) Children's knowledge of nature is dwindling

Avec l'emploi d'un verbe non factif comme *claim*, qui partage ce statut avec le verbe *say* selon Harris (1974, 629), le degré de liberté associé à l'ordre sujet-verbe dans l'incise est conservé :

[8] L'expression *modalisation en discours second* est empruntée à Authier-Revuz (1992, 39).

(38) Four in every five sets of traffic lights should be removed, **report claims** (*Telegraph.co.uk* 25/01/2016)

(39) Millions of middle class Britons drinking too much, **claims report** (*Telegraph.co.uk* 29/08/2011)

La mention du locuteur métonymique peut parfois être incomplète, par souci de concision du titre :

(40) 'Child' migrant who killed asylum centre worker is an adult, **Swedish migration rules** (*Telegraph.co.uk* 12/02/2016)

Le SN *Swedish migration* jouant le rôle de source énonciative ne contient pas le nom recteur, qui est ici effacé. La lecture de l'article dévoile celui-ci : *Sweden's migration agency*.

Énoncés localisés dans la zone de confluence de deux sous-ensembles

L'étude minutieuse des énoncés contenant des incises médiatives en révèle le schéma compositionnel de base qui associe un syntagme nominal *X* à un verbe introducteur *Y*.

Les sous-ensembles du SN X et du verbe introducteur Y

Le SN *X* est sélectionné dans une liste de sources énonciatives métonymiques à nombre singulier ou pluriel favorisant l'effet de factualisation :

X = {agency, analysis, council, figures, government, inquiry, newspaper, organisations, papers, poll, report, research, source, stats, study, survey, thinktank, watchdog…}

Ces sources métonymiques ne sont pas homogènes dans leur composition sémantique : certaines désignent, par exemple, des noms collectifs (comme *government* et *thinktank*), d'autres des termes abstraits référant à l'objet produit (comme *analysis* et *report*).

À cette liste, il faut ajouter tous les acronymes désignant des associations, organisations, syndicats, etc. et les locuteurs métonymiques désignant des noms de pays, de villes, etc.

Dans une incise médiative, qui mime la composition syntaxique d'une occurrence de DD, le verbe doit tout d'abord faire partie des verbes

annonçant un discours cité. Une seconde condition, plus restrictive, est que ce verbe doit aussi être en mesure d'introduire du DIC, ce qui illustre la porosité déjà évoquée pour ces énoncés :

Y = {admit, announce, claim, find, predict, reveal, say, show, state, suggest, warn…}

Voici quelques énoncés illustrant la réunion de ces deux conditions :

(41) 13 million abortions carried out every year in China, **newspaper reveals** (*TheGuardian.com* 30/07/2009)

(42) UK's most deserted train station had 14 passengers last year, **figures reveal** (*Telegraph.co.uk* 02/05/2013)

(43) Taiwan 'invaded' China, **declassified papers show** (*Telegraph.co.uk* 22/04/2009)

(44) Huge rise in sex offences on trains, **official figures show** (*Telegraph.co.uk* 20/08/2014)

(45) Labour will 'support HS2 if costs come down', **sources claim** (*Telegraph.co.uk* 29/10/2013)

(46) Upgrading existing rail network would be better value than HS2, **government analysis finds** (*Telegraph.co.uk* 03/11/2013)

(47) Ed Miliband's 'weak leadership' is swing voters' biggest concern, **research shows** (*Telegraph.co.uk* 12/08/2014)

(48) Rip up the busiest railways and replace them with bus lanes, **says Thatcherite thinktank** (*Telegraph.co.uk* 03/02/2015)

(49) Paris terror attacks not expected to put people off the city, **travel organisations state** (*WesternDailyPress.co.uk* 16/11/2015)

(50) Bobbies on the beat could vanish, **warns police watchdog** (*Telegraph.co.uk* 20/10/2015)

Reconfiguration fonctionnelle au DIC

Il a été établi précédemment que la structure de base d'un énoncé contenant une incise médiative est :

P, (X, Y) ou P, (Y, X)

L'énoncé de départ peut être reconfiguré ainsi, l'incise médiative étant déplacée en position initiale dans l'énoncé pour devenir la proposition matrice :

(X, Y) (THAT)/TO P

Alors que la proposition matrice médiative (*X*, *Y*) est en tête de phrase, le contenu propositionnel *P* occupe la position syntaxique de l'objet du verbe *Y*.

Lors de cette modification structurelle, le contenu propositionnel *P*, s'il est une proposition, peut faire l'objet d'une nominalisation complétive (45a) ou infinitive (48a) :

(45a) **Sources claim** Labour will 'support HS2 if costs come down'

(48a) **Thatcherite thinktank says** to rip up the busiest railways and replace them with bus lanes

Ces locuteurs métonymiques n'étant pas des animés humains, un certain degré de « déconnexion forme/sens » voit le jour dans ces énoncés au DIC, comme l'évoque De Mattia-Viviès (2006).

De plus, les verbes de DD n'introduisant pas du DIC semblent exclus des incises médiatives comme les verbes d'« action-expression » (*laugh*, *smile*…) identifiés par Gournay (2015).

Par ailleurs, le degré de déconnexion forme/sens peut être élevé quand la source énonciative n'est pas directement en relation avec un animé humain :

(51) Life on Earth appeared hundreds of millions of years earlier than previously thought, **ancient crystals show** (*Independent.co.uk* 20/10/2015)

Les cristaux de roche ne portent pas en eux la notion sémantique de source énonciative. Pourtant, leur présence dans une proposition matrice médiative est rendue possible par une intervention humaine : des humains ont analysé ces cristaux et en ont tiré une hypothèse scientifique sur l'apparition de la vie sur la Terre. Un énoncé reformulé au DIC (51a) ainsi que l'emploi d'un introducteur médiatif (51b) incluant ce sujet inanimé sont tout à fait envisageables :

(51a) **Ancient crystals show** life on Earth appeared hundreds of millions of years earlier than previously thought

(51b) **According to ancient crystals**, life on Earth appeared hundreds of millions of years earlier than previously thought

La recevabilité grammaticale de ces deux énoncés illustre une nouvelle fois la plasticité de la langue.

Conclusion

La présente étude a mis en évidence que l'ordre sujet-verbe dans une incise en position finale dans un titre d'article de presse est régi par différentes contraintes sémantiques et pragmatiques. Ainsi, la collocation entre un SN *X* et un verbe introducteur *Y*, qui sont les deux arguments constitutifs de l'incise, obéit à une multitude de règles d'usage.

En présence d'un verbe comme *say* ou d'autres verbes non factifs comme *claim*, la subjectivité du journaliste-locuteur rapporteur s'exprime à loisir, l'ordre canonique et l'inversion étant acceptables grammaticalement. C'est alors l'importance relative de la source informationnelle qui peut inciter le locuteur rapporteur à choisir l'ordre canonique ou l'inversion.

Dans le cas d'une incise médiative, au sein de laquelle un locuteur métonymique prend en charge un contenu propositionnel, une instabilité énonciative liée à l'identification de la forme de DR utilisée est mise au jour. Le titre d'article de presse apparaît ainsi au confluent de plusieurs formes de DR en concurrence (DD, DIC ou modalisation en discours second). Tout en épousant les contours énonciatifs d'une occurrence de DD mimétique, l'énoncé contenant une incise médiative illustre la porosité entre ces formes de DR car le verbe introducteur de DD qui la compose est aussi potentiellement un verbe introducteur de DIC. Cette instabilité énonciative repose sur la labilité et la plasticité de la langue, qui tend à résister à une catégorisation stricte et définitive.

Des recherches complémentaires sur cette thématique permettront probablement d'obtenir une modélisation encore plus fine des relations sémantiques et syntaxiques qui guident l'agencement sujet-verbe dans les titres d'articles de presse.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES DE PRESSE

The Daily Telegraph, sites Internet *Independent.co.uk*, *Telegraph.co.uk*, *TheGuardian.com* et *WesternDailyPress.co.uk*

BASE DE DONNÉES

British National Corpus

OUVRAGES ET ARTICLES DE RÉFÉRENCE

ANSCOMBRE, Jean-Claude. 2014. « Présentation ». In J.-C. ANSCOMBRE, E. OPPERMANN-MARSAUX & A. RODRÍGUEZ SOMOLINOS (dir.), *Médiativité, polyphonie et modalité en français*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 7-16.

AUSTIN, John L. 1962. *How To Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. URMSON. Oxford : Clarendon Press.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. 1992. « Repères dans le champ du discours rapporté ». *L'information Grammaticale* 55 : 38-42.

BONHOMME, Marc. 1998. *Les figures clés du discours*. Paris : Seuil.

CHARAUDEAU, Patrick. 2006. « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives ». In A. RABATEL & A. CHAUVIN-VILENO (dir.), *Énonciation et responsabilité dans les médias. SEMEN* 22. Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, p. 29-43.

CHARAUDEAU, Patrick. 2005. *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Louvain-la-Neuve : De Boeck et Larcier/INA.

CHAROLLES, Michel & VIGIER, Denis. 2005. « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation des discours ». *Langue française* 148 : 9-30.

DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. « De la porosité des formes du discours rapporté aux cas de déconnexion forme/sens dans l'univers du récit ». In C. DELESSE (dir.), *Discours rapporté(s) : approche(s) linguistique(s) et/ou traductologique(s)*. Arras : Artois Presses Université, p. 29-52.

DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2010. « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides ». *SIGMA/ANGLOPHONIA* 28 : 151-180.

GOURNAY, Lucie. 2015. « Les problèmes de traduction posés par l'articulation Discours Direct / Récit ». *E-rea* 12.2 http://erea.revues.org/4211, consulté le 10 juin 2016.

HARRIS, Richard. J. 1974. « Memory and Comprehension of Implications and Inferences of Complex Sentences ». *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour* 13 : 626-637.

LACAZE, Grégoire. 2011. « De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct ». *Études de Stylistique Anglaise* 1 : 25-44.

LACAZE, Grégoire. 2013. « Word order in utterances of direct speech in English: a subtle balance between conventions and innovation ». *E-rea* 11.1 http://erea.revues.org/3406, consulté le 10 juin 2016.

LACAZE, Grégoire. 2015. « L'énonciation aphorisante dans l'article de presse : une syntaxe sous contrôle(s) ». *E-rea* 12.2 http://erea.revues.org/4200, consulté le 10 juin 2016.

LACAZE, Grégoire. 2016. « Responsabilité et prise en charge énonciatives dans les titres d'articles de presse ». *Études de Stylistique Anglaise* 9 : 31-57.

MAINGUENEAU, Dominique. 2012. *Les phrases sans texte*. Paris : Armand Colin.

SEARLE, John R. 1976. « A classification of illocutionary acts ». *Language in Society* 5.1 : 1-23.

(Dis)Entangling the Narrator's and the Adult Reader's Voices: *Rosie's Walk* and *Shhh!* vs. *The Nursery Alice*

Virginie ICHÉ
Université Paul-Valéry Montpellier
EMMA, EA741

Although children's literature is written, published and bought for children, it is often said to address adults at least as much as children. Zohar Shavit, in "The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children", reminds us that Philippe Ariès and others have contended that this is a modern idea, for "children were not considered to have had needs that were any different from the needs of adults" till the seventeenth century (Shavit 2012, 84). It was not until the eighteenth, and even more clearly, the nineteenth century, that children's literature became "a prominent field within the publishing establishment" (85), and, as Shavit argues, adults have increasingly involved themselves in children's culture ever since (83), so much so that "more and more texts nowadays are less interested in appealing to the child, and indeed seem to forget that the child is, after all, their official addressee" (95). Nodelman, in *The Hidden Adult* (2008), does not share Shavit's view that modern children's literature tends to address the adult reader more than the child reader. Children's literature, according to Nodelman (2008, 341), "always tries above all else to be nonadult", but

"always, inevitably, fails", resulting in the creation of what he calls complex "shadow texts"[1].

Children's books are accordingly said to have two types of implied readers: child readers and adult readers, whose behaviors are thought to diverge considerably, child readers being less experienced than adult readers. This article will analyze the role of the adult reader who reads picturebooks aloud to the child reader, or rather, to the prereader, that is the child under five. The role of such an adult reader is complex. If, to quote Nodelman (2008, 210), "the narrator most characteristically implied in texts of children's literature is someone much like the actual author: an adult, and more specifically, an adult speaking to children", conversely, the adult reader, who actually speaks to a child or to a group of children, is much like the implied narrator of children's books. Furthermore, as Cochran-Smith (1985, 84) has pointed out, in storyreading sessions, the adult reader sometimes acts as a "spokesperson for the text". To put it differently, the adult reader can be said to be, in part, the narrator's double. However, the adult reader's role is not limited to reading the words written on the page aloud. To use Jean-Jacques Lecercle's terms in *Interpretation as Pragmatics* (1999), the adult reader is also captured at a specific place by the ALTER structure[2] implied by young children's books, and this ALTER structure plans a specific reader, or rather two specific readers, as already stated. Moreover, the adult reader cannot stay insensitive to a child's reactions when reading the book aloud: the adult reader sometimes supersedes the narrator, and becomes a "secondary narrator or commentator on the text" (Cochran-Smith 1985, 84). In other words, it seems that the adult reader cannot but depart from the narrator's voice, the adult reader's voice being a copy of as well as a reaction to the narrator's voice and to the children's reactions.

This article will provide a close analysis of three young children's books, *The Nursery Alice* (Carroll 1890), *Rosie's Walk* (Hutchins 1968) and *Shhh!* (Grindley & Utton 1991). Though the publication dates of

---

[1] Nodelman does not mean here that children's books only have complex shadow texts: as he puts it, "[w]hile fictional texts for adult audiences often have shadow texts more complex than the texts are themselves, there's rarely such an obvious disjunction between their texts and their shadow texts" (2008, 14).

[2] Lecercle (1999, 88) forges the concept of the ALTER structure in order to show the different forces at work in the language game of interpretation (which is but a variant of the language game of interpellation): while the Reader is interpellated by the Text as mediated by Language and the Encyclopedia, s/he can in turn capture the Author at a specific place, via the Text, the Encyclopedia and Language.

these young children's books span a little more than one hundred years, all came out at a time when the belief that children's needs had to be taken into account was widely shared and when children's literature was no longer thought to have to be systematically didactic. As Knowles and Malmkjær (1996, 18) put it, Carroll's *Alice's adventures in Wonderland* has often been described as a turning-point in children's literature, because its tone is deemed to radically differ from the moralizing tone of its predecessors, thereby offering "hours of pleasure" to its young readers. *The Nursery Alice*, being Carroll's rewriting of this groundbreaking children's book for young children, as well as one of the very first young children's books ever published, seems an adequate starting point to investigate the question of the relationship between the narrator's and the adult reader's voice. As Sundmark (1999, 129-131) has perceptively noticed, it largely relies on an omnipresent narratorial voice and, according to Susina (2010, 87), the text is "a possible model for how an adult reader might present the text to a child". *Rosie's Walk* may, at first glance, seem an odd choice, since the narratorial voice is extremely neutral there. Yet, the contrapuntal aesthetics of this picturebook—the first ever published to rely on such a technique (Nikolajeva & Scott 2000)—suggest a greater authorial intervention than first imagined, and therefore effectively raises the question of the adult reader's role when reading such an elaborate picturebook to a young child. *Shhh!*, one of the first lift-the-flap books ever published[3], combines some of the characteristics displayed in *The Nursery Alice* and in *Rosie's Walk*: its narrator is extremely present and its sophisticated aesthetics imply complex authorial interventions, which may prevent the adult reader from being fully able to become what Cochran-Smith calls "a secondary narrator". Examining these three young children's books will, then, enable me to show that, though the narrator's and the adult reader's voices cannot, in theory, be identical, and though some young children's books do invite their adult readers to deviate from the text when reading it aloud, others, which apparently openly encourage considerable reader participation (and dialogic interaction), ultimately try

[3] The first modern lift-the-flap book published was Eric Hill's *Where's Spot?* (1980). Although innovative at the time, this book has been shown to be flawed, in particular by Smith (2001, 230) who sees "a sloppiness in the language in *Where's Spot?* that leaves the reader unsatisfied" and regrets "the relentless linearity of the plot and the unimaginative use of flaps". *Shhh!*, she argues, is the first modern lift-the-flap book which truly exploits the possibilities offered by the medium.

to block any reader's intervention, thus leading to a confluence of the narrator's and the adult reader's voices.

Even if *The Nursery Alice* is 56 pages long in the 2010 Macmillan edition, Lewis Carroll made it clear in his preface that this new illustrated version of Alice's adventures was meant for young children, and Carroll proved to be aware that young children cannot be expected to be read a book this length:

> And my ambition *now* is [...] to be read by Children aged from Nought to Five. To be read? Nay, not so! Say rather to be thumbed, to be cooed over, to be dogs'-eared, to be rumpled, to be kissed, by the illiterate, ungrammatical, dimpled Darlings, that fill your Nursery with merry uproar. (58-59)

The epanorthosis suggests Carroll knew that children were potentially disruptive forces, paying more attention to the materiality of the book than to its contents. However, I would like to argue that *The Nursery Alice* neither embraces the idea of an active prereader, nor encourages the adult reader to make his/her own voice diverge from the narrator's voice to better constrain the prereader. *The Nursery Alice* is an example of a young children's book that resorts to several linguistic and pragmatic strategies intended to block the adult reader's as well as the child reader's reactions.

While, as Bettelheim (1976, 150) puts it in *The Uses of Enchantment*, "[telling] permits greater flexibility", *The Nursery Alice* does not allow the adult reader much room for improvisation. As one anonymous reviewer put it when the book came out in 1890,

> we suspect that *The Nursery 'Alice'* will be read aloud by the hour by the complaisant nurse, glad to find that her usual task of reviving and stimulating a wandering attention is anticipated by *the superabundant comments* which Mr. Carroll thinks fit to interpolate freely. (quoted in Cohen 1983-1984, 125, my italics)

Whether the adult reader is glad or not of the narrator's multifarious interventions is open to discussion, but the fact remains that the narrator is very much present. S/he repeatedly invites the child to have a look at the colors of the illustrations (which Lewis Carroll was very proud of, as Jan Susina reminds us 2010, 89). For instance, the narrator (seemingly, as the lack of interrogation mark at the end of the sentence reveals) encourages the reader to admire the White Rabbit's attire, which is described at length in the very first chapter of *The Nursery Alice*:

> Hasn't it got pretty pink eyes [...]; and pink ears; and a nice brown coat; and you can just see its red pocket-handkerchief peeping out of its coat-pocket: and, what with its blue neck-tie and its yellow waistcoat, it really is *very* nicely dressed. (Carroll, 2)

Although the White Rabbit's coat, handkerchief, neck-tie and waistcoat play no role whatsoever in the story, the narrator points to each of these elements one after the other. Moreover, the narrator points to details of the illustrations that are not mentioned in the diegesis, and could accordingly be easily overlooked by the narrator—but spontaneously commented upon by any adult reader when reading the book aloud to a young child. To give only two examples, the narrator counts the number of cups on the table in chapter X, "The Mad Tea-Party", and identifies the nature of all the members of the jury in chapter XIII, "Who Stole the Tarts?":

> [T]here were quantities of tea-cups set all along it [the table]. You ca'n't see all the table, you know, and even in the bit you *can* see there are nine cups, counting the one the March Hare has got in his hand. (37)

> Let's try if we can make out all the twelve. [...] I see the Frog, and the Dormouse, and the Rat and the Ferret, and the Hedgehog, and the Lizard, and the Bantam-Cock, and the Mole, and the Duck, and the Squirrel, and a screaming bird, with a long beak, just behind the Mole.
> But that only makes eleven: we must find one more creature.
> Oh, do you see a little white head, coming out behind the Mole, and just under the Duck's beak? That makes up the twelve. (52-53)

While counting the number of tea-cups on the table could be construed as a way to elaborate on the co-text in the left-hand side ("there were quantities of tea-cups"), and thus perceived to be somehow connected to the narrative, it is much harder to justify the narrator's determination to label each and every animal—this digressive comment being much more likely to be uttered by an adult reader trying to test or reinforce a child's knowledge of animals. Finally, the narrator repeatedly asks the reader to give his/her opinion about the situation Alice or other Wonderland characters find themselves in, as in chapter II, "How Alice Grew Tall" when the narrator asks: "Which would *you* have liked the best, do you think, to be a little tiny Alice, no larger than a kitten, or a great tall Alice, with your head always knocking against the ceiling?" (8) or in chapter XIV, "The Shower of Cards" when the narrator asks: "Would *you* like to be punished for something you hadn't done?" (54). These examples

prove that Carroll's intention when adapting *Alice's Adventures in Wonderland* was to determine very precisely the role of the adult reader and prevent any divergence from the narrator's voice.

Nonetheless, the abundance of questions directed at the prereader could suggest that the child is invited to actively respond to the book—all the more so since the narrator invites the reader to "shake the book a little, from side to side" (2-3) to make the White Rabbit tremble in the very first chapter. If such is really the case, it could mean that the adult reader, trying to act as the spokesperson for the text, would have to adapt it to limit the child's reactions. Yet, as I have shown elsewhere (Iché 2015, 198-199), the narrator predominantly resorts to conducive yes-no questions, which "favor[...] one possible answer (*yes* or *no*) over the other", as Bolinger's definition of conducive questions has it (see Hudson 1975, 13). For instance, when the narrator asks: "Would you like to hear what it was that she dreamed about?" (1), the co-text in the left-hand side, "she had a very curious dream", encourages the reader to say "Yes!" or at least nod. The narrator arouses the child's curiosity with the help of the adverb "very", before asking whether s/he wants to know what the dream is about. It is, then, extremely unlikely that the child will answer: "No!" Secondly, whenever the narrator asks wh- questions, which are supposed to be open questions, s/he actually controls the answer. For instance, at the beginning of chapter III, "The Pool of Tears", after explaining that the huge Alice is now able to grab the golden key and open the tiny door with it, the narrator asks: "what good was it to get the door open, when she couldn't get *through*?" (9). The question includes an argument against any positive answer: the only possible (and therefore useless) answer is "it was no good." Thirdly, the narrator asks interro-negative questions, which, as Green (2008, 161-162) underlines, can be "used to pressure the addressee into admitting or agreeing to a proposition that the speaker is putting forth" and, as Heritage (2002, 1433) has further shown, are recurrently treated as if the speaker were taking a stand. The narrator therefore produces clauses that are syntactically interrogations, but pragmatically assertions, such as "Wasn't it a pity she had locked up the door again?" (7) or "Wasn't that a funny way of selling hats?" (40). Fourthly, the narrator quasi-systematically ignores the Transition Relevance Places (TRP) identified by Sacks, Schegloff and Jefferson (1974), in order to make sure that the child cannot take his/her turn in the conversation between the adult reader and himself/herself. According to their findings, in a conversation, if the speaker has selected the next speaker, then s/he "has

the right and is obliged to take next turn to speak" at the proper TRP (Sacks et al. 1974, 704). For instance, in the following passage taken from chapter XIII:

> And then—
> And then what *do* you think happened? Why, her skirt caught against the Jury-box, and tipped it over, and all the poor little Jurors came tumbling out of it! (Carroll, 51)

The narrator clearly selects the next speaker, since s/he directly addresses the child with the shifter "you". Yet, there is no pause, no new line, no new paragraph after the question to let the child take his/her turn. The narrator creates an artificial pause before asking his/her question, at a place which cannot be interpreted as a TRP (after "And then—"), but refuses to let the selected speaker take his/her turn at the real TRP, at the end of the question. Finally, the narrator goes so far as to insert words the child is imagined to have pronounced. Here is an example from the beginning of chapter XIII:

> Did you ever hear how the Queen of Hearts made some tarts? And can you tell me what became of them?
> "Why, of *course* I can! Doesn't the song tell all about it?
> *The Queen of Hearts, she made some tarts:*
> *All on a summer day:*
> *The Knave of Hearts, he stole those tarts,*
> *And took them quite away!*" (49)

The narrator pretends to make the flesh-and-blood child enter the fictional narration of Alice's story, while it is only the narratee who intervenes here. This strategy ultimately aims at preventing the real child from speaking for himself/herself. As Susina (2010, 92) has noted, "[r]ather than being a series of competing voices, this *Alice* is dominated by the voice of the narrator". Since Carroll included many potential digressions usually made spontaneously by adult readers, and since the prereader's participation is restricted by the narrator, the adult reader's voice does not and cannot really diverge from the narrator's. The adult reader's voice is only a small tributary of *The Nursery Alice* River, not meant to influence its flow.

As I have already mentioned, the narratorial voice in *Rosie's Walk* is markedly dissimilar to the narratorial voice in *The Nursery Alice*. The narrator tells the story in the following fashion: "Rosie the hen went for a walk across the yard, around the pond, over the haystack, past the mill,

through the fence, under the beehives and got back in time for dinner". Composed of two coordinated declarative clauses, this sentence does not particularly invite its recipient to respond. There is no blank, no "already said" or "unsaid," as Eco (1985, 27) puts it, that the reader could make reappear. As is conveyed by the repeated use of the definite article (Givón 1993, 232), the narrator assumes that the reader has immediate access to the referents of "yard", "pond", "haystack", "mill", "fence", and "beehives" (and rightly so, as all these elements are indeed present in Hutchins's illustrations) and that s/he will accordingly not have any trouble identifying them. The prereader, therefore, is discouraged from asking any question to clarify the situation. Moreover, the narrator does not address the young child, or ask him/her a question, so that the adult reader does not have to become "the spokesperson for the text" (Cochran-Smith 1985, 84) and adapt it: his/her role seems to be limited to decoding the words on the page, as in *The Nursery Alice*.

Yet, *Rosie's Walk* is much more than its 32-word sentence. This picturebook features what Nikolajeva and Scott have called "a *counterpointing* dynamic" (2000, 226), since "words and images collaborate to communicate meanings beyond the scope of either one alone". Indeed, Hutchins's illustrations show much more than a hen going out for a walk. As is made explicit by the blurb on the back cover, *Rosie's Walk* is actually as much about a "sly fox" ready to pounce on the delightfully oblivious hen as it is about Rosie. According to Mourão (2012, 80), children usually do not respond much to the text, but are "far more interested in the entertaining antics of the fox". To my knowledge, no full-fledged reception study has been carried out with adult readers, but Nodelman (1988, 224) explains that students in children's literature courses often feel that the picturebook could do entirely without the words, before showing how the ironic comment the pictures make on the words renders *Rosie's Walk* particularly worthy of interest: "They [the pictures] make the words comic by making them outrageously incomplete, only a half-truth, and by making their incompleteness so obvious" (224). Even if the words do not feature any blanks, the picturebook relies on a considerable gap between the text and the pictures, that the reader is invited to react to. While the words "Rosie the hen went for a walk" appear in the first double spread, the reader can already see the fox, with its tongue sticking out of its mouth, hiding under the coop. Then, although the second double spread only features the words "across the yard", the reader can see the fox leaping, and is probably relieved (albeit maybe sorry as well) when s/he sees the rake (that was lying on the ground in

the previous double spread) hitting the fox in the face in the next double spread. If the imaginative space that lies between the words and the pictures is often described as the central characteristic of picturebooks (Styles & Watson 1996, 2), it could be argued that it is even more the case here, considering the discrepancy between the text and the illustrations.

Besides, the book layout exploits the turn-paging event in order to encourage responses: each adjunct is written on a recto page, at which point the adult reader has to pause for a second in order to turn the page or have the child do it. The next double spread features no word at all, thus allowing for extensive reactions. The adult reader, who is not just the "spokesperson for the text" but who is also captured at a specific place by the ALTER structure of the book, cannot, then, merely read the words on the page aloud. The picturebook calls on the adult reader to insert his/her reactions to these repeated gaps between the words and the illustrations, all the more so since prereaders will most likely react to them. Prereaders may only point at the fox, giggle and say nothing, as documented by Nodelman (1988, 224), or ask questions about the fox's bumbled attempts to catch Rosie, as Mourão has suggested (2012, 80). However, each reaction—whether verbal or non-verbal—calls for extensive adult participation, and thus substantial divergence from the words on the page. The adult reader may, indeed, ask mock-questions such as "But why are you laughing?" or make playful comments such as "There is really nothing to laugh about", or encourage more verbal child-participation and ask questions such as "What do you think is going to happen now?" or "Do you think the fox is going to catch Rosie this time?". Despite an apparent lack of intervention-enhancing strategies, *Rosie's Walk* actually invites its adult reader to disentangle his/her voice from the voice of the narrator, and to become what Cochran-Smith (1985, 84) calls a "secondary narrator".

Shhh!, I would argue, also requires an active adult reader, who can do more than just read the words printed on the page out loud. However, this picturebook resorts to strategies that are very different from those of *Rosie's Walk*, and that are sometimes more similar to those displayed in *The Nursery Alice*. *Shhh!* is a lift-the-flap book, which invites the reader to enter a giant's castle, but to do so gingerly so as not to wake up the giant. *Shhh!* encourages the prereader to lift the flaps, turn the pages but also answer questions. Indeed, the narrator addresses the reader directly on a regular basis, as can be seen in the following examples: "Do you think

she saw us?" or "Do you think we woke him up?" Such direct questions require answers from the reader, who cannot remain silent, or at least who can hardly avoid nodding or shaking his/her head. However, just as in *The Nursery Alice*, the potential answers to these questions are very limited. As polar questions, their answer is intrinsically limited to yes or no. Furthermore, the co-text in the right-hand side shows that it does not really matter whether the reader answers "yes" or "no", or whether the answer is verbal or non verbal. After asking "Do you think she saw us?", the narrator invites the reader to "Look through the door and see if she's still cooking dinner"; after asking "Do you think we woke him up?", the reader is asked to "Peek through the hatch and see if he's still asleep". In other words, the reader is invited to guess and determine whether s/he is right by lifting the flap. While encouraging the reader to voice an answer (or think about an answer), the narrator constrains his/her reactions and gestures.

Consequently, it is no wonder that the picturebook is scattered with imperative forms, such as "Come inside", "Turn over quickly now", and "Be quiet again now". The injunction to silence is voiced three times in the course of *Shhh!*, which is obviously no coincidence given the title of the picturebook. The interjection itself is repeated eight times (including the title), and printed in capital letters five times—suggesting that the order to remain silent is ironically given loudly. The narrator thus tries to restrict the reader's participation, in order to prevent the reader from being too noisy and disturbing the people and animals living in the castle. At the same time though, s/he needs the reader to giggle or ask questions or excitedly lift the flaps on the pages for the next "SHHH!" or "Be quiet again now" to be relevant. The narrator's loud injunctions to silence are meant to trigger alarm and excitement at the same time. The adult reader has to take up the challenge, read between the lines and interpret the use of the capital letters for "SHHH!", but also for "I think I heard a MIAOW" and "Isn't he UGLY?" at the end of the book. These capital letters function as stage directions, indicating to the adult reader how these passages should be read.

In this respect, the narrator's and adult reader's voices overlap more in *Shhh!* than in *Rosie's Walk*. However, the adult reader will probably have to directly intervene to, as the author's website states, "encourage a bit of noise from [the] audience" (website). For instance, the adult reader could giggle at the fat mouse, or even more drastically, convince his/her listeners to say "Boo!" when looking at the giant sleeping in his bed at the

end of the book. The first-person narrator already says "I dare you to say 'Boo!'", but, as is made clear on Sally Grindley's website, young children "might be a bit hesitant about saying Boo to the giant". The following recommendation is then issued: "tell them to be brave—and then as you hurry to turn the page before the giant can catch you, scold them saying you didn't mean it!".

The adult reader will probably exploit the discrepancy between the words and the pictures to trigger the reactions planned by the narrative structure, even though there is no "perspectival counterpoint" here between the text and the illustrations (Nikolajeva & Scott, 2000, 233), but what the authors call "significant enhancement" (Nikolajeva & Scott, 230)—that is to say that the pictures are complementary to the text and provide additional information. The adult reader could then point out the mouse and ask the child to have a look at its huge belly, and wait for comments or more directly ask why the mouse's belly is so big. Other elements are also worth drawing attention to, as they could belong or have belonged to previous visitors of the giant's castle: the bones on the floor of the giant's dining room, the hands gripping the edge of the teacup or the eyes in the soup. Pointing to these visual details will both make the child noisier (as s/he will probably express her mock or real concern for the previous visitors) and quieter (as s/he will do her best not to meet the same fate). *Shhh!* constructs a more constrained implied reader than *Rosie's Walk*, who is actually not unlike the implied reader constructed by *The Nursery Alice*, as s/he is required to play a very specific role, which includes answering yes-no questions, lifting the flaps only when asked to do so (even though real children may lift the flaps before it is time for them to do so), being quiet when required, but noisy at times as well, etc. The adult reader's role constructed by *Shhh!*, however, is different from the adult reader's role constructed by *The Nursery Alice*: when reading the picturebook aloud to the prereader, the adult reader is not as constrained as the prereader, paradoxically because in trying to be the spokesperson for the text, s/he takes on the role of a secondary narrator. Since one of the adult reader's missions is to make sure the prereader acts as required, s/he will then comment on the pictures and adapt the tone of his/her voice and his/her exhortations to silence to the reactions of the child prereader.

The adult reader's assistance is required for the prereader to fully experience young children's books: s/he will give the prereader access to

the text, become the narrator's double, or, to use Cochran-Smith's words, become "the spokesperson for the text" (1985, 84). Often, s/he will be more than just a spokesperson and become a "secondary narrator or commentator on the text" (84), which is most clearly the case with *Rosie's Walk*. Notwithstanding its seeming absence of response-inviting strategies, Hutchins's picturebook indeed truly encourages its adult reader to take advantage of the pauses created by the author's clever exploitation of the book layout for him/her to comment or have the child reader comment on the hilarious discrepancy between the text and the pictures, therefore allowing the adult reader to disentangle his/her voice from the voice of the narrator. Though the narrator's and the adult reader's voices will overlap much more in *Shhh!*, the adult reader of *Shhh!* has to make sure that the prereader constructed by the picturebook reacts as planned and probably has to encourage the child to be noisier than s/he would be if the adult reader read the book out loud without making any comments. As in *Rosie's Walk*, the adult reader will then manage to take on the role of a "secondary narrator" and assert his/her own voice.

However, not all young children's books seem to embrace the idea of the adult reader's actively taking on the role of a "secondary narrator." Although *The Nursery Alice* regularly addresses the reader and seems, at first glance, to be response-inviting, the adult reader's participation is restricted—s/he is only allowed to be the narrator's double, the "spokesperson for the text". The flesh-and-blood adult reader of *The Nursery Alice* may well be annoyed at the narrator's authoritative voice, but will have a hard time disentangling his/her voice from the narrator's: not only is every (or almost) potential digression planned in advance, but the narrator also "secure[s] the child who is outside the book" (Rose 1994, 2), which Rose argues is what every children's book sets out to do. *The Nursery Alice* reveals then that there is no such thing as a clean break from a long-standing tradition: despite its kinship with the 1865 version, which many critics have argued to be non-didactic, this illustrated book proves not to let the reader challenge the traditional passive role children's books used to assign to their readers. More astonishing, perhaps, is the fact that *Shhh!*, which came out in 1991 and otherwise ingeniously exploits the lift-the-flap feature, reluctantly encourages its prereader to fully become an active reader, and only grants the adult reader the opportunity to develop his/her own voice to better constrain the young child. If more than one hundred years separate the publication of *The Nursery Alice* from that of *Shhh!*, the question of the adult reader's and the young child's agency

turns out to be as topical now as it was then—books fostering active readers, such as *Rosie's Walk*, being maybe more the exception than the new rule.

BIBLIOGRAPHY

ARIÈS, Philippe. 1962 [1960]. *Centuries of Childhood*. New York: Alfred A. Knopf.

BETTELHEIM, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment*. London: Penguin Books.

CARROLL, Lewis. 2010 [1890]. *The Nursery Alice*. Oxford: Macmillan Children's Books.

COCHRAN-SMITH, Marilyn. Summer 1985. "Reading stories to young children". *Children's Literature Association Quarterly* 10.2: 83-86.

COHEN, Morton N. 1983-4. "Another wonderland: Lewis Carroll's *The Nursery 'Alice'*". *The Lion and the Unicorn* 7/8: 120-126.

ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula: Le rôle du lecteur*. Paris: Grasset & Fasquelle.

ECO, Umberto. 1992 [1990]. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset.

GIVÓN, Talmy. 1993. *English Grammar. Volume 1*. Amsterdam: John Benjamins.

GREEN, Georgia. 2008 [1996]. *Pragmatics and Natural Language Understanding*. London: Routledge.

GRINDLEY, Sally & UTTON, Peter. 2014 [1991]. *Shhh!* London: Hodder Children's Books.

Sally Grindley's Website, http://www.sallygrindley.co.uk/books/shhh/#sthash.oXgKrTlu.dpuf (*Shhh!* Talking Points), accessed 30 May 2016.

HERITAGE, John. 2002. "The limits of questioning: negative interrogatives and hostile question content". *Journal of Pragmatics* 34.10-11: 1427-1446.

HUDSON, Richard A. Mar. 1975. "The meaning of questions". *Language* 51.1: 1-31.

HUTCHINS, Pat. 2015 [1968]. *Rosie's Walk*. London: Little Simon.

ICHÉ, Virginie. 2015. *L'esthétique du jeu dans les* Alice *de Lewis Carroll*. Paris: L'Harmattan.

JAQUES, Zoe & GIDDENS, Eugene. 2013. *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*. Farnham; Burlington: Ashgate.

KNOWLES, Murray & MALMKJÆR, Kirsten. 1996. *Language and Control in Children's Literature*. London; New York: Routledge.

LECERCLE, Jean-Jacques. 1999. *Interpretation as Pragmatics*. Houndmills (Basingstoke); London: MacMillan.

MOURÃO, Sandie. 2012. "Picturebook: object of discovery". In J. BLAND & C. LÜTGE (eds), *Children's Literature in Second Language Acquisition*. London; New York: Bloomsbury, p. 71-84.

NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. 2000. "The dynamics of picturebook communication". *Children's Literature in Education* 31.4: 225-239.

NODELMAN, Perry. Dec. 1981. "How typical children read typical books". *Children's Literature in Education* 12.4: 177-185.

NODELMAN, Perry. 1988. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens, GA: University of Georgia Press.

NODELMAN, Perry. 2008. *The Hidden Adult*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

ROSE, Jacqueline. 1994 [1984]. *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*. Houndmills and London: The Macmillan Press LTD.

SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emanuel A. & JEFFERSON, Gail. Dec. 1974. "A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation". *Language* 50.4 (Part 1): 696-735.

SHAVIT, Zohar. 2012 [1999]. "The double attribution of texts for children and how it affects writing for children". In S. L. BECKETT (ed.), *Transcending Boundaries — Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York; London: Routledge, p. 83-97.

SMITH, Vivienne. Sept. 2001. "All in a flap about reading: Catherine Morland, Spot, and Mister Wolf". *Children's Literature in Education* 32.3: 225-236.

STYLES, Morag & WATSON, Victor (eds). 1996. *Talking Pictures: Pictorial Texts and Young Readers*. London: Hodder & Stoughton.

SUNDMARK, Björn. 1999. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund: Lund University Press.

SUSINA, Jan. 2010. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. New York; London: Routledge.

Pour une contribution de la linguistique à l'étude des genres littéraires : relativisation et romans à sensation (*Lady Audley's Secret* d'Elizabeth Braddon)

Henri LE PRIEULT
Université Toulouse Jean-Jaurès
CAS, EA801

Dans un contexte historique favorisant les débats sur la place des femmes dans la société victorienne (les procès et instructions judiciaires largement diffusés par la presse à scandale suite au meurtre du fils de Constance Kent en juin 1860 ou aux exactions du « Prince des empoisonneurs », William Palmer, jugé en 1856), ces romans dits « à sensation » ont été le plus souvent diffusés à l'origine par des journaux populaires sous forme de feuilletons. Le roman qui nous intéresse ici, publié en trois volumes en 1862, fut au préalable présenté au public en partie dans le *Robin Goodfellow Magazine* (de juillet à septembre 1861), puis dans sa totalité dans le *Sixpenny Magazine* (de janvier à décembre 1862), et par la suite à nouveau dans le *London Journal* (de mars à août 1863). Les nouvelles lois sur le divorce (en particulier le Matrimonial Causes Act de 1857, créant une juridiction civile à cet effet) maintenaient néanmoins une forte inégalité entre hommes et femmes dans la société victorienne, l'adultère devant être doublé, par exemple, de bigamie ou d'inceste de la part du mari, pour ouvrir droit au divorce à l'épouse.

Dans ce contexte, le succès des romans à sensation, sous-genre largement apprécié à l'époque, notamment auprès du public féminin, ne doit pas occulter l'étape remarquable que constituent ces œuvres au regard de l'histoire des procédés littéraires et de l'évolution de la langue anglaise. L'intrigue du roman de Braddon peut se résumer succinctement, en

s'inspirant de la formule d'Elaine Showalter (1982) : une héroïne bigame abandonne son enfant, jette son premier mari dans un puits, envisage d'empoisonner le second et met le feu à un hôtel dans lequel résident les autres hommes de son entourage. Comme dans les romans de Wilkie Collins ou d'Ellen Price Wood, une femme adultère, souvent bigame, passe à l'acte meurtrier et se trouve à son tour victime de persécutions. Ces histoires mêlant crimes et transgressions sexuelles nécessitent une gestion minutieuse de l'acte narratif en raison, d'une part, de leur diffusion sous forme d'épisodes, mais aussi car elles entretiennent une relation spécifique entre narrateur et lecteur : le premier sait, diffuse l'information à son rythme, le second est en droit d'entretenir, en confiance, une position de récipiendaire de la narration et de l'information distillée, tout en acceptant un retardement de la révélation de la vérité. Car c'est bien autour de la notion de révélation que se conclut le pacte de lecture. La gestion du suspense, le rythme de l'intrigue, l'introduction de nouveaux personnages ou de faits jusqu'alors inconnus du lecteur, la suspension de la vérité, sont tous sous-tendus par un accord implicite scellant l'engagement à la révélation finale. Dans le roman qui nous occupe, c'est un des personnages, neveu du second mari, qui fait office de narrateur. Robert Audley, avocat débonnaire et peu investi, se voit donné le rôle d'un enquêteur minutieux traquant l'héroïne qu'il présume, contre toute apparence, coupable. La focalisation narrative est ainsi filtrée par son intermédiaire à la première personne du singulier et le lecteur installé implicitement en interlocuteur du récit, voyeur empathique des agissements d'une meurtrière présumée et progressivement acculée à mesure que le récit avance. Une telle position le rend enclin à accepter l'éventuelle absence de respect par le narrateur du principe de vérisimilitude factuelle, comme de nombreuses coïncidences bienvenues. Ce sont là les marques du récit mélodramatique. En revanche, la vérisimilitude psychologique des romans à sensation s'écarte de ces canons pour s'ancrer dans le relevé des conflits et des tensions intérieures des personnages, qui échappent ainsi à l'opposition mélodramatique entre victime et bourreau.

Décrire et révéler

Dans ce cadre, il semble utile d'observer la mobilisation de procédés spécifiques fortement liés à l'enjeu de révélation propre au récit à

sensation. La mise en place des lieux et des personnages permet, par exemple, le relevé chez Braddon d'un fort déséquilibre entre la description de l'espace et celle des être humains qui le peuplent. En fort contraste avec Wilkie Collins et sa *Femme en blanc* (1860), où les personnages sont abondamment présentés, souvent sur plusieurs pages, ceux de Braddon sont introduits par quelques lignes peu disertes. Le principe de rétention de l'information portant sur les personnages semble dès lors installé, et se trouve souligné, en contraste, par les abondantes et longues descriptions des lieux de résidence (Audley Court, Grange Heath, Castle Inn), de la campagne, de la ville et des environnements immédiats de l'intrigue (gares, bord de mer, quartiers, etc.).

Si l'on compare un court extrait de la description de la demeure que partagent l'héroïne et son second mari, fournie dès le premier chapitre, et quelques unes des descriptions des personnages principaux dans les premiers chapitres du roman, on conçoit qu'une telle opposition quantitative s'appuie sur l'emploi différentiel de procédés langagiers et linguistiques similaires. La description d'Audley Court, vaste demeure entourée d'un généreux parc situé dans la campagne de l'Essex, mobilise une gamme spécifique de procédés descriptifs.

> **(1)** A glorious old place – **a place that** visitors fell into raptures **with**; feeling a yearning wish to have done with life, and to stay there for ever, staring into the cool fishponds, and counting the bubbles as the roach and carp rose to the surface of the water – **a spot in which** Peace seemed to have taken up her abode, setting her soothing hand on every tree and flower; on the still ponds and quite alleys, the shady corners of the old-fashioned rooms; the deep window-seats behind the painted glass; the low meadow and the stately avenues – ay, even upon **the stagnant well, which,** cool and sheltered as all else in the old place, hid itself away in a shrubbery behind the gardens, with **an idle handle that** was never turned, and a lazy rope so rotten that the pail had broken away from it, and had fallen into the water.
> A noble place; inside as well as out, a noble place – **a house in which** you incontinently lost yourself if ever you were so rash as to go about it alone; **a house in which** no one room had any sympathy with another, every chamber running off at a tangent into an inner chamber, and through that down some narrow staircase leading to **a door which**, in its turn, led back into **that very part of the house from which** you thought yourself the farthest; **a house that** could never have been planned by any mortal architect, but must have been the handiwork of that good old builder – **Time, who,** adding a room one year, and knocking down a room another year, toppling over now a chimney coeval with the Plantagenets, and setting up one in the style of the Tudors; shaking down a bit of Saxon wall there, and allowing a Norman arch to stand here; throwing a row of high narrow windows in the reign of Queen Anne, and joining on a dining-room after

> the fashion of the time of Hanoverian George I to **a refectory that** had been standing since the Conquest, and contrived, in some eleven centuries, to run up such a mansion as was not elsewhere to be met with throughout the county of Essex. (Braddon, 4)[1]

La référence aux lieux et à leurs caractéristiques est opérée par l'intermédiaire de notions nominales spatiales (« place », « ponds », « tree », « alleys », « rooms », « well », « garden », « chamber », « stairs », « chimney », « arch », « window »), elles-mêmes qualifiées par des adjectifs et surdéterminés par une série de procédés référentiels plus complexes : des *noms composés* (« fishponds », « window-seats », « staircase », « dining-room ») ; des *syntagmes adjectivaux complexes* (« good old », « high narrow », etc.) ; des *complémentations nominales* (« the corners of the rooms », « that part of the house », « a bit of wall », « a row of windows », etc.) ; des *syntagmes prépositionnels circonstants de lieux* (« on the still ponds and quite alleys », « in a shrubbery behind the gardens », « into an inner chamber », etc. ; des *groupes participiaux* (« staring into the cool fishponds », « leading to a door », etc.) ; et enfin des *propositions relatives*.

Cette série de procédés amène à ancrer l'intrigue dans un décor minutieusement détaillé, regorgeant d'indices, et produisant un effet de saturation. Dans l'extrait qui vient d'être cité, le puits est celui où le premier mari sera jeté et laissé pour mort, le dédale des pièces se veut l'allégorie d'une vie dont l'héroïne sera tout à la fois la captive et l'architecte, la diffusion des sensations et des impressions nourrit la mise en place d'un récit où tout sera susceptible d'être réinterprété.

A l'inverse de ces abondantes pages, la description des personnages principaux témoigne d'une grande concision et d'une volonté de rétention initiale, gage de dévoilement progressif. Souvent basés sur de grands types sociaux (le jeune paysan, l'aristocrate veuf, la servante maligne, etc.), ces personnages donnent lieu à une description sommaire, en quelques lignes, mêlant les traits psychologiques et physiques propres à rattacher le personnage décrit à une classe. Ainsi des toutes premières descriptions physiques et psychologiques des deux maris, de l'héroïne et du personnage secondaire de Luke, futur mari de la servante[2] :

---

[1] Les références de pages renvoient à l'édition Wordsworth Classics de 1997. Les caractères gras ont été ajoutés.

[2] Les marques typographiques nous sont propres et seront explicitées à la suite.

(2) Sir Michael Audley was fifty-six years of age, and he had married a second wife three months after his fifty-fifth birthday. He was a big man, tall and stout, with a deep sonorous voice, handsome black eyes, and a white beard – a white beard **which** made him look venerable against his will, for he was as active as a boy, and one of the hardest riders in *the country*. For seventeen years he had been a widower with an only child, a daughter, Alicia Audley, now eighteen, and by no means too well pleased at having a stepmother brought home to *the Court* [...] (Braddon, 5-6)

(3) He was a young man of about five-and-twenty, with a dark face, bronzed by exposure to the sun; he had handsome brown eyes, with a feminine smile in them, ***that*** sparkled through his black lashes, and a bushy beard and moustache ***that*** covered the whole of the lower part of his face. He was tall, and powerfully built; he wore a loose grey suit, and a felt hat, thrown carelessly upon his black hair. His name was George Talboys, and he was an aft-cabin passenger on board *the good ship Argus*, laden with Australian wool, and sailing from Sydney to Liverpool. (13)

(4) No one knew anything of her except that she came in answer to an advertisement **which** Mr Dawson, *the surgeon*, had inserted in *The Times*. She came from London, and the only reference she gave was to a lady at a school at Brompton, where she had once been a teacher. But this reference was so satisfactory that none other was needed, and Miss Lucy Graham was received by *the surgeon* as *the instructress* to his daughters. Her accomplishments were so brilliant and numerous, that it seemed strange that she should have answered an advertisement offering such very moderate terms of remuneration as those named by Mr Dawson [...] (6)

(5) *The man* was a big, broad-shouldered, stupid-looking clodhopper of about twenty-three years of age. His dark red hair grew low upon his forehead, and his bushy brows met over a pair of greenish-grey eyes; his nose was large and well shaped, but *the mouth* was coarse in form and animal in expression. Rosy-cheeked, red-haired, and bull-necked, he was not unlike one of *the stout oxen* grazing in *the meadows* round about *the Court*. (22-23)

Trois procédés méritent ici un commentaire. Tout d'abord, on remarque que la désignation des caractéristiques physiques des personnages du roman relève de façon systématique de la référence à une classe, grâce à l'article A(N) et à l'opération d'extraction qu'il signale : « a deep voice », « a widower », « a bushy beard » « a felt hat », « a big ... clodhopper », etc. Ce procédé (souligné ci-dessus) ne serait pas remarquable s'il ne semblait se généraliser et, tout particulièrement dans le cas de la description de l'héroïne (4), devoir être étendu au point de faire obstacle à une référence plus spécifique: « a lady at a school », « a teacher », « an advertisement ». Si l'on note ensuite que l'emploi de l'article THE (en italiques) amène à poser des références pré-construites soit relevant des coordonnées spatio-temporelles (« the country » « the Court », « the good

ship Argus », « The Times », « the meadows »), soit du construit intradiégétique (« the surgeon », « the instructress », « the man », « the mouth », « the stout oxen »), il semble que l'on assiste à la généralisation d'une stratégie narrative qui recherche le retardement de la révélation et se complait à disposer des indices, rares mais précis, au fil de brefs passages faussement informatifs.

Un tel travail sur la notion, cheville ouvrière de la mise en place de l'univers du récit, semble trouver un niveau d'achèvement particulièrement abouti à travers un procédé qui tend à prendre une place croissante et stratégique dans la trame du texte : la relativisation (en gras dans les extraits supra). En effet, l'emploi des constructions dites relatives, expansions d'un noyau notionnel et haut niveau de complexification du syntagme nominal, acquiert au fil de la lecture du roman un statut qu'il est apparu utile d'étudier en détail.

Relativisation et réinterprétation

Les divers extraits qui viennent d'être évoqués font intervenir des propositions relatives en proportion variable. Il s'agit bien, à chaque fois, de déterminer davantage une notion, l'antécédent, en lui adjoignant une relation prédicative. Il n'est pas utile ni possible de procéder ici à un rappel théorique complet des opérations et des enjeux du processus de relativisation. Qu'il soit permis d'en relever les principaux termes et, surtout, de dégager ce qui en justifie, dans le roman de Braddon, un emploi particulièrement productif. En effet, au-delà de la simple complexification de la référence qu'introduit une proposition relative[3], c'est bien un enjeu de stratégie discursive qui affleure : « une réalité *x* ne peut être identifiée (déterminée) que par une réalité *y* plus ancienne et acquise : identifier, c'est rapporter au connu. » (Cotte 1996, 273). Ainsi, la proposition relative va à la fois complexifier la représentation et lui donner de la profondeur de champ. Si l'on s'intéresse à ce que le même auteur nomme la « genèse cognitive » des processus de relativisation, on voit bien que se conjuguent, au travers de l'amalgame de deux relations prédicatives (celle dont l'antécédent est membre à part entière, et celle qui intègre la même notion, via le relativiseur) deux traitements conjoints de la relation

[3] « Il faut penser ensemble les relatives et les autres déterminations » (Cotte 2008, en ligne)

prédicative relativisée : l'une procède d'un « abaissement énonciatif » et l'autre de l'intégration d'une propriété au noyau nominal. Même si la construction cognitive de la relation prédicative relativisée n'est pas toujours première, il s'en suit, en termes de réception par un co-énonciateur, la nécessité d'un décodage subtil. C'est bien ici ce qui nous intéresse, puisqu'au-delà des conditions de production et de diffusion du récit à sensation, le lecteur doit se soumettre au rythme qui lui est imposé et tenter de reconstituer les étapes qui le mèneront vers la révélation. L'enjeu interprétatif, qui nourrit les modalités de la réception du discours narratif, est donc central, particulièrement pour ce type de récits.

Si l'on procède à un recensement le plus minutieux possible des propositions relatives dans le texte à l'étude, on peut tout d'abord remarquer chez Braddon une forte disproportion entre l'emploi des relatives en WH- et de celles en TH- ou en Ø et, par ailleurs, une évolution des ratios à mesure que la révélation progresse. On notera que les trois volumes du roman sont quasi-équivalents sur le plan quantitatif (une centaine de pages) et que le relevé suivant reflète ainsi trois tranches comparables en volume dans la narration et la marche vers le dévoilement de la vérité au lecteur :

vol.	**WHICH**	**WHO**	**total WH-**	**THAT**	**Ø**	**total**
I	212	114	326	80	20	426
%			*76,5*	*18,8*	*4,7*	
II	321	194	515	97	27	639
%			*80,6*	*15,2*	*4,2*	
III	315	178	493	132	28	653
%			*75,5*	*20,2*	*4,3*	

Tableau 1 : répartition générale des relativiseurs dans les trois parties du roman

Lorsqu'il s'agit de décrire, de mettre en place des lieux ou des personnages, de fournir des informations, le relativiseur en WH- se trouve un des outils principaux de la densification référentielle de la notion nominale. Selon la plupart des linguistes, et en laissant volontairement de côté l'opposition traditionnelle et souvent débattue entre relative

descriptive et non descriptive (ou « déterminative » et « appositive »)[4], le relatif opère un signalement par l'énonciateur au co-énonciateur du niveau de relation qui est établi entre le noyau nominal antécédent et la relation prédicative relativisée. Dans une démarche de dévoilement, l'énonciateur doit non seulement fournir des informations, mais aussi, pour ce type de roman, maintenir le co-énonciateur à un certain niveau de désinformation. Il doit, certes, lui permettre de construire une représentation, et donc lui en donner les moyens, au risque d'une démotivation du lecteur. Néanmoins l'enjeu même de la narration, et tout particulièrement si l'on souhaite « faire sensation », va bien consister en une entreprise de rétention et de dévoilement progressif, le tout menant à la révélation finale et fracassante. Les indices de cette démarche se trouvent dans le tableau 1 ci-dessus, si l'on prend garde à l'emploi numériquement croissant du relativiseur THAT porté par une augmentation générale du nombre des relatives. Pour justifier ceci, il faut faire un détour théorique rapide et solliciter les outils d'analyse contemporains du micro-système des relativiseurs en anglais.

La double tension paradoxale de la relativisation

Les relativiseurs (en WH-, THAT et Ø) se trouvent en effet enserrés dans une articulation mutuelle qui fonde non seulement leur fonctionnement systémique et le « jeu des valeurs » qu'ils signalent, mais aussi la richesse du marquage qu'ils effectuent. Selon Khalifa (2004), le micro-système peut être représenté comme suit :

[4] On se référera, par exemple à Kleiber 1987, Auroux et Rosier 1987, Fuchs 1987 et Loock 2013 pour admettre le limites de cette catégorisation et son manque d'efficacité opératoire dans cette étude.

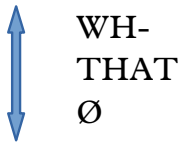

Schéma 1 : micro-système des relativiseurs de l'anglais (Khalifa 2004, 214-215)

La tension entre les trois opérateurs traverse ainsi trois plans successifs. Le *plan de l'intégration syntaxique* tout d'abord, marquée comme plus forte par le relatif Ø, proche en cela de la parataxe, mais du coup dépendante beaucoup plus nettement des informations fournies par le contexte. C'est également un jeu des valeurs sur le *plan des repérages entre propositions*, car les relatifs en WH- sont nettement perçus comme plus autonomes, présentent au co-énonciateur des propositions reliés de façon plus « lâche », moins « serrée » (Khalifa 2004, 213-214), lui demandant à son tour de se les approprier et de les enregistrer en tant que données nouvelles. C'est en cela bien l'outil privilégié de l'apport continu d'informations que nécessite la narration. Enfin, sur le *plan de la prise en charge énonciative*, l'emploi des marqueurs THAT et Ø témoignent d'un désengagement de l'énonciateur qui n'assume plus la construction comme lui étant propre, mais comme appartenant à l'ordre du donné. On le comprend ici, ces trois plans amènent à construire une série de tensions quasi-paradoxales, puisque l'énonciateur peut tout à la fois construire et marquer ainsi son engagement, et dans le même temps laisser à voir, en mobilisant les capacités d'induction et d'interprétation du co-énonciateur. Plus la relation est serrée, moins il s'engage ; plus elle est lâche, moins il se désengage. Dans un mouvement inversé, la relation entre antécédent et proposition relative est ainsi marquée soit par le sceau de l'autonomie référentielle soit celui de la dépendance. Ainsi, les relativiseurs en WH-, par le biais d'un marquage lâche, garantissent à la notion antécédent une bonne autonomie référentielle, alors que THAT signale une nettement plus grande dépendance au contexte ou à un construit (Khalifa 2004, 206-207). Autrement dit, on peut considérer que l'énonciateur, qui est à l'origine de la représentation, s'appuie sur ces opérateurs pour envoyer des messages à son co-énonciateur, et lui indiquer à quel moment l'information doit être considérée comme construite (même si, dans le cas qui nous occupe, le contrat qui les lie affiche qu'elle ne sera sans doute pas complète), et à quel moment il lui faudra puiser dans un certain nombre

de connaissances pour l'interpréter, signalant ainsi que le co-énonciateur, dès lors, devient acteur de l'interprétation et du dévoilement.

La combinaison de ces trois plans et d'un marquage différentiel, conduit Khalifa à une référence à Joos (1964)[5] qui doit ici nous alerter :

> En fait, on peut dire que les relatives en WH- relèvent de ce que M. Joos [1964] appelle *plot-advancing* : les deux prédications autonomes sont dans un rapport de successivité qui fait progresser la narration. Au contraire, les relatives en TH- et en Ø constituent des arrière-plans à la progression de la narration (*background to the plot-advancing events*). (Khalifa 2004, 214-215)

Dans le cadre d'un roman à sensation, ne nous y trompons pas, le « plot-advancing » doit être considéré comme l'arme de la rétention et du suspense, alors que le « background to the plot-advancing » fournit, ici et là, des indices au lecteur pour lui permettre de maintenir un bon niveau d'engagement et de motivation et, au final, un rôle actif au milieu d'un flux d'informations potentiellement dilatoires.

Mais il faut se tourner à nouveau vers Cotte (1996, 289) et percevoir également les relativiseurs de l'anglais du point de vue de la tension entre préconstruction et focalisation. Si l'on prend en effet ces opérations sous l'angle de la genèse cognitive des deux relations prédicatives qui finissent par être associées par le biais de la subordination autour d'une même notion nominale mobilisée chaque fois à des titres différents (par exemple : « a woman came to see me » et « I mean this woman » donnant : « I mean the woman who/that came to see me »), on se rend compte qu'une autre tension est en jeu, tout particulièrement dans le contexte narratif qui nous intéresse ici. Cette tension est tout d'abord marquée par ce que l'on appelle la focalisation, qu'il faut comprendre comme une opération qui tend à mettre en avant un segment informationnel au moyen de différents artifices, le plus connu étant celui de l'extraposition qui revient à la perturbation de l'ordre syntaxique canonique. Pour Cotte (1996, 288), « Les relatifs en *wh*, *that* et le relatif zéro représentent trois degrés de focalisation. [*That*] dépass[e] l'opération qui construit la relative, le relatif zéro tire les conséquences de ce dépassement ». On aurait donc bien une défocalisation de la construction

[5] On pourrait également solliciter avec profit le cadre de la *Text-World Theory* (Werth 1999, Gavins 2007 par exemple).

relative produite par le relatif THAT, pire encore par Ø. La densification référentielle acquiert ainsi un statut singulier et est signalée comme préconstruite : « *That* repousse la détermination de la relative dans le préconstruit, il l'entérine et il présuppose sa vérité » (Cotte 1996, 282). L'apport informationnel contenu dans la relative s'en trouve tout à la fois qualifié comme ancien, et défocalisé au profit des opérations référentielles qui interviennent au niveau de la proposition dans laquelle se trouve l'antécédent. Si THAT est ainsi présenté comme favorisé dans des contextes de préconstruction, les enjeux du type de texte que nous étudions ici ne doivent pas être oubliés, car le préconstruit est bien au centre de la révélation progressive par le narrateur d'une vérité, d'une culpabilité et de ses preuves. Paradoxale, cette tension l'est bien puisqu'elle permet tout à la fois de jouer sur la préconstruction et la focalisation : « les pronoms en *wh* marquent une relation *moins* préconstruite et *plus* focalisée que *that* » (Cotte 1996, 287).

Il semble ainsi opportun de complexifier le schéma de Khalifa (voir supra schéma 1) par le suivant :

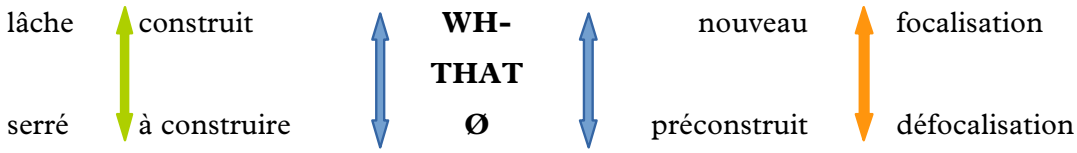

Schéma 2 : double tension paradoxale du micro-système des relativiseurs en anglais

Pour le co-énonciateur, c'est donc un ensemble de dimensions qui doivent être prises en compte, et, pour le lecteur d'un roman à sensation, autant d'éléments qui lui permettront non seulement d'étancher sa soif d'indices, mais en même temps de conserver une forme d'illusion d'un rôle actif au sein d'un contrat de lecture qui, au départ, lui donne une place bien mince. Opérateur signalant la préconstruction défocalisée, le relatif THAT doit en conséquence dans ce contexte être appréhendé avec nuances.

Les relatives en THAT dans le texte de Braddon

Dans d'innombrables cas, en effet, ce renvoi à du préconstruit, cette « étape ancienne et non focalisée de la construction du sens » (Cotte 1996, 282), correspondant à une relation serrée et pour autant défocalisée, relève d'une référence à une connaissance partagée entre énonciateur et co-énonciateur, par exemple à une entité prototypique assumée et non problématique. Que ce soit sur le plan culturel, gage d'une connivence de classe ou d'un être au monde commun, les relatives en THAT du texte de Braddon sont très nombreuses à représenter un ancrage dans un cadre de référence présupposé. Depuis le renvoi à une connaissance stable, inscrite dans les horaires ferroviaires[6] , jusqu'à la prise d'appui sur un savoir météorologique collectif[7], via les références à cette culture partagée des objets, de l'alimentation, des grands textes[8], du corps humain et des émotions[9], voire le recours aux clichés[10], le texte de Braddon est émaillé de relatives en THAT qui sollicitent la préconstruction situationnelle ou culturelle partagée entre narrateur et lecteur, ou la bâtit en discours en s'appuyant sur un contexte lui même fécond en implications et offert comme prise d'appui à la co-construction de la référence.[11]

---

[6] 'Positively – by the express **that** leaves at 10.50.' (Braddon, 52) – … an express train **that** started at a quarter before two. (191)

[7] … a lurid, heavy-looking, ominous sunset, and a deathly stillness in the air, **which** frightened the birds **that** had a mind to sing… (53) – It was one of those serene and lovely mornings **that** sometimes succeed a storm. (60) – There's a triangular draught from those two windows and the door **that** scarcely adds to the comfort of this apartment… (107)

[8] that door opens into the flooring of my lady's dressing-room, which is only covered with a square Persian carpet **that** you can easily manage to raise. (56) – 'Her cutlets *à la Maintenon* made mutton seem more than mutton; a sublimated meat **that** could scarcely have grown upon any mundane sheep.' (121) – [about Lot's wife] in the terrible process **that** was to transform her from a woman into a statue. (246)

[9] … I've sat looking at him, with a choking sensation in my throat **that** wouldn't let me speak. (87) – '…I don't think he [Robert] has brains enough for madness. I believe it's generally your great intellects **that** get out of order.' (227)

[10] What do we know of the mysteries **that** may hang about the houses we enter? (113) – The love **that** is not blind is perhaps only a spurious divinity after all.. (146) – The long avenue … was terribly bleak and desolate in the cheerless interregnum **that** divides the homely joys of Christmas from the pale blush of coming spring… (169) – … a shiver of horror .. chilled him to the heart, as he [Robert] remembered the horrible things **that** have been done by women, since that day upon **which** Eve was created to be Adam's companion and help-meet in the garden of Eden. (217) – 'The common temptations **that** assail and shipwreck some women had no terror for me.' (281) – There are some crimes **that** can never be atoned for, and this is one of them. (304)

[11] A cottage piano, a chiffonier, six sizes too large for the room, and dismally gorgeous in gilded mouldings **that** were chipped and broken.. (184) – 'Will it annoy you if I make notes of your replies to my questions?' 'Not at all, sir… Any information **which** I can

On relèvera ensuite que les antécédents de ces relatives correspondent le plus souvent à des inanimés ou à des concepts, validant en cela la règle normative et les relevés statistiques qui semblent inviter à principalement sélectionner WHO en cas d'antécédent animé humain.[12] Il convient néanmoins de prendre en compte les éléments théoriques qui ont été rappelés plus haut, et de ne pas simplement considérer WHO comme la simple conséquence d'une sélection semi-automatique suivant un trait sémantique [+ humain] porté par l'antécédent. Dans les exemples qui viennent d'être donnés, la relativisation en THAT d'un antécédent humain correspond bien au renvoi à une relation prédicative déjà construite et appartenant à un socle commun ou à une notion prototypique. Mais il se trouve qu'un relevé attentif débouche sur un nombre, certes très limité mais significatif, de relatives en THAT à antécédent humain ou inanimé que l'on peine à classer dans cette catégorie, et qui doivent davantage être interprétées comme des indices intradiégétiques offerts au lecteur, comme le tableau 2 et les quelques exemples donnés à la suite le montrent.

afford **that** is likely to be of ultimate value...' (193) – He could remember nothing, nor could he imagine anything **that** would throw a light upon their meaning. (199) – He stopped and listened to the slow harmonies of a dreamy melody **that** sounded like an extempore composition... (203) – A triumphant smile illumined Lucy Audley's countenance, a smile **that** plainly said, 'It is coming – it is coming; I can twist him which way I like.' (223) – 'What does he mean by these absurd goings-on? Some disagreeable business **that** disturbs him, indeed!' (220) – I was always picturing myself this madwoman pacing up and down some prison cell, in a hideous garment **that** bound her tortured limbs.' (277)

[12] Malmberg 1947, dans un corpus d'anglais écrit des années trente et quarante relève que seulement 1,63 % des antécédents humains sélectionnent THAT, alors que 88,98 % sélectionnent WHO(M) et 1,39 % Ø. Pour Quirk (1957, 106) qui a étudié l'anglais soutenu écrit des années cinquante, les relatives en THAT sujet favorisent un antécédent non humain dans un rapport de 1/9.

vol.	THAT prototypique	THAT diégétique	total
I	58	22	80
%	*72,5*	*27,5*	
II	74	23	97
%	*76,3*	*23,7*	
III	66	66	132
%	*50*	*50*	

Tableau 2 : répartition des relatives en THAT

Quelques exemples de THAT diégétique :

- [*chap. I.12., Georgey's testimony*] 'The pretty lady **that** used to come a long while ago.' – '... I mean the pretty lady ; the lady **that** was dressed so fine, and **that** gave me my gold watch.' (Braddon, 75-76)
- [*chap. II.9., the testimony of the Victoria Hotel landlord*] His daughter married a young officer **that** came here, sire, and they travelled on the continent for six months... (194)
- [*chap. III.2., Phoebe understands her lady lit the fire*] 'What's too horrible?' 'The thought **that**'s in my mind; the dreadful thought **that**'s in my mind.' (259)

Non seulement ces relatives peuvent alerter le lecteur attentif du fait de leur singularité au vu de la tradition normative, mais elles se trouvent de plus intervenir à des étapes particulièrement décisives pour l'enquête que mène le narrateur sous les yeux du lecteur. En fait, chaque fois que la vérité affleure, que tel ou tel personnage, témoin, ou protagoniste permet d'approcher des éléments qui conduisent à la révélation finale, le relativiseur THAT semble comme surgir, presque de façon subliminale, pour accompagner un antécédent humain (« lady », « young officer », « you », « servant ») ou inanimé (« thought », « secret », « lie », « bruises », « sound », « letter »), et comme prévenir le lecteur qu'il s'agit là d'un indice important. Si nous venons de rappeler les théories qui conduisent à la superposition d'un double paradoxe, c'est bien qu'elles éclairent particulièrement bien le phénomène propre au roman à sensation. En

effet, à mesure que le roman avance et que le lecteur se trouve confronté à la surdétermination des informations qui lui sont offertes, ici et là, comme subrepticement, lui sont confiés les indices qui pourront lui permettre de co-construire le sens et d'entrevoir la révélation. Il doit les puiser, en particulier, dans le marquage par le relatif THAT d'une préconstruction qui lui échappe mais dont il est témoin. Pourquoi ce petit garçon parle-t-il ainsi de cette femme ? (« the lady that gave me my gold watch ») ; que peut-on déduire de la relation serrée proposée par le gérant de l'hôtel ? (« the young officer that came here ») ; comment ne pas partager la conviction de la servante ? (« the thought that's in my mind »). Peut-on ne pas être intrigué par ces indices d'un savoir qui nous échappe et qui semble s'accumuler au fil des chapitres ? En ce sens, on n'est pas surpris de voir la proportion de ces emplois atteindre 50 % dans la troisième et dernière partie du roman, alors qu'ils sont utilisés avec plus de parcimonie dans le deux premières, quoique de façon significative.

Une étude contrastive de la tradition des romans à sensation serait sans doute nécessaire pour infirmer ou généraliser les relevés auxquels il a été procédé pour le roman de Braddon. L'évolution de l'emploi des pronoms relatifs selon les époques, en particulier dans les registres oraux, devra également être pris en compte. Sans souhaiter établir une recette à destination des romanciers à suspense, il s'agit ici davantage de montrer à quel point il peut être fécond de confronter la théorie linguistique à un corpus cohérent étendu, à une œuvre dans sa globalité, et de saisir le lien opérationnel entre les procédés linguistiques choisis, les stratégies narratives et les attentes d'un lectorat particulier. Il s'agit enfin de tenter de montrer que les indices discursifs se prêtent à différents niveaux d'interprétation et que la construction du sens, pour linéaire qu'elle soit, du fait de l'unidimentionalité indépassable de la chaîne parlée, n'a pas fini de nous étonner tant elle manifeste la superposition des intentions, des signes linguistiques et des interprétations.

BIBLIOGRAPHIE

AUROUX, Sylvain & ROSIER, Irène. 1987. « Les sources historiques de la conception de deux types de relatives ». *Langages* 88 : 9-29.

BRADDON, Mary Elizabeth. 1997 [1862]. *Lady Audley's Secret.* Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

COTTE, Pierre. 1996. *L'explication grammaticale de textes anglais.* Paris : Presses Universitaires de France.

COTTE, Pierre. 2008. « Les propositions relatives et l'énonciation ». *Cycnos*, 17. http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1697, consulté le 20 mai 2016.

FUCHS, Catherine. 1987. « Les relatives et la construction de l'interprétation ». *Langage* 88 : 95-127.

GAVINS, Joanna. 2007. *Text World Theory: an Introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

JOOS, Martin. 1964. *The English Verb: Form and Meaning.* Madison: The University of Wisconsin Press.

KLEIBER, Georges. 1987. « Relatives restrictives/relatives appositives : dépassement(s) autorisé(s) ». *Langage* 88 : 41-63.

KHALIFA, Jean-Charles. 2004. *Syntaxe de l'anglais.* Paris : Ophrys.

LOOCK, Rudy. 2013. « Pour (enfin ?) en finir avec les deux types de relatives. La linguistique face aux limites de la catégorisation ». *Cercles* 29 : 21-45.

MALMBERG, Ragnar. 1947. « Till frågan om *who* eller *that* efter personliga korrelat ». *M. Språk* 41, 197-210.

QUIRK, Randolph. 1957. « Relative clauses in educated spoken English ». *English Studies* 38 : 97-109.

SHOWALTER, Elaine. 1982. *Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing.* London: Virago Press.

WERTH, Paul. 1999. *Representing Conceptual Space in Discourse.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Stream *of consciousness* ou points de confluence? Temporalité et conscience dans *Mrs Dalloway* : une approche psycholinguistique et cognitive

Julie NEVEUX
Université Paris IV Sorbonne
CeLiSo, EA7332

Introduction

Le temps lancinant

Ce n'est que peu de temps avant d'envoyer son manuscrit, jusque-là le plus souvent désigné sous le titre *The Hours*, à son éditeur, en janvier 1925, que Woolf se décide à le renommer *Mrs Dalloway*. Le temps, qui passe, ne passe pas, que les coups de toutes les horloges de Londres, Big Ben en tête, s'obstinent à faire exister, est objet d'achoppement et/ou de fascination pour les personnages principaux du roman, et modèle la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes : Clarissa ne cesse de revenir sur son âge, 51 ans dont trois mois restent encore entiers (D 40), la noix narrative imagine les antiquaires du futur « tamisant les ruines du temps » (*sifting the ruins of time*, D 17), Septimus est saisi d'un délire extatique lorsque sa femme prononce le mot « time » et se met à chanter une « ode immortelle au Temps », avec une majuscule (*an immortal ode to Time*, D 76), dans l'esprit de Peter Walsh le temps stagne et « claque contre le mat » (*Time flaps on the mast*, D 54) et la cloche de St Margaret emprunte soudain les traits tant aimés de Clarissa. Les références au temps, chronologique ou vécu, extérieur ou intérieur, envahissent la diégèse : on compte dix occurrences du nom propre *Big Ben*, vingt-quatre du lemme *clock*,

quarante du lemme *hour*, soixante-huit du lemme *moment*, quatre-vingt-quinze du lemme *time*[1].

Souvent la prise de conscience du temps s'accompagne d'un travail de mémoire. Ainsi l'emploi récurrent du verbe *remember* (vingt-huit occurrences) semble être une caractéristique spécifique de *Mrs Dalloway*, si on compare cet emploi à ceux relevés dans les cinq autres romans de Woolf écrits à la même époque[2]. Par quatre fois, tout au long du roman, la mention du temps qui s'écoule est suivie, en co-occurrence, de la proposition métaphorique *The leaden circles dissolved in the air*. Et cette métaphore des cercles de plomb qui se dissolvent, référant au son des cloches et à leur « irrévocabilité », relie les inconscients des différents protagonistes : elle apparaît la première fois dans l'espace mental de Clarissa, la deuxième fois la focalisation porte sur Peter Walsh, la troisième sur Rezia, la femme de Septimus, et la dernière revient à Clarissa.

En tant que phénomène dont les manifestations affectent toutes les pensées, perceptions et sentiments des personnages, le temps est une donnée essentielle du roman. Une approche phénoménologique, cognitive et psycholinguistique peut tenter de rendre compte de l'interaction entre « expérience *vive* » du temps, pour reprendre les termes de Ricoeur (1984, 154, je souligne), et représentation de la conscience. Le son du temps est un *quale* dont on verra que paradoxalement il peut se partager. Woolf décrivait avec bonheur sa découverte stylistique dans son *Journal*, découverte consistant à dire le passé par fragments en creusant des « tunnels » qui finiraient par relier les « cavernes » situées « derrière » les personnages :

> I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters (...) the caves shall connect (...) It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments.
> (W 1959, 60-61)

---

[1] Tous les chiffres donnés ici sont obtenus grâce au logiciel TXM, disponible à http://textometrie.ens-lyon.fr/spip.php?article60 ; je remercie tous les membres de l'équipe de Lyon qui continuent à y travailler et à dispenser des formations précieuses.

[2] Le corpus de comparaison est constitué des textes suivants : *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *Jacob's Room* (1922), *To the Lighthouse* (1927) et *Orlando* (1928). Le score de spécificité donné par TXM est très élevé : 6,4, *i.e* sur 310 occurrences dans l'ensemble du corpus, dont 65 dans *Mrs Dalloway*.

La perception du temps est donc un processus central du courant de conscience dans *Mrs Dalloway*. Mais, de même que le temps vécu n'est pas linéaire, la technique même élaborée par Woolf ne nous livre pas d'accès immédiat à un flux de conscience qui serait brut et continu. Comme le montre De Mattia (2001, 228), cette définition classique de la technique du *stream of consciousness* ne convient pas ici, car la voix narrative travaille en permanence la représentation de la conscience des personnages.

Le récit fait pourtant place, lorsque le style figure[3] l'expérience du temps, à des surgissements de conscience, dont je montrerai qu'ils constituent des points de confluence entre flux temporels ; ces points de confluence sont réalisés par certaines métaphores[4] récurrentes, qui assurent ainsi une cohérence sensorielle à l'inconscient personnel ou collectif (distinction qui n'est pas pertinente pour Woolf); le soi n'existe dans le temps que lorsque nul sujet, grammatical ou de conscience, ne le revendique.

Au contact de l'eau : le flux interrompu

Pourquoi la même métaphore *leaden circles dissolved in the air* émane-t-elle des consciences de personnages différents ? Toute-puissance narrative censurant l'individualité des personnages[5] ? *Characters are to be merely views: personality must be avoided at all costs*, déclare en effet Woolf dans son Journal (W 1959, 60). Je ne mènerai pas ici d'analyse narratologique mais suivrai la piste psycholinguistique et cognitive, et m'appuierai, pour interpréter *Mrs Dalloway*, sur quelques autres écrits de Woolf fictifs et non fictifs, ainsi que sur certaines notions cognitives récentes.

---

[3] Ricoeur présente *Mrs Dalloway* comme « une fable sur le temps » (1984, 152) dont l'écriture revient à « refigurer dans la lecture le temps lui-même » (1984, 157). La notion de figure, essentielle chez l'auteur de *La métaphore **vive*** (1975), est intrinsèquement liée à l'*effet* métaphorique, par différence avec la non-figuration de la comparaison (cf Neveux 2013, 97-116). Le pouvoir « figuratif » de la métaphore est ici exploité avec succès par Woolf, qui ne s'intéresse au temps qu'en tant que phénomène perçu par les personnages.

[4] Le postulat de cette approche, que je ne présente pas ici, est la motivation expérientielle de la métaphore, et conséquemment, la faculté de cette figure de style à exprimer ce que j'appelle un « lyrisme indirect » motivé par une forte implication cognitive du sujet parlant (approche inspirée de la cognition dite incarnée, *'embodied' cognition* et de la psychomécanique du langage, cf à ce propos Neveux 2013, 3014).

[5] L'hypothèse est développée par De Mattia (2001, 261), qui cite Pascaud (1988, 116) dans « La grammaire du discours indirect libre et le sujet », Travaux du Cierec, LXX1, *Domaine anglais*. Saint Etienne, Université de Saint Etienne, p. 105-123.

Le temps, s'il ne se manifeste en sons d'horloge ou rides au coin des yeux, n'existe pas. Il n'est qu'en se rendant perceptible. C'est pourquoi la saisie linguistique (mais aussi conceptuelle et existentielle) du temps ne peut être que métaphorique. Les linguistes cognitivistes Lakoff (1980, 1993, 218) et Johnson ont montré que le temps était souvent conçu à partir de l'expérience spatiale. On avance dans le temps comme on avance sur un chemin, c'est le présent, le chemin parcouru se situe derrière nous, c'est le passé, et le chemin restant à parcourir devant, c'est le futur. Il s'agit donc, dans leur terminologie d'origine, d'une métaphore structurelle et « orientationnelle », prêtant des caractéristiques de repérage spatial à une entité abstraite. Mais la façon dont Woolf métaphorise le temps dans le roman n'est pas tant spatiale que sonore, linéaire que discontinue : c'est le son, dans *Mrs Dalloway*, qui fait ressentir le passage du temps ; le temps est son, ou il n'est pas. Or, le plus souvent, lorsqu'il est son, il se propage sous forme d'onde, de vague, inonde les pièces et élargit les consciences.

Il y a de la dissolution dans le roman, de la séparation de matière qui devient liquide, de nombreuses inondations et plongeons, la plupart[6] métaphoriques. *What a plunge!* s'exclame intérieurement Clarissa qui sort de chez elle au petit matin londonien, à l'incipit du récit. Les métaphores disant le contact souvent brutal avec l'eau (*plunge*, *flood*, *sink*, *dive*, etc) surviennent lorsqu'émerge un état de conscience spécifiquement lié à une forte exposition cognitive des personnages à leur environnement.

William James (1890, 1923), dont l'oeuvre inspira Woolf, insistait sur la pertinence de sa métaphore fluviale du *stream* pour définir le mode de manifestation, *fluide*, de la conscience :

> Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly as it presents itself in the first instant. It is nothing jointed: it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. *In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.*

Or la linéarité qu'implique la métaphore du *flux* ne s'applique pas à l'écriture de Woolf telle qu'elle représente le fonctionnement de la conscience dans *Mrs Dalloway* : comme une présence à soi interrompue, intermittente, inexistante ou existant dans l'altérité. La métaphore du

[6] Sur sept occurrences du lexème *plunge* dans le roman, six sont métaphoriques.

stream a donc le désavantage d'occulter une autre dimension de la conscience, que les expériences stylistiques woolfiennes nous permettent de percevoir, et que le neurologue Damasio décrit comme un état de conscience étendu (*extended consciousness*). Cet état semble être stimulé dans le roman par une manifestation brutale du temps, dont le son évoque une eau qui se répand brutalement :

> The sound of Big Ben flooded Clarissa 's drawing-room. (D 128)
> (...) And the sound of the bell flooded the room with its melancholy wave. (D 129)

Dans le passage suivant, le temps est matérialisé comme une entité compacte dont on peut mesurer – « toucher » – les constituants/mois, et dont on peut *in extremis* « saisir » (deuxième métaphore, *grasp*, indiquant l'appréhension corporelle du temps devenu liquide) une goutte :

> She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment. (D 40)

La métaphore nominale de la goutte est encore utilisée lorsque c'est Peter Walsh qui éprouve la beauté du moment :

> Life itself, every moment of it, every drop of it, here, this instant, now, in the sun, in Regent 's Park, was enough. Too much indeed. (D 87)

Soit le temps n'existe pas, soit il s'expérimente en un moment isolé où il fait du goutte à goutte (*the falling drop*), est suspendu (cette pause, ce *suspense* que ressent Clarissa juste avant les coups de Big Ben, D 4), où l'horizon conscient s'élargit pour accueillir différents flux temporels. Le présent n'a de fait pas plus de réalité que le passé ou le futur, comme Woolf l'explique dans son essai *The Moment: Summer's Night* (CE 1966, 293) :

> Yet what composed the present moment? If you are young, the future lies upon the present, like a piece of glass, making it tremble and quiver. If you are old, the past lies upon the present, like a thick glass, making it waver, distorting it. All the same, everybody believes that the present is something, seeks out the different elements in this situation in order to compose the truth of it, the whole of it.

L'existence même du présent est problématique, seule une perception accrue d'un certain passage du temps signale l'appartenance de l'être à un tout en mutation/devenir esthétique. Il semble alors plus adéquat de parler de la conscience non comme un flux, mais comme la surgie intermittente de points de confluence temporels donnant une assise sensorielle au soi.

'*Moments of being*' : la conscience élargie

Le choc existentiel : « ravissement » et supplément de sens

Dans son essai autobiographique *A Sketch of the Past*, Woolf distingue ce qu'elle appelle les « moments d'être/étant » (*moments of being*[7]), moments vécus avec intensité et en pleine conscience, des moments plus nombreux et banals de non-être (étant), *moments of non-being* :

> Every day includes much more non-being than being (...) These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. (...) A great deal of every day is not lived consciously. (MB 1976, 70)

Ces moments d'être que la romancière retranscrit dans ses fictions peuvent être suscités par des stimuli externes – coups de Big Ben, mouvement des feuilles dans les arbres, ou bien, dans la nouvelle intitulée '*Moments of Being*', publiée en 1928, où apparaît l'expression pour la première fois, simple phrase aux accents surréalistes décrochant du sens utilitaire des mots '*Slater's Pins have No Points*' (1989, 215) ; ou par des stimuli internes comme le souvenir multi-sensoriel des vagues qui se brisent sur le sable. C'est en effet un souvenir fondamental, institué par Woolf fondement mémoriel de toute sa vie dans ce même essai, qu'un de ces premiers moments d'être constitué par le fracas (vue et son étant mêlés, insiste l'auteure) des vagues, sentiment de pure « extase », dont la *réalité* sensorielle, chaque fois qu'elle l'évoque, est plus grande que celle du moment présent, et où le sujet disparaît pour n'être plus que sensation et sentiment, ouverture aux éléments :

[7] Traduit par Colette-Marie Huet chez Stock par « Instants de vie » en 2006.

> Those moments—in the nursery, on the road to the beach—can still be more real than the present moment. (...) I am hardly aware of myself, but only the sensation. I am only the container[8] of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture. (MB 1976, 66-67)

Les mêmes termes, *ecstasy* et *rapture*, tous deux désignant un rapt, arrachement, une sortie de soi violente qui est aussi dite « révélation », caractérisent tour à tour ces moments d'intensité expérientielle dans *Mrs Dalloway*. Dans l'extrait ci-dessous, Clarissa dit l'intensité du moment où elle s'abandonne à ressentir ce que ressentent les hommes pour les femmes :

> Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores! (D 34-35)

Le monde acquiert, lors de ces moments, du sens (*astonishing significance*); ce sens a une vertu thérapeutique, tout comme les images de l'eau, ici *gushed* et *poured*, véhiculent souvent dans l'écriture de Woolf un sentiment d'apaisement, où la réalité s'éprouve et se déverse enfin : *in* floods *reality* (1976, 122, je souligne). Le sujet de l'expérience devient partie d'un tout signifiant si et seulement s'il est capable de s'ouvrir à ce choc expérientiel, voire d'en faire œuvre d'art : *the shock-receiving capacity is what makes me a writer* (MB 1976, 72) ; ce choc est la preuve qu'une réalité existe derrière les apparences, *a token of some real thing behind appearances* (MB 1976, 72).

Métaphore primaire et modélisation : vers un schéma esthétique et cognitif ('pattern' et 'scene making')

La valeur de ces moments tient au sens qu'ils donnent à notre vie ; ils sont un supplément de sens, que Woolf décrit comme un motif, un

---

[8] Woolf utilise dans ce passage ce que Lakoff et Johson (1980) ont identifié comme la métaphore du « CONTENANT », où l'être humain se perçoit comme un réceptacle pouvant contenir des éléments divers. Fait paradoxal en apparence, la métaphore exprime ici précisément un sentiment d'extase, de sortie de soi ; car l'auteure n'est *plus* que contenant, n'ayant plus conscience d'elle-même en tant que sujet. Mais Johnson (1992, 21-22) insiste sur la capacité de la métaphore CONTENANT à exprimer l'expérience du mouvement dedans/dehors et l'interaction perceptuelle, en l'occurrence la mise en relation woolfienne entre perception de soi et perception des éléments extérieurs.

schéma, selon lequel « nous (tous les êtres humains) — sommes connectés avec ceci : que le monde entier est une oeuvre d'art, que nous faisons tous partie de cette œuvre d'art » :

> From this I might reach a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a *pattern*, that we — I mean all human beings — are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. (MB 1976, 72, je souligne)

Cet état de conscience, souvent provoqué dans *Mrs Dalloway* par la manifestation du temps, correspond à la définition donnée par le neurologue Damasio de la conscience étendue, *extended consciousness*, qu'il oppose à l'état de conscience-noyau (*core consciousness*) :

> I have given names to those two kinds of consciousness. The minimal-scope kind I call *core* consciousness, the sense of the here and now, unencumbered by much past and by little or no future. It revolves around a core self and is about personhood but not necessarily identity. The big-scope kind I call *extended* or *autobiographical* consciousness, given that it manifests itself most powerfully when a substantial part of one's life comes into play and both the lived past and anticipated future dominate the proceedings. (...) Here the conscious mind widens and encompasses actual as well as imaginary contents effortlessly. (2012, 168-169)

Or, pour Damasio aussi, cet état supérieur de conscience s'accompagne d'un gain de sens, et le neurologue recourt au même terme, *pattern*, pour le définir :

> the autobiographical self occurs when objects in one's biography generate pulses of core self that are, subsequently, momentarily linked in a *large-scale coherent pattern*. (2012, 181, je souligne)

Deux aspects sont essentiels : la signification que prend soudain le sentiment de soi, mais avec cette nuance paradoxale que le soi s'y décentre, hors du présent, hors d'une perception linéaire du temps.

Le linguiste Johnson (1992, 19) utilise un terme synonyme de *pattern*, *schema*, qu'il définit comme une structuration issue de l'expérience et lui donnant sens : *my use of the term focuses on embodied patterns of meaningfully organized experience*.

À la lecture de *Mrs Dalloway* et de quelques essais autobiographiques de Woolf, il est tentant[9] de voir en la métaphore récurrente de l'eau pour exprimer cette intensité rare de conscience l'expression linguistique de ce que le psychologue Barsalou (1999) appelle un système symbolique perceptuel (*Perceptual Symbol System*) : une expérience sensorielle forte s'ancre si bien dans nos schémas neuronaux qu'en résulte un circuit la modélisant dans la structure profonde, stockée, de notre cerveau, constituant ainsi un système perceptuel prêt à être réactivé si une expérience est vécue sur le même mode. Il y a simulation suite à la formation et au stockage d'un *schéma* (le même mot *pattern* est utilisé) perceptuel dans la mémoire :

> Because a perceptual symbol is an associative *pattern* of neurons, its subsequent activation has dynamical properties (Barsalou 1999, 584, je souligne).

La métaphore du plongeon et tout ce qui s'en rapproche, sentiment d'immersion, d'entrée dans l'eau fraîche, est l'expression linguistique la plus précise d'un *quale* essentiel au système cognitif de Woolf vécu comme un état d'hyperconscience. La romancière transmettrait ce *quale* ainsi que sa transposition stylistique à Clarissa, mais aussi à Septimus et Peter Walsh.

Barsalou (2012) montre également l'importance du langage dans la modélisation de ce système perceptuel : la perception sera renouvelée si les mots existent pour l'exprimer. Or cela, Woolf le constate : la réalité de la perception, la capacité à imprimer le choc/moment d'être existentiel[10], à en faire un fondement signifiant de la mémoire, passe par la capacité à le mettre en mots (je poursuis la citation et souligne) :

> it is a token of some real thing behind appearances and *I make it real by putting it into words* (MB 1976, 72)

---

[9] Le même type de lien pourtant peu recommandable entre la femme et son oeuvre est encouragé par une parenthèse de la voix narrative à propos de *Mrs Dalloway* (*her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of these nautical metaphors*, 85), dont le contenu fait encore écho aux métaphores employées par Woolf dans son *Journal* pour décrire notre rapport « quotidien » à la réalité : *we are* sealed vessels *afloat on what is convenient to call reality* (W 1976, 122, je souligne).

[10] L'un des trois exemples que Woolf donne de ce choc est l'annonce du suicide de quelqu'un de son entourage, ce qui arrive à Clarissa à la fin du roman (1976, 72).

Woolf fait elle-même le lien entre le caractère exceptionnel et atemporel de certains souvenirs et sa pratique de romancière consistant à ancrer la vie d'un personnage dans une scène originelle issue du passé, ce qu'elle appelle *scene making* :

> But whatever the reason may be, I find that scene making is my natural way of marking the past. Always a scene has arranged itself: representative; enduring. This confirms me in my instinctive notion: (it will not bear arguing about; it is irrational) the sensation that we are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and, at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality; that is, these scenes – for why do they survive undamaged year after year unless they are made of something comparatively permanent? Is this liability to scenes the origin of my writing impulse? (MB 1976, 122)

Pour Clarissa Dalloway, la scène originelle devenue système symbolique perceptuel sans cesse réactivé est ce contact avec les éléments exaltant le sentiment de soi, qu'elle expérimenta enfant à Burton :

> Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.
> For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.
> What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. (D 3)

La raison pour laquelle les autres protagonistes ont recours au même type de schéma perceptuel, plongeon et sentiment d'expansion de soi, reste hypothétique. Mais on a bien affaire à ce que le linguiste cognitiviste Grady (1997) caractérise comme une métaphore « primaire », ou « primitive », structurante : le moment de vie est éprouvé, dès l'enfance, comme un contact brutal et revigorant, vitalisant avec l'élément air ou eau.

Confluence temporelle : a-temporalité de NOW

Ainsi la métaphore du plongeon relie le présent de Clarissa à son passé de jeune fille ; le lecteur est à Londres et à Bourton, à la ville et à la plage : *which she could hear* ***now***. Ouvrir la porte et plonger dans le frais matin londonien, c'est être de nouveau la jeune fille ouvrant les volets de la demeure familiale de Bourton et inspirant l'air iodé, c'est entendre de nouveau le fracas des vagues et ressentir le ravissement de faire partie d'un tout qui nous englobe et nous dissout.

L'adverbe *now* fait ici paradoxalement office de connecteur entre situation présente et souvenir passé : c'est au présent de sa conscience élargie que Clarissa entend le bruit venu du passé ; les flux temporels se rejoignent dans l'émergence du schéma perceptuel. *Now*, employé 169 fois dans le roman, permet parfois à Woolf, comme le remarque De Mattia (2001, 237), de glisser du récit extérieur à l'intérieur d'une conscience ; il révèle la porosité des plans énonciatifs et l'instabilité temporelle ou logique de la voix narrative. Le repère, la situation d'énonciation dite prototypiquement par *now* s'élargit et se dissout dans une temporalité non linéaire. *Now* dépasse le maintenant, il transcende le *hic et nunc*. L'origine se perd dans la dilatation du soi ; et *now* exprime ainsi la confluence des flux temporels.

Now est également présent dans la citation récurrente que Woolf fait d'Othello (II,1) *If it were now to die, 'twere now to be most happy*, où le premier *now* est ancré dans l'expérience d'un bonheur vécu comme excessif (Othello retrouve sa douce épouse sur le sol chypriote après une traversée dangereuse de la Méditerranée), et le deuxième postule un moment hypothétique, post-mortem, d'éternité. Ici encore, *now* est le moins ancré dans le présent. La première citation d'Othello dans le texte intervient juste après un emploi similaire de *now*, dont la réitération fait resurgir (au présent) le sentiment passé éprouvé pour Sally Seton :

> No, the words meant absolutely nothing to her *now*. She could not even get an echo of her old emotion. But she could remember going cold with excitement, and doing her hair in a kind of ecstasy (*now* the old feeling began to come back to her, as she took out her hairpins, laid them on the dressing-table, began to do her hair) with the rooks flaunting up and down in the pink evening light, and dressing, and going downstairs, and feeling as she crossed the hall 'if it were now to die 'twere now to be most happy'. (D 37-38)

Peut-être est-ce la répétition même de *now*, comme dans *Othello*, qui réalise ce décrochage de la situation d'énonciation ; il faudrait alors comprendre *now now* comme une sorte de corrélation performative[11] signalant ou réalisant l'élargissement de la conscience.

[11] Au sens large où De Mattia utilise la notion (2001, 255).

Métaphore : non linéarité dans le « courant » de conscience

Une opération cognitive parallèle…

Comment l'écriture, nécessairement linéaire et construite, peut-elle rendre compte d'un état de conscience a-verbal et non linéaire, où stimuli internes, externes, présent et passé coexistent ? Le problème est exposé par Hogan (2013, 163) :

> in a literary work, the parallelism of stream of consciousness must be serialised, as non-subvocalised experiences are presented in the sequence of speech.

Or, comme Hogan (2013, 154) l'explique et comme l'écriture de Woolf le fait percevoir, un processus cognitif typique implique des opérations parallèles :

> parallelism is in fact the ordinary mode of cognitive operation (…) for the most part, it is not self-conscious. (…) most operations of the brain involve complex parallel operations across many neurons in different regions.

La métaphore, qui établit un parallèle entre deux domaines sémantiques, rend adéquatement ce processus : pour la métaphore du plongeon de l'incipit, le parallèle se dédouble : puisque le domaine cible est d'abord l'air du matin à Londres, puis, grâce au glissement temporel réalisé par now, l'air du matin à Bourton. L'opération métaphorique est ici doublement parallèle.

….où la première personne éprouve un quale sans le dire explicitement

La tâche de l'écrivain qui veut transcrire ce matériau spécifique qu'est la conscience est ardue. Joyce résout le problème par une technique de courant de conscience à la syntaxe chaotique, le moins construite possible. Woolf place au centre des consciences élargies de ses protagonistes des réseaux métaphoriques souterrains (pour prolonger sa propre métaphore de caverne) qui nous donnent un accès immédiat, par moments dilatés, à l'unicité d'une expérience sensorielle livrant une vision du monde. Cette vision/perception du monde est subjective mais n'emprunte pas pour autant les marques ordinaires de la subjectivité.

La métaphore fait cela, car aucune personne grammaticale n'en revendique l'origine : elle dissimule la prise en charge du discours et ne fait que livrer la vérité sensorielle d'une fusion cognitive. Roméo ne dit pas

I love Juliet, mais *Juliet is the sun*. Woolf n'écrit pas « L'air frais du matin fit l'effet à Clarissa d'un plongeon dans l'eau fraîche », mais *What a plunge*, où nul sujet, narrateur ou personnage, ne s'approprie le choc de l'expérience, auquel le lecteur est livré à son tour, dans une pure jouissance mimétique. C'est une réalisation littéraire possible de ce que Banfield (1982) appelle les « phrases indicibles » ou « phrases sans parole » (*unspeakable sentences*) : afin de représenter une conscience « non réflexive », la voix narrative s'efface afin d'exprimer le point de vue non verbalisable de la première personne. La métaphore est ainsi largement responsable de ce que De Mattia (2001, 243) nomme un « effet de DIL » ou « DIL illocutoire », c'est-à-dire la création d'une expressivité non pas du dire mais du faire, non pas du contenu de pensée mais du sentiment occupant le personnage alors sujet de conscience.

La métaphore *What a plunge* n'explicite aucun lien, fait l'ellipse du verbe et du sujet, ne désigne pas le domaine cible, car Clarissa est trop impliquée dans la situation pour exercer un esprit analytique. Le lecteur plonge avec elle. La syntaxe imite le rapport au réel[12], et l'implication sensorielle de Clarissa se dit aussi dans la forme synthétique, elliptique de l'exclamative. Peut-être s'approche-t-on ici au plus près de ce que serait une donnée immédiate de la conscience (toujours fictive, bien sûr), peut-être expérimente-t-on ici, pour notre plus grand plaisir, ce que devrait faire le *stream of consciousness* pour Woolf, siéger au centre de la conscience de l'esprit d'un autre[13]. Y plonger, corps et âme. Si Clarissa vit là où Septimus meurt, c'est peut-être parce qu'elle a compris la vertu de la sublimation esthétique, et plonge métaphoriquement, par l'âme, dans les choses, les êtres et la vie, là où le jeune homme plonge de tout son corps du haut de sa fenêtre : *But this young man who had killed himself—had he plunged holding his treasure?* (D 202)

---

[12] Je poursuis encore en cela l'analyse de De Mattia (2001, 245).

[13] Dans le *Times Literary Supplement* du 13 février 1919, où Woolf, dans une critique anonyme du roman de Dorothy Richardson, *The Tunnel*, explique ce que devrait faire, si elle était réussie, la méthode *du stream of consciousness* : *make us feel ourselves seated in the centre of another's mind.*
http://xroads.virginia.edu/~class/workshop97/gribbin/tunnel.html

« Nœud » de conscience : au plus subjectif, l'impersonnel

Fendre le temps du « je »

Selon Damasio (2012, 157), la conscience est irréductiblement subjective, et ne peut être éprouvée que dans la « perspective exclusive de la première personne » ; pourtant cette perspective se saisit dans une expansion de la conscience dans le temps, dans une ouverture subite que la métaphore woolfienne de la « fente » (*split*) exprime bien, à propos de Septimus : *The word 'time'* split *its husk*, *poured its riches over him* (D 76, je souligne). Et lors de l'épiphanie homosexuelle de Clarissa déjà citée, où la même métaphore apparaît : *some pressure of rapture, which split its thin skin and* gushed *and* poured (D 34-35, je souligne).

Dans les deux cas, la métaphore *split* est suivie d'une autre, *pour*, se déverser, les deux exprimant un bonheur des sens et du sens transcendantal qui dépasse le soi, le je ; le référent du possessif *its* est d'ailleurs peu clair, la peau est sans doute métaphorique, sans doute s'agit-il de l'enveloppe, l'écorce du monde, ou bien du ravissement; le flottement référentiel, l'indistinction sont essentiels, car celle qui ressent n'est plus que déhiscence sensorielle, accueil des autres éléments confondus. Lorsque Peter fait l'expérience heureuse du moment signifiant, de plus en plus fréquent à mesure qu'il vieillit, il ressent ce plaisir et ce sens comme de moins en moins personnels :

> every ounce of pleasure, every shade of meaning; which both were so much more solid than they used to be, so much less personal (D 87)

La conscience chez Woolf s'apprécie dans la dissolution du soi. Cela semble cohérent si l'on considère ses préférences stylistiques : déclarations d'aversion pour le pronom « je » et goût pour l'emploi récurrent du pronom *one*[14] :

> One began to be tired of 'I'. (...) why was I bored? Partly because of the dominance of the letter 'I' and the aridity, which, like the giant beech tree, it casts within its shade. Nothing will grow there. (R 1984, 93-94)

Le « je » est aride, car il ne permet pas l'éclosion du sens. Woolf raconte avoir connu l'un de ses premiers chocs lorsqu'elle fit la

[14] Voir Mignot (2016) et De Mattia (2001, 260).

découverte, enfant, regardant un parterre de fleurs, de l'appartenance de la fleur à la terre, la fleur était en partie fleur, et en partie terre (MB 1976, 71) : *that was the real flower; part earth; part flower*. Elle se promit de mettre ce savoir précieux de côté. Lorsque l'image de l'eau, de l'immersion est convoquée dans *Mrs Dalloway*, c'est un soulagement, une délivrance : le corps fait enfin partie d'un plus grand corps qui l'englobe[15], et lui donne sens.

Le « nœud » de conscience et le soi « diamant »

Plutôt que la métaphore du « flux » de conscience, Woolf emploie dans son essai *The Moment: Summer's Night* (1938) celle du « nœud » de conscience, où communient quatre personnes dont les quatre corps sont noués, sombrant avec les chaises sur lesquelles ils sont assis, vers le centre de la terre. Ici encore, le moment d'étant est co-occurrent d'une métaphore d'entrée dans l'eau et aussi d'appartenance au monde (naturel ou social) :

> this moment is also composed of a sense that the legs of the chair are *sinking* through the centre of the earth, passing through the rich garden earth; they sink, weighted down. (...) One becomes aware that we are spectators and also *passive participants* in a pageant. (...) But that is the wider circumference of the moment. Here in the centre is a *knot of consciousness*; a nucleus divided up into four heads, eight legs, eight arms, and four separate bodies. (CE 1966, 293-94)

Au centre de la conscience, il y a diffraction, division du soi ; le noyau se sépare, entrelaçant plusieurs perceptions. La métaphore du « nœud » de conscience collectif, sombrant vers le centre de la terre, est une autre expression de ce désir de « connexion » entre les « cavernes » exprimé par Woolf dans son *Journal* (déjà cité 1959, 60-61).

Clarissa médite à plusieurs reprises sur l'éparpillement de soi. Qui est-elle ? Est-elle la femme qui reçoit ce soir, Clarissa, elle-même ? Les verbes *collect* et *assemble* sont utilisés pour décrire l'effort réflexif de saisie

---

[15] Pensant à sa mort, Clarissa se console en s'imaginant continuer à exister quelque part, dans les rues de Londres, dans le *flux* et *reflux* des choses (métaphore aquatique) : *somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each oter she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met* (D 9-10, je souligne). C'est le prédicat <*be part of*>, utilisé quatre fois dans le roman, qui exprime le mieux cette appartenance bienfaisante.

objective de soi, qu'elle active spontanément lorsqu'elle se regarde ou se surprend dans le miroir, unifiée et pointue :

> **collecting** the whole of her at one point (as she looked into the glass) (...) She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self—pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, **one diamond**, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; (...). Strange, she thought, pausing on the landing, and **assembling** that **diamond** shape, that single person, strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! (D 40-41, je souligne)

Seule Clarissa sait à quel point ce n'est pas elle, ce centre solide et univoque, qu'elle appelle « diamant », et qui semble cette fois-ci correspondre au soi noyau défini par Damasio, ancré dans l'ici et maintenant ; cette image « objective » (objectale) d'elle-même est au plus loin de l'état diffus de conscience où la réalité des êtres se révèle ; c'est le rôle social qu'elle excelle à jouer, le soi-objet dont on peut délimiter les contours abrupts et taillés dans la pierre.

Le noyau dur, identité sociale de Clarissa Dalloway en parfaite mondaine, résulte donc d'un processus d'*assemblage* contraint et réflexif, qui réunit les différentes parties de soi. Il est aux antipodes du ravissement, sortie de soi éprouvée par le personnage lors des extases momentanées que lui procure la *dissolution* dans le cours des choses, trafic tumultueux de la ville, expérience a-temporelle d'un moment pourtant situé.

Autre marqueur de conscience élargie : -ING participial

L'étude de ces moments d'intensité dans *Mrs Dalloway*, dilatation du temps et de soi, révèle donc quelques marqueurs récurrents, dont l'adverbe *now* et les métaphores autour de l'eau ; un autre marqueur de conscience élargie est le morphème lié -ING, dont on note également la présence dans le SN *moment of being*.

L'emploi excessivement fréquent de -ING, d'après nos calculs, est un trait spécifique de *Mrs Dalloway* par rapport au corpus de comparaison. Le score de spécificité donné par TXM est

remarquablement élevé : 15,1. Or beaucoup de ces occurrences semblent[16] être des emplois participiaux, où -ING est tête d'une proposition participiale détachée dont le sujet n'est pas exprimé explicitement, comme dans ce passage suivant immédiatement la métaphore du plongeon à l'incipit du roman :

> How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, 'Musing among the vegetables?'—was that it?— (D 3)

Feeling, *standing* et *looking* sont tous trois têtes de participiales dont le sujet *she* est certes récupérable, mais disséminé, éparpillé dans le contexte, et la distance à l'identité du référent est encore signifiée par le marqueur d'indéfini *a* dans le SN *a girl of eighteen* ; le support que les adjectifs *chill and sharp and yet solemn* qualifient est de moins en moins net, jusqu'à l'hypallage où le sentiment de Clarissa jeune fille est indistinguable de la sensation de l'air frais ; puis le sujet grammatical *she* disparaît dans la perception des arbres, des corbeaux ; il n'est pas rappelé lors de la reprise de *standing* et *looking* après les relatives elliptiques *winding off them* et *rising*, *falling*, où l'ellipse de la relation d'identification est une autre manifestation de l'expérience sensorielle synthétique du sujet de conscience. -ING participial est un élément stylistique essentiel dans l'écriture de Woolf, une autre réalisation linguistique de la dissolution du soi dans ces moments de conscience élargie[17]. Forme non-finie, la base verbale portant -ING permet d'échapper à un ancrage temporel spécifique et contribue à désigner un moment de *suspension*, hors du temps chronologique ou énonciatif.

---

[16] Je n'ai pu à ce jour en faire la preuve statistique rigoureuse, mes capacités d'exploitation du logiciel TXM n'étant pas encore suffisantes, et la discrimination, par l'outil informatique, du -ING participial tête de proposition adverbiale, peut-être impossible à distinguer des autres formes verbales en -ING, notamment des participes présents adjectivaux.

[17] Le même phénomène (avalanche de participiales en -ING dont le sujet est de plus en plus difficile à récupérer) est visible dans notre extrait cité p. 6 de cette étude (38 dans notre édition de *Mrs Dalloway*) où le connecteur *and*, de manière atypique, n'entraîne pas la mention du sujet grammatical du verbe tête de la subordonnée : *and dressing, and going downstairs, and feeling* (...).

Conclusion : le sens du moment (mouvement et émotion)

Dans *Mrs Dalloway*, le temps n'existe que sous forme de moment(s). *Moment* est utilisé au singulier dans la plupart des occurrences (79%). La conscience, ni le temps, ne s'écoulent en flots continus ; mais leur rencontre provoque des prises de conscience menant à la sortie de soi, qui est sens et sentiment de plénitude existentielle. Le moment est ici mouvement, comme dans l'étymon latin *momentum*, moment décisif, formé sur le verbe *movere* ; un moment, le temps se fait mouvement, perpétué dans les métaphores dynamiques d'entrée dans l'eau, de vague qui se répand. Si le temps ne peut être conçu par l'esprit, le corps l'entend qui sonne et l'accueille inconsciemment, et les flots de son temporel provoquent un décentrement salutaire, identitaire et esthétique. Peut-être ne peut-on ressentir autrement le temps qui passe ; peut-être l'émotion (de *movere* également) excessive alors éprouvée, extase et ravissement dépassant le sujet de conscience vers la conscience de soi dans le monde, est-elle mouvement de l'âme acceptant l'abandon au temps.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

DICK, Susan. (ed.). 1989. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Londres: The Hogarth Press. (abrégé ci-dessus en CSF)

SCHULKIND, Jeanne. (ed.). 1976. *Virginia Woolf: Moments of Being – Unpublished Autobiographical Writing*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. (abr. MB)

WOOLF, Virginia. 1959. *A Writer's Diary*. Londres: The Hogarth Press. (abr. W)

WOOLF, Virginia. 1966. *Collected Essays*, Vol. 2. Londres: The Hogarth Press. (abr. CE)

WOOLF, Virginia. 1984 [1929]. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Londres: The Hogarth Press. (abr. R)

WOOLF, Virginia. 2000 [1925]. *Mrs Dalloway*. Londres: Penguin Classics. (abr. D)

SOURCES SECONDAIRES

BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

BARSALOU, Lawrence W. 1999. « Perceptual symbols systems ». *Behavioral and Brain Sciences* 22: 577-660.

BARSALOU, Lawrence W. & GENDRON, Maria, LINDQUIST, Kristen A., FELDMAN BARRETT, Lisa. 2012. « Emotion words shape emotion percepts ». *American Psychological Association* 12.2: 314-325.

BERGSON, Henri. 1922. *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*. Paris : Alcan.

BOWLING, Lawrence E. 1950. « What is the stream of consciousness technique? ». *PMLA* 65.4: 333-345.

DAMASIO, Antonio. 2012. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Londres: Vintage.

DE MATTIA, Monique. 2001. « Mrs Dalloway de Virginia Woolf ou l'instabilité du discours rapporté ». In M. De MATTIA et A. JOLY (eds), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*. Paris : Ophrys, p. 227-264.

DE MATTIA, Monique. 2006. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

FAUCONNIER, Gilles. 1994. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press.

GOODMAN, Nelson. 1975. « The status of style ». In *Critical Inquiry* 1.4 : 799- 811.

GRADY, Joseph. 1997. *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Stress*. PhD. http://escholarship.org/uc/item/3g9427m2, consulté le 8 juillet 2016.

GUTTENPLAN, Samuel. 2005. *Objects of Metaphor*. Oxford: Clarendon Press.

HOGAN, Patrick C. 2003. *Cognitive Science, Literature and the Arts*. New York: Routledge.

HOGAN, Patrick C. 2013. « Parallel processing and the human mind: Re-understanding consciousness with James Joyce's Ulysses ». *Journal of Literary Semantics* 42.2: 149-164.

JAMES, William. 1998, 1890. *The Principles of Psychology*. Bristol: Thoemmes; Tokyo: Maruzen.

JAMES, William. 1912. *Essays in Radical Empiricism*. Londres: Longmans, Green and Co.

JAMES, William. 1916, 1983. *Talks to Teachers in Psychology; and to Students on Some Life's Ideals*. Cambridge, London: Harvard University Press.

JOHNSON, Mark. 1992. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, London: Chicago University Press.

LACEY, Simon, STILLA, Randall & SATHIAN, Krishnankutty. 2012. « Metaphorically feeling: Comprehending textural metaphors activates somatosensory cortex ». *Brain&Language* 120: 416-421.

LANGACKER, Ronald W. 2009. *Investigations in Cognitive Grammar*. Moutin de Gruyters: Berlin.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, Londres: University of Chicago Press.

LAKOFF, George. 1993. « The contemporary theory of metaphor ». In A. ORTONY (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

LOWE, Ronald. 2007. *Introduction à la psychomécanique du langage*. Vol. I. Québec : Presses de l'Université Laval.

MIGNOT, Elise. 2016. « Le pronom personnel *one* dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Engagement ou désengagement ? », *Etudes de Stylistique Anglaise 9*, « Engagement/Commitment » : 9-31.

NEVEUX, Julie. 2013. *Le sentiment dans la langue*. Préface de P. COTTE. Paris : Éd. Rue d'Ulm.

NEVEUX, Julie. 2014. « Métaphore grammaticale : le nom en *-ness*, une création lexicale à usage unique ». *Lexis 8*, http://lexis.univ-lyon3.fr/spip.php?article204, consulté le 8 juillet 2016.

POLVINEN, Merja. 2013. « Affect and artifice in cognitive literary theory ». *Journal of Literary Semantics* 42.2: 165-180

PUGMIRE, David. 1998. *Rediscovering Emotion*. Edimbourg: Edinburgh University Press.

RICOEUR, Paul. 1984. *Temps et récit 2; La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éd. du Seuil. « Entre le temps mortel et le temps monumental : *Mrs Dalloway* », p. 152-167.

SWEETSER, Eve & DANCYGIER, Barbara (eds). 2012. *Viewpoint in Language; a Multimodal Perspective*. Cambridge, New-York: Cambridge University Press.

VERDONK, Peter. 2013. *The Stylistics of Poetry: Context, Cognition, Discourse, History*. Londres: Bloomsbury.

L'oxymore comme point de confluence des contraires : l'exemple de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne

Jean MISSUD
Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

Introduction

L'oxymore est par définition une figure de l'impossible, de l'ineffable. Là où la langue ne peut être qu'approximative se trouve l'oxymore qui tend à exprimer l'indicible. Il n'est alors que peu étonnant de retrouver cette figure de style dans *The Scarlet Letter* qui est un roman dans lequel la parole se retrouve prisonnière. Hawthorne est un auteur qui, dans d'autres écrits tels que *The Minister's Black Veil* ou *Young Goodman Brown*, fait appel à des situations dans lesquelles il est impossible pour les personnages de s'exprimer, ces derniers étant forcés d'avoir recours aux masques, aux faux-semblants et aux non-dits. Plus encore que les silences, c'est la dualité des voix qui marque les personnages des œuvres de Hawthorne qui attire l'attention : que ce soit pour masquer une véritable identité ou pour échapper à sa destinée, un personnage hawthornien aura souvent comme outil d'expression le double-sens et l'association des contraires pour mettre ses rivaux sur une fausse piste ou pour écarter les soupçons qu'on lui porte. Ces thèmes sont récurrents chez Hawthorne. C'est ce que dit Sylvie Mathé : « What has been variously qualified as 'the device of multiple choice', 'the formula of alternative possibilities', or 'addiction to multiple interpretations' is undoubtedly Hawthorne's trademark » (1992, 610).

Dans le Boston puritain du XVIIe siècle, *The Scarlet Letter* décrit une femme qui a donné naissance à une enfant après avoir eu une aventure avec un homme vivant aussi dans la colonie, alors que son mari

est censé être perdu en mer. Mais ce mari apparaît dès les premières pages du roman : on voit donc un triangle amoureux se dessiner, dans un contexte historique et social qui fait de la naissance de cette enfant hors des liens du mariage un péché impardonnable. Punie par la communauté, Hester est désormais exclue de la vie de la colonie, murée dans un silence forcé et devra porter une lettre écarlate sur son habit, la lettre A pour *ADULTERESS*.

Dès lors, que ce soit pour masquer une véritable identité ou pour échapper à sa destinée, un personnage hawthornien aura souvent comme outil d'expression le double-sens et le mariage des contraires pour rester silencieux face aux questionnements d'autrui : ces stratégies vont trouver avec l'oxymore un lieu où la parole silencieuse s'exprimera à plein. La figure de l'oxymore et les exemples de cette figure présents dans *The Scarlet Letter* vont fonctionner comme un point d'ancrage des sentiments contraires qui animent les personnages tour à tour. Les dilemmes et les mensonges au cœur de l'intrigue de ce roman vont venir s'ancrer dans la figure oxymorique, parfait outil de l'expression de ce qui ne se dit pas dans une colonie puritaine américaine du XVIIe siècle. Tel le trait d'union qui marie deux éléments de la langue, l'oxymore va venir unir les antonymes, à l'image de Hawthorne qui unit la femme pécheresse et la figure religieuse de la colonie.

Comment les structures oxymoriques, quelle que soit la forme syntaxique adoptée, permettent-elles à Hawthorne dans ce roman d'exprimer à la fois l'indicible et les dualités qui déchirent des personnages victimes de situations d'où il leur est impossible de s'extirper ? La première étape consistera à tenter de circonscrire la forme oxymorique, puis nous verrons comment ses caractéristiques s'appliquent dans le roman.

Qu'est-ce qu'un oxymore ?

L'oxymore est un élément de la stylistique peu étudié, comme le souligne notamment Michèle Monte :

> Le terme même d'oxymore, devenu courant, n'a fait son apparition dans les traités de rhétorique que relativement récemment. Il existe pour désigner le même procédé un autre terme, celui d'alliance de mots (à comprendre comme une alliance de mots contradictoires) qui a la faveur de Duprez (1980) et qui seul figure dans le Larousse du XXe siècle en 1932. (2008, 37)

Ces éléments expliquent peut-être en partie pourquoi trouver deux définitions identiques de cette forme est difficile ; il semble qu'il faille se rattacher au contexte d'apparition de la forme pour justifier ou non de la présence d'un oxymore dans le texte. Le fait que les frontières soient minces avec le paradoxe, notamment, fait que la part d'interprétation du lecteur ne sera pas un facteur négligeable.

Michèle Monte, Patrick Hughes et Gilles Mathis sont ceux qui ont le mieux cerné la forme en l'abordant sous plusieurs aspects. Pour Monte, l'oxymore se définit ainsi : « L'oxymore [...], par le rapprochement au sein d'une même structure syntaxique de deux termes de sens opposé, propose une définition paradoxale d'un même objet de discours » (2008, 37). Toujours à propos d'une définition du terme oxymore, Patrick Hughes fait référence à son étymologie :

> Oxymoron is itself an oxymoron. In Ancient Greek *oxus* means *sharp* and *moros* means *dull*. Thus an oxymoron is a *sharp dullness*. The terms are to be taken metaphorically: *sharp* as a metaphor for *clever* or *wise*, and *dull* as a metaphor for *stupid* or *foolish*. So oxymoron means *foolish wise* or *silly clever*. (1984, 125)

L'on voit que l'oxymore implique la coexistence, dans un même syntagme ou un même énoncé, de deux points de vue apparemment contradictoires qui convergent à propos d'un même objet du monde ou d'un même événement. Mathis dit de l'oxymore : « [Il s'agit] d'une figure qui suppose la coexistence de deux contradictoires dans un même objet [...], le résultat d'une illusion d'optique ou de toute autre illusion sensorielle, ou le fruit de l'imagination » (1990, 1). Affirmation et négation sont donc mises côte à côte au sein de l'oxymore. L'auteur insiste sur le fait que l'oxymore est là pour tenter de combler un vide dans la langue :

> L'oxymore témoigne d'une carence de la langue et nous parle d'une absence en même temps que d'une présence, celle d'un mystère [...]. C'est la figure de l'indicible, de l'impossible, de l'extrême du langage [...]. L'oxymore est une structure linguistique fondée sur la conjonction des contradictoires. (Mathis 1990, 1)

L'oxymore tente de nommer ce qu'il est impossible de nommer, représentant « l'écart maximum du point de vue sémantique et en même temps l'écart minimum du point de vue syntaxique par son raccourci fulgurant. Il est en somme un grand petit écart » (Mathis 1990, 1).

L'esprit de contradiction présent dans la nature même de l'oxymore se retrouve dans ce que Mathis appelle habilement un « grand petit écart », c'est-à-dire que l'écart de sens qui sépare les termes qui sont associés est contradictoire par rapport à la distance syntaxique qui sépare ces deux termes qu'*a priori* tout oppose. La démonstration de Mathis prouve que la dualité qui existe dans le langage de l'homme est pleine de contradictions tant ce dernier éprouve la nécessité de dire, de nommer, quitte à faire appel à des outils au sein desquels les paradoxes et les contradictions dominent.

Mathis souligne par ailleurs que l'oxymore s'oppose à l'antithèse et au paradoxe :

> La définition logique de l'oxymore oppose en général antithèse, paradoxe et oxymore et recourt volontiers aux symboles aristotéliciens A et non-A :
> Antithèse : A n'est pas non-A.
> Paradoxe : A n'est pas A.
> Oxymore : A est non-A. (Mathis 1988, 5)

Il tente une esquisse de typologie grammaticale de l'oxymore dans la langue anglaise, qui se présente comme suit :

- Adjectif + nom : *loving hate, sweet unrest*
- Nom + nom : *life in death* (N prep N), *conqueror and captive* (N and N)
- Adjectif + adjectif : *bitter-sweet* (Adj-Adj), *sweet and sad* (Adj and Adj)
- Adverbe + adjectif : *falsely true, unkindly kind*
- Verbe + verbe : *I burn and freeze*
- Verbe + adverbe : *supinely reign*
- Nom + adverbe : *future now*
- Nom + verbe : *the Eternal, as he was dying…* (Mathis 1990, 1)

Dans les structures [Nom+Nom] et [Adjectif+Adjectif], on remarque de légères différences de constructions dans les exemples pris par Mathis.

Avec la structure [Nom+verbe], on sent déjà un décollement de la forme prototypique ramassée de l'oxymore car on a une distance syntaxique plus marquée, plus développée, et la présence d'un verbe conjugué laisse à penser que l'expansion syntaxique dans l'oxymore est acceptée par Mathis.

La structure [Adjectif+Nom] semble être celle qui répond le mieux à ce que l'on pourrait considérer comme étant une structure canonique de l'oxymore, c'est-à-dire l'oxymore dit ramassé, l'association simple de deux contraires où l'absence de toute autre sorte d'élément est à noter. Pour

cette catégorie, Mathis crée une différence entre des « oxymores polarisés, primaires, mettant en jeu des extrêmes » comme *loving hate* et des « oxymores par dérivation métonymique » comme *loving madness* (1990, 21). On voit un continuum s'esquisser, qui irait de la simple mise côte à côte d'extrêmes à un type d'oxymore déjà plus subjectif puisque la folie pourrait être l'expression de l'amour. Il y a donc une différenciation qui est faite entre un oxymore composé de deux éléments opposés par leur sémantisme intrinsèque et un oxymore composé de deux éléments opposés par un sémantisme qui semble être davantage fait de subjectivité. On pourrait également parler d'un continuum qui irait de l'oxymore le plus ramassé à des oxymores plus dilués lorsqu'ils ont recours à la coordination – *sweet and sad* – au trait d'union – *bitter-sweet* – ou même à des structures verbales conjuguées – *the Eternal, as he was dying*. D'où l'importance capitale du contexte, comme nous le verrons dans notre étude de *The Scarlet Letter*, où certains oxymores apparaîtront comme dilués, et parfois affaiblis, par un étirement syntaxique.

La présence oxymorique dans *The Scarlet Letter*

Hester Prynne

Hester Prynne, personnage sur lequel l'attention est le plus souvent portée dans *The Scarlet Letter*, est la « cible » d'un très grand nombre des oxymores utilisés par l'écrivain.

Le premier exemple d'oxymore que nous proposons d'étudier est le suivant :

> Those who had before known her, and had expected to behold her dimmed and obscured by a disastrous cloud, were astonished, and even startled, to perceive how her beauty shone out and made a halo of the misfortune and ignominy in which she was enveloped. It may be true that, to a sensitive observer, there was something **exquisitely painful** in it. (*The Scarlet Letter*[1], 40)

Nous avons un oxymore qui réunit l'adverbe positif *exquisitely* (de *exquisite : exquis, raffiné, intense*) et l'adjectif négatif, *painful*. Dans cette première occurrence, est présent un élément qui se révélera être capital par

[1] Noté désormais *TSL*. Les éléments surlignés dans les citations sont de notre fait.

la suite : la contradiction que porte en elle Hester Prynne, accusée et publiquement humiliée, mais d'une beauté incroyable. Hester est montrée du doigt et est traitée comme une pestiférée, mais, contrairement à ce qu'ils s'attendaient à ressentir, les membres de la communauté réunis pour l'humilier sont abasourdis par la beauté naturelle que dégage ce personnage pourtant coupable. La réunion du dégoût créé par l'acte dont elle est accusée et de la fascination créée par son aura se retrouve à merveille dans l'association *exquisitely painful*.

Plus tard, lorsqu'Hester quitte la prison, faisant face au monde extérieur, nous lisons : « Then, she was supported by an unnatural tension of the nerves, and by all the combative energy of her character, which enabled her to convert the scene into a kind of **lurid triumph** » (*TSL*, 55). L'oxymore consiste en la réunion de l'adjectif *lurid* et du substantif *triumph*, deux termes opposés et unis en un seul groupe nominal. Notons la présence de *a kind of* en début d'oxymore qui le dilue afin de renforcer l'idée de trouble, comme si le narrateur ne trouvait pas les mots pour décrire de manière exacte ce qu'il voit. À l'image de l'exemple précédent où le qualifié était *something*, *a kind of* indique que pour l'instant les deux oxymores servent à qualifier le vague, l'imprécis. Hawthorne utilise ici les oxymores à propos d'Hester Prynne comme des figures de l'approximativement construit. Cela peut être dû soit au statut social difficilement définissable d'Hester dans la colonie, soit à la préface du roman qui indique la manière dont le narrateur se procure les informations à propos des scènes qu'il relate : il trouve des éléments du XVIIe siècle relatant l'histoire de la 'Lettre Écarlate' se basant sur des récits oraux transmis de génération en génération. Hawthorne trouve peut-être là le moyen de nous dire qu'il ne prend pas totalement à son compte la véracité de ce qu'il décrit deux siècles après les faits. Comme le souligne Sylvie Mathé, Hawthorne est un auteur qui, dans *The Scarlet Letter* notamment, se désengage de ce qu'il avance et ne prend jamais véritablement parti. L'oxymore serait alors vu comme une figure du dédouanement, de l'éloignement de la vérité (1992, 610).

Hester s'interroge sur le pouvoir qu'a la lettre écarlate sur sa personnalité et sur la manière dont la communauté la perçoit – ou plus précisément, sur le fait que la punition qu'elle porte lui permet de voir les autres différemment. Un extrait du roman illustre ceci :

> Walking to and fro, with those lonely footsteps, in the little world with which she was outwardly connected it now and then appeared to Hester—if altogether fancy, it was nevertheless too potent to be resisted—she felt or

> fancied, then, that the scarlet letter had endowed her with a new sense. She shuddered to believe, yet could not help believing, that it gave her a sympathetic knowledge of the hidden sin in other hearts. She was terror-stricken by the revelations that were thus made. What were they? Could they be other than the insidious whispers of the bad angel, who would fain have persuaded the struggling woman, as yet only half his victim, that the outward guise of purity was but a lie, and that, if truth were everywhere to be shown, a scarlet letter would blaze forth on many a bosom besides Hester Prynne's? Or, must she receive those intimations—**so obscure, yet so distinct**—as truth? In all her miserable experience, there was nothing else so awful and so loathsome as this sense. It perplexed, as well as shocked her, by the irreverent inopportuneness of the occasions that brought it into vivid action. Sometimes the red infamy upon her breast would give a sympathetic throb, as she passed near a venerable minister or magistrate. (*TSL*, 60)

L'opposition repose sur la juxtaposition de l'indétermination et de la netteté des messages reçus par Hester. L'oxymore oppose d'un côté la solitude que la punition reçue par Hester est censée provoquer dans la vie de la jeune femme, et d'un autre côté les connexions involontaires quasi-surnaturelles que lui apporte la lettre écarlate. On a un exemple d'oxymore typiquement hawthornien, dilué (certains diront affaibli) par *so* et *yet so*. Le style du paragraphe tout entier correspond au style d'Hawthorne : sitôt un élément annoncé, le voici révoqué et amendé. Il peine à peindre des personnages aux sensations définitives, et l'oxymore – ainsi que les nombreuses virgules, tirets, connecteurs contrastifs et négatifs – fonctionne à merveille ici pour décrire les objets du discours par ce qu'ils sont autant que par ce qu'ils ne sont pas, pour souligner l'absence autant que la présence. L'oxymore est inscrit dans un paragraphe que l'on pourra considérer comme une épanorthose, cette « figure par laquelle le locuteur ou le scripteur corrige, amende, précise, nuance et modifie sans cesse ce qu'il dit ou vient de dire ou d'affirmer précédemment », selon Bruno Monfort (2005, 78-79). On note le nombre important de revirements de points de vue en un seul paragraphe : *if, nevertheless, or, yet, as well as*, phrases interrogatives, tirets…

L'écrivain donne à « voir » plusieurs aspects d'Hester, tant et si bien que le lecteur ne peut pas parvenir à détecter le vrai du faux, le ressenti du surnaturel, tant sa « vue » est brouillée par la voix du narrateur, et l'insertion d'oxymores permet de dire ce qui ne se dit pas en laissant le flou planer au-dessus de cette femme coupable.

Pearl

En ce qui concerne l'enfant diaboliquement angélique, Pearl, une enfant qui peut être considérée elle-même comme figure oxymorique tant elle unit d'une part l'image du péché et d'autre part l'image de la pureté de l'enfant. Sylvie Mathé le note ainsi :

> Pearl, as a living embodiment of the Scarlet Letter, is herself an oxymoron (...): she unites the outward saint Dimmesdale, with the outward sinner Hester, in what is precisely an impossible bond in the eyes of the Puritan society (1992, 622).

Les sentiments qui animent la mère vis-à-vis de sa fille sont contradictoires, Hawthorne trouvant un oxymore pour évoquer cela :

> Her only real comfort was when the child lay in the placidity of sleep. Then she was sure of her, and of her tasted hours of quiet, **sad**, delicious **happiness**; until—perhaps with that perverse expression glimmering from beneath her opening lids—little Pearl awoke! (*TSL*, 63-64)

Le bonheur qui habite Hester est décrit à l'aide d'un oxymore, une figure qui unit l'adjectif *sad* et le nom *happiness*. Cela traduit la position d'Hester vis-à-vis de sa fille, qu'elle aime mais qu'elle craint. Notons la complexité de la caractérisation des personnages, réalisée par le biais un trio d'adjectifs où l'oxymore pénètre la structure de base. Hawthorne vient insérer un oxymore qu'il espère voir passer inaperçu par l'insertion d'un qualificatif négatif contradictoire au cœur d'une série d'adjectifs positifs.

La relation ambiguë qui lie Pearl et sa mère est mise en avant dans un autre oxymore : « **She is my happiness! She is my torture, none the less! Pearl keeps me here in life! Pearl punishes me too!** » (*TSL*, 76). Dans un moment où elle se retrouve sur la défensive, face à la possibilité de se voir enlever son enfant, Hester exprime de manière véhémente le fond de sa pensée, sans frein. C'est dans ces moments que s'exprime la vraie nature des sentiments, et ceux qu'exprime Hester sont contradictoires et difficilement déterminables. L'enfant est à la fois un bonheur et une torture, un moyen de rester en vie mais également une punition. Le premier oxymore consiste en la qualification de *She,* à savoir Pearl, qui est affublée de deux noms contradictoires pour la qualifier : l'oxymore a pour sujet *she* et pour composantes *happiness* d'une part et *torture* d'autre part, l'objet *she* étant répété. L'objet *Pearl* dans le second oxymore est également répété, comme pour renforcer la dualité de l'énoncé : dans ce second cas, ce sont deux groupes verbaux qui viennent

qualifier l'objet *Pearl*. L'oxymore (dilué syntaxiquement, proche du paradoxe) oppose la relation prédicative < Pearl / keep me in life > d'une part et la relation prédicative < Pearl / punish me > d'autre part. À propos de cet exemple, Mathé (qui considère cette occurrence comme un oxymore) fait cette observation : « The balanced exclamative structures of the beginning, though weakened by the concessive use of the adverbs *none the less* and *too* can be read as a subdued form of oxymora pointing to the bond linking mother and child » (Mathé 1992, 622).

En ce qui concerne la forme de cet énoncé, nous nous appuyons sur les conclusions de Mathis pour inclure cette occurrence dans notre étude :

> [L'oxymore peut] s'inscrire éventuellement dans une suite binaire de phrases, car si l'oxymore rejette pour lui-même les formes négative et interrogative, il admet en revanche l'exclamative en deux indépendantes, juxtaposées ou coordonnées, elliptiques ou non, qui ne sont à tout prendre que l'éclatement du syntagme de base (1990, 18).

Chillingworth & Dimmesdale

Les descriptions qui sont faites des deux personnages masculins, Dimmesdale et Chillingworth, n'échappent pas aux oxymores d'Hawthorne pour traduire l'ambivalence de leur personnalité respective.

Dans un moment clé du roman, le moment de la découverte sur la poitrine du pasteur de la lettre A, jumelle de celle brodée sur le vêtement d'Hester, le mari a une première réaction naturelle, sans barrière ni arrière-pensée, qui est révélatrice de son caractère ambivalent au moment où il découvre l'impensable vérité qu'il redoutait : « But with what a wild look of wonder, joy, and horror! With what a **ghastly rapture** [he] stamped his foot upon the floor! » (*TSL*, 92). Dans cet énoncé, le médecin est animé d'une vision à la fois d'émerveillement, de joie et d'horreur qui le pousse dans un état d'hystérie jamais vu auparavant chez le discret scientifique. Comme le note Sylvie Mathé: « Chillingworth [...] is an incarnation of the oxymoric principle of reversibility, torturer and victim, destroyer and destroyed, sadist and masochist » (1992, 624).

Plus loin, Hester accuse Chillingworth d'être le responsable des souffrances de celui qui est le père de son enfant. À cette occasion, pour décrire la relation difficilement déterminable qui lie les deux hommes, l'auteur a recours à l'oxymore :

> You tread behind his every footstep. You are beside him, sleeping and waking. You search his thoughts. You burrow and rankle in his heart! Your

> clutch is on his life, and you cause him to **die daily a living death**, and still he knows you not. (*TSL*, 111)

Cet oxymore est double : dans un premier temps, l'oxymore réunit le verbe *die* et l'adverbe *daily* puis dans un deuxième temps, il unit *living* et *death*. L'idée sous-jacente est de démontrer que la vie qu'inflige Chillingworth à Dimmesdale est un non-sens tant les souffrances causées sont grandes. La répétition du son [d] n'est pas non plus anodine et associe phonologiquement *daily* au couple *die* et *death*.

Plus tard, il est question des souffrances de Dimmesdale, dont Hawthorne parle en ces termes : « Unless it avails him somewhat that he was broken down by **long and exquisite suffering**; that his mind was darkened and confused by the very remorse which harrowed it » (*TSL*, 129). L'oxymore met en jeu l'opposition entre les deux adjectifs qualificatifs qui portent sur le nom *suffering*, d'une part l'adjectif *long* et d'autre part l'adjectif *exquisite*. Hawthorne a de nouveau recours à *exquisite* et semble vouloir unir à distance le *exquisitely painful* de Hester et l'*exquisite suffering* de celui qu'elle aime. L'utilisation de la conjonction de coordination *and* n'était ici pas obligatoire, le recours à la juxtaposition aurait aussi bien décrit la situation au lecteur. On peut postuler l'idée selon laquelle *and* est utilisé pour deux raisons : d'abord pour rendre visible le lien qui unit les contraires, un lien qu'une juxtaposition plus classique aurait effacé ; puis pour dresser un parallèle avec le couple *darkened and confused* qui apparaît ensuite et qui est lui logiquement articulé. Donc non seulement l'oxymore oppose *long* et *exquisite*, mais l'oxymore entier est opposé au couple *darkened/confused*, comme pour souligner les souffrances ambivalentes éprouvées par Dimmesdale alors que son esprit est sans aucun doute obscurci et confus. C'est sur les conséquences des souffrances que Hawthorne insiste, plutôt que sur les raisons de ces dernières. Les souffrances psychiques et physiques dont souffre le pasteur sont longues mais exquises : telle est la force de la contradiction qui anime le pasteur, pris entre sa fonction religieuse au sein de la communauté et sa volonté de parler. Ici, Hawthorne dresse le portrait d'un homme tiraillé entre deux extrêmes, faisant face à un choix impossible à faire entre deux solutions qui n'en sont pas.

La voix de Dimmesdale est un élément-clé dans *The Scarlet Letter*. En effet, le pasteur est celui dont les souffrances physiques sont les plus évidentes, des souffrances que l'on pourrait qualifier de psychosomatiques tant elles sont le résultat de la culpabilité qui ne peut s'exprimer sous

forme de mots et qui se manifeste par des souffrances du corps. Les maux dont est victime Dimmesdale ont une influence directe sur les mots que prononce le pasteur. L'exemple le plus parlant est le Sermon de l'Élection durant lequel les mots sont qualifiés d'inaudibles. Le Sermon de l'Élection est à n'en pas douter le paroxysme du roman, il n'est alors que peu surprenant de retrouver des oxymores dans un discours qui n'en est pas un, dans un moment de révélation qui n'en sera pas un. Dans le roman, la voix du pasteur joue un rôle prépondérant tant les mots prononcés, pourtant impossibles à distinguer, tombent dans une oreille déjà conquise. Les mots de Dimmesdale qui sont censés être l'outil de la révélation de la vérité, ne remplissent pas le rôle attendu, et c'est par un oxymore qu'Hawthorne l'exprime :

> Hester Prynne listened with such intenseness, and sympathized so intimately, that the sermon had throughout a meaning for her, entirely apart from its **indistinguishable words**. These, perhaps, if more distinctly heard, might have been only a grosser medium, and have clogged the spiritual sense (*TSL*, 154).

Il y a des exemples d'oxymore qui ne sont oxymores que dans le contexte de The Scarlet Letter. Autrement dit, le contexte dans lequel la figure de style s'inscrit fait de l'élément étudié un oxymore. L'auteur nous dit que si les mots du pasteur dans son sermon étaient audibles, ils perdraient leur sens spirituel. Pour Hester, tout le sermon a une signification, le discours lui parle en quelque sorte, mais pas les mots qui sont impossibles à identifier. L'oxymore souligne l'impossible existence de mots qui ne peuvent pas être entendus ou distingués par l'auditoire, ainsi que le caractère indescriptible de la relation qui unit le pasteur et l'Adultère, une relation qui ne doit pas être mise en mots et qui est donc codée pour ne parler qu'à un membre de la congrégation, Hester. Dans un moment de souffrance tant physique que psychologique – « While thus suffering under bodily disease, and gnawed and tortured by some black trouble of the soul » (*TSL* 93) – les mots de Dimmesdale ont perdu de leur clarté ; ce qui étonne, c'est que les mots, bien qu'inaudibles, ne peinent pas à convaincre.

Ce passage est caractéristique des techniques utilisées par Hawthorne dans le roman : il place volontairement Hester loin de l'endroit d'où s'exprime son amant, mais elle parvient tout de même à être transportée par le flot de paroles émanant du pasteur. Ou, plus précisément, elle réussit à percevoir le non-dit dans les paroles qui arrivent

jusqu'à elle, elle parvient à détecter la douleur dans ces mots non-prononcés ; d'une manière révélatrice, cette voix qui conquiert les foules peine à convaincre un lecteur qui est dans la même position physique qu'Hester, c'est-à-dire loin du pasteur. Ce ne sont donc pas les mots qui touchent Hester mais les émotions contenues dans l'éloquence d'une voix au message à peine audible ; les manques et les blancs jouent un rôle-clé dans un roman où indétermination et faux-semblant dominent. Il est intéressant de noter que dès le chapitre 3, lors d'une des premières prises de parole du pasteur, Hawthorne soulignait déjà le fait que : « The feeling that it [the pastor's voice] so evidently manifested, rather than the direct purport of the words, caused it to vibrate within all hearts, and brought the listeners into one accord of sympathy » (*TSL*, 49). Pour Michèle Bonnet :

> C'est […] à l'occasion des sermons de Dimmesdale, là où Hawthorne insiste sur le pouvoir de la voix pure, qu'il exprime de la façon la plus explicite sa défiance à l'égard du langage verbal. […] Les mots, ajoute le narrateur, ne sont qu'un « instrument grossier ». […] Les paroles du ministre sont « indistinctes » derrière sa voix […] et sans effet sur ses auditeurs. Si ceux-ci sont profondément ébranlés, ce n'est pas, à coup sûr, par ses paroles, car ils « n'ont rien saisi du langage dans lequel parlait le pasteur ». […] Ce n'est donc pas dans les mots, matériau inerte du discours, qu'il faut chercher la source de l'éloquence du pasteur. (2005, 66-67)

En toute fin de roman, le pasteur prend la place symbolique d'Hester sur l'échafaud, et nous relevons : « By bringing me hither, to die this death of **triumphant ignominy** before the people! » (*TSL*, 162). L'oxymore consiste en la caractérisation du nom *ignominy* par l'adjectif qualificatif *triumphant*. Comme le souligne Mathé, « Dimmesdale's oxymoric destiny culminates at the scaffold » (1992, 621) . L'aspect double de la vie menée par Dimmesdale se retrouve dans sa mort. Notons que Dimmesdale et Hester sont enfin liés à la conclusion de ce roman, non pas par la relation qu'ils ne pouvaient pas vivre, mais par les mots qu'ils utilisent dans les situations désespérées auxquelles ils sont confrontés. Si Dimmesdale parle de « triumphant ignominy » (*TSL*, 162), Hester faisait quant à elle référence à un « lurid triumph » (*TSL*, 55) accompagné d'une « ignominy in which she was enveloped » (*TSL*, 40). Dimmesdale et Hester sont les victimes d'oxymores portant sur les mêmes termes, qui se font écho et se répondent d'une extrémité à une autre du texte.

Conclusion

The Scarlet Letter est un roman qui met en scène des personnages qui sont tous, à un moment ou à un autre de leur évolution au sein du roman, confrontés à des tiraillements, des prises de décision impossibles, des choix douloureux, et surtout font face à l'impossibilité de parler, l'impossibilité de révéler l'intégralité des sentiments qui les animent. Cela se traduit de plusieurs manières, d'abord dans leurs comportements respectifs, faits de secrets, mensonges, revirements de situation, changements d'avis. D'un point de vue littéraire, cela se traduit par des rencontres secrètes, des conversations privées, des discours intérieurs. D'un point de vue stylistique, cela se répercute par l'utilisation de formes linguistiques et grammaticales traduisant l'impossibilité de parler, ou plutôt l'impossibilité de dire la vérité telle qu'elle est ressentie. Pour communiquer au lecteur l'impossibilité de communiquer, Nathaniel Hawthorne a recours à plusieurs procédés grammaticaux et stylistiques, notamment l'oxymore. Cette figure de style associe des éléments contraires d'une manière extrêmement rapprochée. Elle confronte, par l'absence d'éloignement qu'elle propose, une « jumellisation » des contraires, une juxtaposition d'éléments *a priori* impossibles à juxtaposer. Nous avons vu à quel point le rapprochement syntaxique des contraires dans la forme stylistique qu'est l'oxymore rappelle le rapprochement physique des contraires dans l'esprit des personnages du roman.

La présente étude a permis de prouver que l'utilisation des oxymores par Hawthorne dans *The Scarlet Letter* était très fréquente ; pourquoi cette figure de style est-elle si souvent utilisée dans ce roman ? Quelles en sont les conséquences sur le lecteur ?

Une première hypothèse serait que l'auteur offre une multitude de possibilités, comme s'il proposait différents scénarios pour chaque objet de son récit, et qu'il s'agirait alors pour chaque lecteur de choisir entre un aspect ou un autre de chaque personnage faisant l'objet d'un ou plusieurs oxymore(s).

Une seconde hypothèse serait celle qui privilégierait l'idée selon laquelle il faudrait prendre chaque sujet comme un élément uni malgré sa diversité, l'oxymore étant la figure du discours qui permettrait de passer outre les frontières apposées par un langage qui peine à considérer la multiplicité des facettes présentes dans un objet. Il ne s'agirait donc pas d'additionner les éléments qui font cet objet, mais de le voir dans sa pluralité.

Dans le texte, d'autres éléments trahissent la mise en mots de l'indicible, de l'indescriptible : Hawthorne lutte parfois pour trouver le moyen de qualifier ce qu'il voit. C'est notamment ce que trahit le recours à l'épanorthose. L'indétermination porte à certains moments non plus sur le sens à donner aux choses, mais sur l'existence même de celles-ci. Dès lors, l'oxymore, qui accolait deux contraires, ne paraît plus suffire à Hawthorne pour induire dans l'esprit du lecteur la remise en question de la réalité telle qu'elle semble se présenter de prime abord. C'est ce que confirme Bruno Monfort lorsqu'il écrit que :

> Nombre d'épisodes du roman ne mettent pas en jeu une indécision épistémique [...] mais l'existence même de ce dont il est question, objet, acte ou événement. De ce point de vue, le roman serait beaucoup plus radical puisqu'il remettrait en question l'existence de ce qui est, ou plutôt semble être. (2005, 78)

Si l'on étend la présente étude sur *The Scarlet Letter* aux préfaces et essais de son auteur, la notion de voile et de double-langage – au travers de l'oxymore, de l'épanorthose et de diverses techniques littéraires (mises en scène, malentendus, rencontres secrètes...) – domine l'écriture du natif de Salem. C'est ce que Thomas R. Moore indique dans sa préface :

> The recognition of language as a shifting entity – sometimes obscuring, sometimes illuminating the truth – is a thread weaving itself through the long fabric of Hawthorne's work. Although he is known as a writer of fiction, with veils and ambiguities shrouding his discourse in the tales and romances, it is the sketches, prefaces and essays that fully reveal his preoccupation with the slippery, untrustworthy nature of language and rhetoric. (Moore 1994, xi)

Ce passage nous pousse à vouloir élargir le terrain d'étude de l'écriture de Hawthorne, qui ne révèle pas tous ses secrets dans *The Scarlet Letter*.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

HAWTHORNE, Nathaniel. 2005 [1850]. *The Scarlet Letter and Other Writings*. New York : Norton Critical Edition.

RÉFÉRENCES

BONNET, Michèle. 2005. « La voix éloquente, ou comment dire ce qui ne peut se dire ». *Sillages Critiques* 7 : 63-86.

HUGHES, Patrick. 1984. *More on Oxymoron*. London: Jonathan Cape.

MATHÉ, Sylvie. 1992. « The Reader May Not Choose: Oxymoron as Central Figure in Hawthorne's Strategy of Immunity from Choice in *The Scarlet Letter* ». *Style* 26 : 605-633.

MATHIS, Gilles. 1988. « L'oxymore, essai d'analyse ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 10 : 27-55.

MATHIS, Gilles. 1990. « Oxymore et expansion ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 12 : 33-68.

MONFORT, Bruno. 2005. « Le style de Hawthorne : de l'oxymore à l'épanorthose ». *The Scarlet Letter* : 61-80.

MONTE, Michèle. 2008. « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? ». *Langue Française* 160 : 37-53.

MOORE, Thomas R. 1994. *A Thick and Darksome Veil: The Rhetoric of Hawhorne's Sketches, Prefaces and Essays*. Boston: Northeastern University Press.

From Nabokov's Amerussia to Mallarmé's *Donje te zankoriv*: Vladimir Nabokov at the crossroads of languages

Julie LOISON-CHARLES
Université Charles de Gaulle – Lille 3
CECILLE, EA1074

Vladimir Nabokov wrote nine novels in Russian and nine in English (one is incomplete). This striking symmetry begs the question of his identity: was he a Russian author who then became an American novelist or was he both, that is, a Russian-American writer? In my opinion, Nabokov's multilingualism is his most crucial feature as code-switching is at the heart of his English style. Therefore, he can be best characterized as a cosmopolitan writer. According to sociologist Dharwadker (2011, 140),

> A cosmopolitan is a citizen of the world because she has the capacity to be at home in different societies; but to be so does not necessarily mean that she mixes different cultures. Rather, it means that she is able to switch back and forth between places and cultures, so that when she is at one location, she changes over to the codes required there. This entails that a cosmopolitan differentiate among her cultural locations; and that she practice what linguists and anthropologists call code-switching (which occurs in bilingualism and multilingualism) rather than code-mixing (which occurs in linguistic creolization).

In Nabokov's novels in English, the juxtaposition of languages which is at work in code-switching is predominant, but, occasionally, he indulges in hybridity. He does so by mixing tongues, for example in bilingual portmanteaux words, or by merging the syntaxes of two languages. In those cases, confluence makes him resemble, linguistically and stylistically speaking, Creole writers:

> In contrast, the hybrid or Creole subject inhabits a single culture of her own, which emerges in the intermingling of two prior cultures; she mixes (and mixes up) their codes, and is no longer fully at home in either in its unmixed form. (Dharwadker 2011, 140)

This fusion of languages which is sometimes used by Nabokov implies his prose is creolized, in the sense of Glissant's philosophy:

> J'appelle ici créole – contrairement peut-être aux règles – une langue dont le lexique et la syntaxe appartiennent à deux masses linguistiques hétérogènes : le créole est un compromis. (Glissant 1990, 132)

This hybridization of tongues is manifest in four of Nabokov's novels.

In *Lolita* and *Ada*, the two main novels where sexuality is central to the plot, Nabokov creates two macaronic tongues which are closely associated with eroticism but which are only used once in each novel. In two other novels, *Bend Sinister* and *Pale Fire*, Nabokov invented forged languages which are used extensively throughout the novels: in *Bend Sinister*, the "vernacular" is defined by Nabokov as "a mongrel blend of Slavic and Germanic" (Nabokov 1947, 166); in *Pale Fire*, "Zemblan" is the creolized language of an exile torn between his two identities, the character's repression breaking through in the madness played out across his tongue.

In all cases, forged languages are not just proof of the multilingual author's creativity. They actually play a part in the plot or in the relationship that is established between the reader and the text. The functions that can be assigned to hybridized languages are consistent with those of code-switching and underline the systemic value of foreign words in Nabokov's oeuvre.

Macaronic tongues and eroticism in *Lolita* and *Ada*

The expression "macaronic tongue" was supposedly forged by sixteenth-century poet Teofilo Folengo. This term is now used quite loosely to refer to any hybrid tongue mixing a vulgar language with Latin. More specifically speaking, Fausta Garavini (1982, 40) argues that a true macaronic tongue implies that Latin endings be grafted on words from a vulgar tongue, such as English or French, with the purpose of creating a comic result. In the following two examples, Latin is not always used but

as it is predominant and as humor is clearly intended, I will use the term "macaronic" in its broad sense. Therefore, Nabokov's hybrid tongues rely on vocabulary, when they merge English and French words for example, but also on syntax when they resort to Latin endings, thus mixing English and Latin syntaxes. In both cases, hybrid languages are used when a fusion of tongues is at play, in a linguistic sense but also sexually speaking: languages are hybridized when tongues and bodies are entangled.

Lolita*, from French kiss to macaronic tongue*

In *Lolita*, Humbert dreams at length of Lolita's body. When the nymphet's mother finally dies, Humbert goes to fetch Lolita from summer camp. In their motel, he plans on giving her sleeping pills in order to abuse her in her sleep but the young girl is the one who makes the first move. Humbert is so startled by her boldness that he loses his control on language:

> "What's the katter with misses?" I muttered (word-control gone) into her hair.
> "If you must know," she said, "you do it the wrong way."
> "Show, wight ray."
> "All in good time," responded the spoonerette.
> *Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans, dementissima. Elevator clatterans, pausa, clatterans, populus in corridoro. Hanc nisi mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondissime, nobserva nihil quidquam;* but, of course, in another moment I might have committed some dreadful blunder; fortunately, she returned to the treasure box. (Nabokov 1955, 113)

Humbert starts losing control over his language in spoonerisms that are rather easy to reconstruct: "what's the katter with misses", "show wight ray". The macaronic tongue that then appears in his prose is quite transparent in its first half: Humbert is describing what he feels or hears. Indeed, the reader can recognize one English word without alteration, "elevator", and several others with Latin endings, such as "puls/ata", "clatter/ans", "paus/a", or "corridor/o". She can also recognize French words behind "Seva ascendes (…) brul/ans" or German words in "kitzelans", that is "kitzel" (tickle) or "kitzler" (clitoris). And then, some apparently Latin words are quite transparent, such as "dementissima" or "populus". The second part is harder to decipher.

Indeed, there are only Latin words in this paragraph, but the endings are all faulty, as opposed to the first half of the paragraph. The reader who does not speak Latin cannot have any access to meaning but

she understands that strong emotions are being expressed thanks to the exclamation mark and, more importantly, she understands that Humbert is so overwhelmed that he cannot speak properly. When the little girl leaves him ("she returned to the treasure box"), he manages to retrieve his mastery over English.

Ada or Ardor: rewriting the Kama Sutra in Kapuskan

Another example of macaronic tongue can be found in *Ada*, which is Nabokov's most multilingual novel. In *Ada*, the geography of the planet, Antiterra, is different from our own insofar as countries in our own world exist in combined forms, the most striking example being Amerussia. Linguistically speaking, languages that are familiar to the reader are often mixed up to produce Antiterrian tongues. In the following passage, Ada and Van, who are brother and sister, but also lovers, are looking for books which could help them find new positions and a way to avoid pregnancy:

> Still more amusing was the "message" of a Canadian social worker, Mme de Réan-Fichini, who published her treatise, *On Contraceptive Devices,* in Kapuskan patois (to spare the blushes of Estotians and United Statians; while instructing hardier fellow-workers in her special field). *"Sole sura metoda,"* she wrote, *"por decevor natura, est por un strong-guy de contino-contino-contino jusque le plesir brimz; et lors, a lultima instanta, svitchera a l'altra gropa* [groove]; *ma perquoi una femme ardora andor ponderosa ne se retorna kvik enof, la transita e facilitata per positio torovago";* and that term an appended glossary explained in blunt English as "the posture generally adopted in rural communities by all classes, beginning by the country gentry and ending with the lowliest farm animals throughout the United Americas from Patagony to Gasp." *Ergo,* concluded Van, our missionary goes up in smoke. (Nabokov 1969, 110)

In this Kapuskan patois which seems to be Latin-based, one can actually recognize French and English as the main components. Indeed, the only words that are not hybridized are the English "strong-guy" and the French "femme": this linguistic couple goes to confirm that each gender is associated with a language and that, during sexual intercourse, code-mixing is a metaphor for sex. Then, several English words are disguised, but not well enough to prevent recognition: behind "*decevor*", "*brimz*", "*svitchera*" and "*kvik enof*", it is quite easy to recognize "*deceive*", "*brim*", "*switch*" and "*quick enough*". Likewise, "*le plesir*", "*perquoi*", "*ne se retorna*" and "*facilitata*" are easy to decipher for a French speaker. The only translated word is "*gropa*", where one can read the tactile verb "to grope". Its inscription between square brackets

[groove] and without italics draws the reader's attention to a very explicit English word.

The purpose is clearly recreational: after deciphering this patois without much difficulty, the English-speaking reader is rewarded with the fun of reading a sexually explicit description of contraception. It is clear that Nabokov intends for the reader to be able to decipher this patois. Indeed, if one looks at the French translation of the novel, in which Nabokov played an important part, one can notice that words that were too English were replaced by pseudo-Latin words that are easier for a French speaker to understand:

> *Jusque le plesir brimz; et lors, a lultima instanta, svitchera a l'altra gropa* [groove]*; ma perquoi una femme ardora andor ponderosa ne se retorna kvik enof, la transita e facilitata per positio torovago.* (Nabokov 1969, 110)
> *Jusque le plesir brase; et lors, à lultima instanta devia à l'altro fenta; ma perquoi una femme ardor et ponderosa ne se retorna satis presto, la transita e facilitata per positio torovago.* (Nabokov 1975, 116)

In *Lolita* and *Ada*, the two hybrid languages are clearly sexually connoted: thus, they work hand-in-hand with the plot and, at the same time, they play a recreational part for the reader-decipherer. The two forged languages that Nabokov uses extensively in *Bend Sinister* and *Pale Fire* have other additional functions: they help reveal the plot or are symptomatic of a character's pathology.

Bend Sinister: a dystopian world and its vernacular

The German-Russian vernacular

Bend Sinister is the second novel that Nabokov wrote in English. The story takes place in an invented country whose name is never given. It is ruled by a dictator, Paduk, and the language that is spoken is called "the vernacular". This forged language is a mix of German and Russian. Nabokov did not choose these two languages at random, as he explained in his introduction:

> There can be distinguished, no doubt, certain reflections in the glass directly caused by the idiotic and despicable regimes that we all know and that have brushed against me in the course of my life: worlds of tyranny and torture, of Fascists and Bolshevists, of Philistine thinkers and jackbooted baboons. No doubt, too, without those infamous models before me I could not have interlarded this fantasy with bits of Lenin's speeches, and a chunk

> of the Soviet constitution, and gobs of Nazist pseudo-efficiency. (Nabokov 1947, 164)

Nazism and Bolshevism did more than brush against Nabokov as they had a tremendous impact on his life: Nabokov had to flee Russia in 1917 when the Bolshevists took over the country and his family lost everything they had there. Nabokov then lived in exile in Europe, mainly in Germany, until he was forced to escape again in 1940: his wife and son were Jewish and going to America was a matter of life-or-death for them. The linguistic blend of German and Russian is therefore politically motivated as it results in the language of a tyrannical state.

Those two languages are sometimes used in their unmixed form. Thus, when the main character Krug meets Paduk, the dictator, he is asked to give a speech. The Russian words that are used echo the Soviet tone of the text:

> "Ladies and gentlemen! Citizens, soldiers, wives and mothers! Brothers and sisters! The revolution has brought to the fore problems *[zadachi]* of unusual difficulty, of colossal importance, of world-wide scope *[mirovovo mashtaba].* Our leader has resorted to most resolute revolutionary measures calculated to arouse the unbounded heroism of the oppressed and exploited masses." (Nabokov 1947, 287)

If Russian is used in the political speeches of the tyrannical regime, some of Paduk's followers use German, as in the following passage: "'I did not mean what you mean, you bad boy. The Professor will think *Gott weiss was.*'" (Nabokov 1947, 266) Here the proximity between "Gott" and "God" will help the monolingual reader to guess that the foreign segment probably means "God knows what", even if she cannot be sure whether it is written in German or in the vernacular.

In *Bend Sinister*, the use of German and Russian, in their mixed or unmixed forms, has two functions: it has an illustrative value and gives a bit of "couleur locale", thus asserting the localization in a given place, albeit imaginary; it also endows the novel with connotations usually associated with the languages used, and therefore has a connotative function. In Nabokov's novels, one also finds a revealing function in foreign (or invented) words: foreign words are often used as symptoms or clues to hint at the way the plot will unravel. *Bend Sinister* is no exception.

In the following passage, the main character, Adam Krug, tries to find a way to get his friends out of prison and asks a man to help him. However, considering the German-Russian words used by this supposed

saviour, one might guess that this man is actually working for the dictator and that he will not help Krug in the end:

> "And there is no way to get them out of there?" asked Krug.
> "Out of where? Oh, I see. No. My organization is of a different type. We call it *fruntgenz* [frontier geese] in our professional jargon, not *turmbrokhen* [prison breakers]. So you are willing to pay me what I ask?" (Nabokov 1947, 312)

Although a native German speaker might read the first foreign word as a word in German dialect, there is no way she would do so for the second one. The first word seems to be a hybrid between two German words: "Fruntgenz" is translated by "frontier geese" but a German speaker will see "*genz*" as a kind of portmanteau word mixing "gänse" (geese) and "grenze" (frontier). If this portmanteau word means "frontier geese", it implies that "*frunt*" is just optional. However, a French or English speaker could see it as an altered truncation of the French "frontière" or the English "frontier". This vernacular word is therefore a mix between German and another European language.

The word "*turmbrokhen*" is even more interesting. The first half, "*turm*", is very close to the Russian word "tjurma" (prison), as suggested by the translation between brackets. But a German speaker would see in it the German word for "castle" ("turm"), which is another place where one can keep convicts. The second half of the word, "*brokhen*", encompasses the English "broken" (close to the translation "breakers"), with a Russian /kh/ in its middle, which also evokes the German word for "break", "ausbrechen".

Obviously, recognizing those words as vernacular implies that the reader can recognize what language is being used, be it Russian or German, let alone vernacular. It is almost impossible for a monolingual reader to decipher the foreign words and she is left to her own devices. Therefore, the vernacular gives rise to hesitation, when it comes to guessing what language is used or more generally when it comes to understanding what it all means. As it engenders interpretative hesitation, Nabokov's vernacular might be called a "fantastic language", if one follows Sorlin's terminology:

> Les langues fantastiques [...] se situent toujours dans un entre-deux. En perpétuel mouvement, ces langues ne peuvent s'immobiliser ou se fixer. De la même façon que dans le genre fantastique selon Todorov, on tue le fantastique dès que la perception des choses devient claire, dans les dystopies linguistiques, si le sens se fait clair et univoque, on condamne la

> langue fantastique, car "c'est l'hésitation qui lui donne vie". (Sorlin 2010, 16)

Bend Sinister is indeed a dystopia and Nabokov's hybrid tongue, based on two politically motivated languages, is in that sense a fantastic and dystopian language.

Fighting tyranny with creativity

Sometimes, the hybridity of the vernacular is used as a playful way to fight the oppression of the dictatorship. Indeed, on two occasions, the vernacular relies on French to evoke poetry:

> "*Prakhtata meta!*" poor Dr Azureus cried to the very quiet assembly. "*Prakhtata tuen vadust, mohen kern! Profsar Krug malarma ne donje... Prakhtata!*" (Nabokov 1947, 213)
> "I am really sorry," said Krug, "but I have to pass. *Donje te zankoriv* [do please excuse me]." (Nabokov 1947, 216)

In the first quote, no translation is given but one may notice that the same word, *Prakhtata,* is repeated three times. And then, "Profsar Krug" is quite transparent and must refer to the main character Krug, who is indeed a professor. Next to it, one may recognize a reference to French poet Mallarmé. In his introduction, Nabokov confirms this poetic hint:

> Stéphane Mallarmé has left three or four immortal bagatelles, and among these is *L'Après-midi d'un Faune* (first drafted in 1865). Krug is haunted by a passage from this voluptuous eclogue where the faun accuses the nymph of disengaging herself from his embrace *"sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre"* ("spurning the spasm with which I still was drunk"). (Nabokov 1947, 167-168)

This hint makes the two quotes clearer and one can see in "*Donje*", and then "*Donje te zankoriv*", a playful echo to Mallarmé. Therefore, hybridity can also be a poetic code for the reader to decipher, just like the macaronic tongues in *Lolita* and *Ada*, but it also induces complicity between the reader-decipherer and the tyrannical author (Couturier, 1993) or between the reader and Krug against the dictator.

Pale Fire: Zemblan as the return of the linguistically repressed

Pale Fire is composed of several elements: first, a poem by John Shade, who was supposed to write one thousand lines on the topic of his

daughter's suicide but got killed before he wrote the last line; it is preceded by an introduction and followed by a very long commentary and index which were all written by Kinbote, a neighbor of John Shade's who was next to him when he was shot. But far from commenting on the poem as a good, serious scholar, Kinbote takes every possible word in the poem as an excuse to talk about himself, about his life, about his tragedy. He contends that he is the King of a country called Zembla, that oppressors want to kill him, even in his exile, and that Kinbote was the real target of the shot that accidentally killed the poet John Shade. His story could make us think that *Pale Fire* is yet another dystopia but it becomes clear very quickly that the commentator is mad. This means that his language, Zemblan, is fantastic only insofar as it stems from his tormented imagination.

The maddening pain of exile

The name Kinbote is actually an almost perfect anagram of Botkin, a Russian professor in the university where Kinbote and Shade teach. But Kinbote keeps refusing to admit he is indeed this Russian professor. In the following example, his preteritio is very telling: "the name Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya,* but of Semblerland, a land of reflections, of 'resemblers'" (Nabokov 1962, 630). He refuses to acknowledge that he comes from a Russian land (*zemlya*) but insists on deceptive appearances when he conjures up the French verb "sembler" or the English noun "resemblers". Zembla is yet another portmanteau word mixing Russian and a European language.

For the slavist Laurence Guy, the Zemblan tongue is a trace of Botkin's painful exile: "Ce dépaysement linguistique est l'expression la plus forte de l'exil, et la solitude qui en résulte sa plus douloureuse conséquence" (Guy 2007, 216). Kinbote is actually a Russian exile who cannot cope with the loss of his native land and who resorts to creating a new idealized land. But he also creates the language that goes with it and every word in Shade's poem is therefore used by Kinbote as a pretext to talk about his native country. Thus, the word "iridule" is a springboard for the commentator who feels compelled to translate this poetic word into Zemblan: "An iridescent cloudlet, Zemblan *muderperlwelk*. The term 'iridule' is, I believe, Shade's own invention" (Nabokov 1962, 519). Once again, this forged language is hybridized and evokes the German word *mutter* (mother), the German or French *perle* (pearl) and *wolke* (cloud). Next to the German cloud (*welk*), it is the English expression "mother of

pearl" which seems to be hiding, in German and behind Kinbote's translation into English, "irisdescent cloudlet".

The Zemblan language keeps emerging in the text as a sign of Kinbote's painful exile because Zemblan words are ways of conjuring up the native land, even if it is an invented one, which thus continues to exist for him. This invented language becomes the symptom of the madness of a repressed Russian who feels the obsessive need to speak a tongue that only reveals his madness.

The return of the repressed through Zemblan

Zemblan, this language of the repressed, sometimes reveals the deceptive lie in Kinbote's story. For example, all along his commentary, Kinbote insists that Shade was killed by one of the many killers who wanted to kill the exiled king. However, in the following passage, the Zemblan word makes the reader pay attention and look for the concealed truth, which is that the killer was an angry man who was sent to jail by the judge who lent his house to Kinbote while he was away:

> He did not bring up, my sweet old friend never did, ridiculous stories about the terrifying shadows that Judge Goldsworth's gown threw across the underworld, or about this or that beast lying in prison and positively dying of *raghdirst* (thirst for revenge) – crass banalities circulated by the scurrilous and the heartless – by all those for whom romance, remoteness, sealskin-lined scarlet skies, the darkening dunes of a fabulous kingdom, simply do not exist. But enough of this. (Nabokov 1962, 495)

Kinbote keeps insisting that Shade was not killed by a runaway prisoner: not only does he feel the urge to double his negations ("he did not bring up, my sweet old friend never did"), but he also rejects the rumours of convicts wanting to kill the judge between dashes and calls them "crass banalities". However, the Zemblan word in italics draws the reader's attention on its translation, given between brackets: "*raghdirst* (thirst for revenge)"; moreover, the very strange proximity between the two elements of the Zemblan word and their translation (thirst / dirst, revenge / ragh) points at the fabricated nature of this invented tongue.

Therefore, even though Kinbote cannot admit consciously that Shade's murder has nothing to do with him and that he is deluded when he pretends to be a king, it is the use of his invented tongue, Zemblan, which voices the truth he has repressed: he is not a king, and Shade was killed in an accident. Repression occurs when two demands of the ego are

incompatible (for example, Kinbote's assertion of his status as a king and his knowledge of the truth):

> In the course of things it happens again and again that individual instincts turn out to be incompatible in their aims or demands with the remaining ones, which are able to combine into the inclusive unity of the ego. The former are then split off from this unity by the process of repression, held back at lower levels of psychical development and cut off, to begin with, from the possibility of satisfaction. (Freud 1920, 11)

Once again, the repressed returns through Kinbote's language. Another example of the forged nature of this language, but also of Kinbote's deception, is to be found when Kinbote recounts an episode in which he got drunk because he was not invited to Shade's birthday, whereas he keeps claiming they were best friends. Kinbote refuses to admit that Shade only saw him as an eccentric neighbour and that their friendship was all a figment of his mad imagination:

> I still hoped there had been a mistake, and Shade would telephone. It was a bitter wait, and the only effect that the bottle of champagne I drank all alone now at this window, now at that, had on me was a bad *crapula* (hangover). (Nabokov 1962, 552)

The Zemblan word "*crapula*" is suspiciously close to the rare English word "crapulous" (characterized by gross excess in drinking). It is dubious that a foreign word should be so close to the English, be it in its pronunciation or in its meaning ("crapula" translated as "hangover"). But what is even more striking is the French echo to this Zemblan word: "crapule" (the French word for "crook") underlines Kinbote's deception as a supposed friend of Shade's and as a serious commentator of poetry. Kinbote himself often demonstrates his mastery of French in the novel and it thus appears that, through a hybridized English-French word, he shows once again that he cannot stop the linguistic return of the repressed and cannot master his own language.

Kinbote's glossolalia

Kinbote just cannot help but speak Zemblan when he is given a chance. This glossolalia shows he is unable to master his own language: he cannot refrain from linguistically conjuring up the country where he comes from. This phenomenon is particularly clear in the note that Kinbote writes in his commentary to explain Shade's use of the words "two

tongues". He cannot keep a profusion of languages from invading his writing:

> *(Line 615:* two tongues)
> English and Zemblan, English and Russian, English and Lettish, English and Estonian, English and Lithuanian, English and Russian, English and Ukrainian, English and Polish, English and Czech, English and Russian, English and Hungarian, English and Rumanian, English and Albanian, English and Bulgarian, English and Serbo-Croatian, English and Russian, American and European. (Nabokov 1962, 608)

All the pairs revolve around English (or American in the last case), which reminds us that America is now Kinbote's adopted country. But the most prevailing pair is "English-Russian": it is used four times as such but it is also disguised in other linguistic pairs since English is almost always coupled with other Slavic tongues, for example Lettish, Estonian or Ukrainian. Here, Kinbote's glossolalia is not expressed in Zemblan but the return of the linguistically repressed insists on Kinbote's true identity: he is Russian and American but he cannot cope with the loss of his roots.

Conclusion

Even though code-mixing is not found as often as code-switching in Nabokov's novels, these two ways of associating several languages are used with the same functions. In some previous research, I have found five central functions for foreign (or invented) words: *effet de reel* (in Barthes's sense), recreational, connotative, revealing and symptomatic.

1/ Illustrative function, or *effet de réel*: a foreign word can be used to ascertain the reality of the foreign country, be it real or imaginary, and it helps anchor the text in a linguistic reality as well as give it "couleur locale". Thus, in *Ada*, *Bend Sinister* or *Pale Fire*, the linguistic blends often illustrate a fictional country that mixes two or more countries we know: Amerussia in *Ada* or Russo-German vernacular in *Bend Sinister*.

2/ Recreational function: code-mixing or code-switching encourage the reader to decipher the text, be it for sexual innuendos or for poetic allusions: this was especially obvious in the macaronic languages in *Lolita* and *Ada*, but the vernacular in *Bend Sinister* also revealed that the power of suggestion inherent to a foreign tongue can be used in political ways.

3/ Connotative function: in Nabokov's novels, foreign languages are often used for the connotations they bear with them (for example, French as the language of sexuality) and thus they convey or reinforce a message which is already present in the plot. This was the case for the connotations that are associated with German and Russian in *Bend Sinister*.
4/ Revealing function: code-mixing as well as code-switching help reveal how the plot will unravel, as deciphering the vernacular showed in *Bend Sinister*.
5/ Both linguistic associations can serve a symptomatic function, such as when Zemblan hints at the character's madness in Kinbote's case.

In this last case specifically, it is worth noting that, in his novels, Nabokov playfully endows his bilingual characters with pathologies, be they mental (madness in *Pale Fire*) or sexual (pedophilia and incest for example, as in *Lolita*). Other bilingual writers have embraced this cliché that bilingualism was a kind of disease: Todorov mentioned his bilingual schizophrenia (Todorov, 1985) and Triolet described herself as a bigamist (Beaujour 1989, 41). As for Federman, he claimed he suffered from all those pathologies at once (Federman 1993, 77):

> I do not normally question or analyze my schizophrenic bilingualism. I just let it be, let it happen in me and outside of me. I have no idea in which side of my brain each language is located. I have a vague feeling that the two languages in me fornicate in the same cell. But since you are probing into my ambivalent (my ambidexterous) psyche, I can tell you that I believe I am lefthanded in French and righthanded in English. I am not kidding.

In all of his novels written in English, Nabokov demonstrated his bilingualism with code-switching and code-mixing, and he also chose to make his main characters polyglot, but also deviant. Nabokov despised psychoanalysis but he seemed to encourage the reader to look for signs of his own pathologies and deviances in his bilingual prose: his style is at the crossroads of languages and he entices the reader-decipherer to play cat-and-mouse with him to see what can be found behind his linguistic prowess.

BIBLIOGRAPHY

BEAUJOUR, Elizabeth Klosty. 1989. *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration.* Ithaca : Cornell University Press.

COUTURIER, Maurice. 1993. *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur.* Paris : Seuil.

DHARWADKER, Vinay. 2011. "Diaspora and cosmopolitanism." In M. ROVISCO and M. NOWICKA (eds), *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism.* Farnham, Great Britain: Ashgate, p. 125-144.

FEDERMAN, Raymond. 1993. "A voice within a voice." *Critifiction: Postmodern Essays.* Albany: State University of New York Press, p. 77-84.

FREUD, Sigmund. 1920. *Beyond the Pleasure Principle.* Standard Edition, vol. XVIII. London: Hogarth.

GARAVINI, Fausta. 1982. "Étude critique et genre macaronique." *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 15 : 40-47.

GLISSANT, Édouard. 1990. *Poétique de la relation.* Paris : Gallimard.

GUY, Laurence. 2007. *Vladimir Nabokov et son ombre russe.* Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

NABOKOV, Vladimir. 1996 [1947]. *Bend Sinister.* In B. BOYD (ed.), *Nabokov, Novels and Memoirs, 1941-1951.* New York: Library of America, p. 161-358.

NABOKOV, Vladimir. 1996 [1955]. *Lolita.* In B. BOYD (ed.), *Nabokov, Novels, 1955-1962.* New York: Library of America, p. 1-298.

NABOKOV, Vladimir. 1996 [1962]. *Pale Fire.* In B. BOYD (ed.), *Nabokov, Novels, Novels, 1955-1962.* New York: Library of America, p. 437-667.

NABOKOV, Vladimir. 1996 [1969]. *Ada or Ardor: A Family Chronicle.* In B. BOYD (ed.), *Nabokov, Novels, 1969-1974.* New York: Library of America, p. 1-485.

NABOKOV, Vladimir. 1975. *Ada ou l'Ardeur.* G. Chahine and J.-B. Blandenier (trans.). Paris : Fayard.

SORLIN, Sandrine. 2010. *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain.* Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.

TODOROV, Tzvetan. 1985. "Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie." In J. BENNANI et al (eds), *Du Bilinguisme.* Paris : Denoël, p. 11-38

Notices biographiques & Résumés

Luc BENOIT À LA GUILLAUME

Luc Benoit à la Guillaume is professor of American studies at the University of Rouen. He specializes in contemporary American politics. He published *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama* in 2012 at Peter Lang.

Luc Benoit à la Guillaume est professeur de civilisation américaine à l'université de Rouen. Il travaille sur la politique américaine contemporaine. Il a publié *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama* en 2012 aux éditions Peter Lang.

Abstract
Since 1982, presidents of the United States have praised ordinary heroes live on television in their State of the Union addresses. This article examines the historical, institutional and political reasons which account for the success of a rhetorical device which has contributed to modernizing a two-hundred-year-old genre.

Keywords: State of the Union address, ordinary heroes, plebiscitary democracy

Résumé
Depuis 1982, les présidents américains louent des héros ordinaires en direct à la télévision lors des discours sur l'état de l'Union. Cet article étudie les ressorts historiques, institutionnels, politiques et stylistiques de cette figure de style qui a contribué à moderniser un discours héritier d'une tradition bicentenaire.

Mots-clés : Discours sur l'état de l'Union, héros ordinaires, fonction tribunitienne

Grégoire LACAZE

Grégoire Lacaze is Lecturer in English linguistics at Aix-Marseille Université. He wrote his doctoral thesis on the introduction of direct speech in present-day English. His research deals with linguistics, stylistics, semantics, and discourse analysis applied to the study of reported speech.

Grégoire Lacaze est Maître de conférences en linguistique anglaise à Aix-Marseille Université. Spécialiste du discours rapporté, il a consacré sa thèse à l'introduction du discours direct en anglais contemporain. Ses recherches portent sur la linguistique, la stylistique, la sémantique et l'analyse du discours.

Abstract

It is often acknowledged that the press is the emblematic medium favouring the circulation of opinions: that is why journalists frequently insert quotations in their articles. The occurrences of reported speech mentioned in articles are often encapsulated within headlines.

This study focuses on headlines containing a particular syntactic structure that can be identified as reported speech. From the analysis of a research corpus gathering articles from the British press, this paper seeks to highlight that the utterances of reported speech take into account both semantic and pragmatic constraints. As cases in point, headlines containing "mediative" reporting clauses are characterized by some syntactic instability oscillating between direct speech and indirect speech.

Keywords: quotations, newspaper headlines, forms of reported speech, press

Résumé

La presse étant généralement reconnue comme le lieu privilégié de la circulation des idées, les journalistes ont fréquemment recours à des citations. Les occurrences de discours rapporté qui parsèment les articles apparaissent également souvent dans les titres.

Cette étude s'intéresse aux titres d'articles contenant une structure syntaxique particulière identifiable au niveau formel à du discours

rapporté. À partir d'un corpus de recherche contenant des articles de la presse britannique contemporaine, cet article tend à mettre en évidence que ces énoncés de discours rapporté se situent à la croisée de contraintes sémantiques et pragmatiques. C'est notamment le cas des titres contenant une incise médiative et caractérisés par une certaine instabilité syntaxique oscillant entre discours direct et discours indirect classique.

Mots-clés : citations, articles de presse, titres, formes de discours rapporté

Virgine ICHÉ

Virginie Iché is Associate Professor at the Université Paul-Valéry Montpellier. Her first book, *L'esthétique du jeu dans les* Alice *de Lewis Carroll*, which was shortlisted for the 2016 SAES/AFEA research prize, examines how diegetic games, wordplays, plays on narrative structure and intertext rely on a tension between freedom and rules, and ultimately contribute to transforming the reader into a full-fledged subject. She has published articles on Lewis Carroll and Oscar Wilde. Her research interests include reader-response criticism, stylistic, pragmatic and enunciativist analysis of literary corpus.

Virginie Iché est Maître de Conférences à l'Université Paul-Valéry Montpellier. Son premier ouvrage, *L'esthétique du jeu dans les* Alice *de Lewis Carroll*, l'un des trois ouvrages sélectionnés pour le prix de la recherche SAES/AFEA 2016, examine comment les jeux diégétiques, jeux de mots et jeux sur la structure narrative et l'intertexte reposent sur une tension entre liberté et règles, et contribue *in fine* à transformer pleinement le lecteur en sujet. Elle a publié des articles sur Lewis Carroll et Oscar Wilde, et s'intéresse particulièrement à la théorie des effets esthétiques et l'analyse stylistique, pragmatique et énonciativiste de corpus littéraires.

Abstract

This paper addresses the question of the narrator's and the adult reader's voices in *Rosie's Walk* (Hutchins 1968), *Shhh!* (Grindley & Utton 1991) and *The Nursery Alice* (Carroll 1890)—that is to say in books written for children under five, who (usually) cannot read on their own yet, and

consequently, (usually) need an adult reader to read the book to them. While Cochran-Smith (1985) has argued that the adult reader's role is not limited to being the "spokesperson for the text," since children's books invite him/her to become a "secondary narrator or commentator on the text" (84), some children's books try to limit and even block the adult reader's participation, under the guise of encouraging dialogic interaction. Although there is some overlapping of the narrator's and the adult reader's voices in *Rosie's Walk* and *Shhh!*, both books encourage the adult reader to depart from the text and truly become a "secondary narrator," thereby making the two voices diverge considerably. *The Nursery Alice*, nonetheless, resorts to several strategies meant to thwart every single adult reader's attempt to comment on the text, leading him/her to follow the flow of the narrator's voice.

Keywords: children's literature, narrator, implied readers, child reader, adult reader, blanks, restricted reader participation.

Résumé

Cet article étudie la question de la voix du narrateur et celle du lecteur adulte de *Rosie's Walk* (Hutchins 1968), *Shhh!* (Grindley & Utton 1991) et *The Nursery Alice* (Carroll 1890)—c'est-à-dire des ouvrages écrits pour les enfants de moins de cinq ans, qui (généralement) ne peuvent pas lire de façon autonome, et ont donc (généralement) besoin d'un lecteur adulte pour leur lire le livre. Alors que Cochran-Smith (1985) a démontré que le rôle du lecteur adulte ne se limite pas à être le « porte-parole du texte », puisque les livres jeunesse l'invitent à devenir un « narrateur ou commentateur secondaire du texte » (84), certains livres jeunesse essaient de limiter et même bloquer la participation du lecteur adulte, tout en donnant l'impression d'encourager une interaction dialogique. Bien que la voix du narrateur et celle du lecteur adulte soient dans une certaine mesure imbriquées dans *Rosie's Walk* et *Shhh!*, ces ouvrages encouragent le lecteur adulte à se départir du texte et devenir véritablement un « narrateur secondaire », permettant ainsi une divergence considérable entre ces deux voix. *The Nursery Alice*, en revanche, a recours à un certain nombre de stratégies dont le but est de contrecarrer chaque tentative faite par le lecteur adulte pour commenter le texte, ce qui l'entraîne à suivre le flot de la voix narrative.

Mots-clés : littérature de jeunesse, narrateur, lecteurs implicites, lecteur enfant, lecteur adulte, blancs, limitation de la participation du lecteur.

Henri LE PRIEULT

Henri Le Prieult is Professor in linguistics at Toulouse – Jean Jaurès University and a member of the C.A.S. Laboratory. He mainly studies the history of linguistic theories and of the first grammars of English.

Henri Le Prieult est Professeur de linguistique anglaise à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès et membre du laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes (CAS). Il est spécialiste de l'histoire des idées linguistiques et des premières grammaires de l'anglais.

Abstract: This paper is an attempt at showing how useful a linguistic analysis of relativisation strategies can prove to be when it comes to understanding the management of suspense and of the reader's interest of a sensation novel (Braddon 1862). The narrative objective of delaying revelation while revealing facts, which is a dual yet essential characteristics of such a genre, seems to be fuelled by a series of strategic choices selecting the mutual systemic values of the relative pronouns. A rapid sketch of the socio-cultural background of this genre is followed by a study of the main linguistic tools used in order to describe places and characters. A brief summary of contemporary linguistic theories about relativisation leads to a quantitative as well as qualitative study of the effectiveness of specific uses of relative pronouns aimed at providing sensations to the reader.

Keywords: sensation novel, linguistic analysis of literary texts, relative clauses, THAT

Résumé : Le genre du roman à sensation, qui s'est épanoui en Angleterre dans les dernières décennies du XIXe siècle, révèle, outre de nombreuses caractéristiques socio-historiques, une stratégie discursive particulièrement achevée. En effet, comment, au fil de centaines de pages, dans le cadre de publications le plus souvent sous forme de feuilletons, maintenir en haleine un lecteur gourmand et négocier le pacte qu'il tache d'entretenir

avec un narrateur pourtant peu dispendieux en détails élucidants, qui retireraient à l'acte de lecture même toute son énergie et son intérêt ?
Ainsi, Wilkie Collins en 1860 avec *The Woman in White,* et en 1868 avec *The Moonstone*, Ellen Price Wood en 1861 avec *East Lynne,* Elizabeth Braddon avec *Lady Audley's Secret* en 1862, et même George Du Maurier et son *Trilby* en 1894, ont fondé une tradition qui mêle à une intrigue policière ou judiciaire une série de procédés stylistiques savamment dosés.

Mots-clés : romans à sensation, analyse linguistique des textes littéraires, propositions relatives THAT

Julie NEVEUX

Julie Neveux is a lecturer in English linguistics at Paris-Sorbonne University (Paris 4). She is a member of the research center CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Initially trained in philosophy at the ENS Ulm, she develops a phenomenological approach of language, semantics and style, defining style as a phenomenon whose effects rely on the perceptibility, in discourse, of the speaker's motivation. Her research interests include psycholinguistic and cognitive study of lexical and grammatical metaphors.

Julie Neveux est Maître de Conférences en linguistique anglaise à Paris IV Sorbonne. Elle est membre du centre de recherche CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Formée en philosophie à l'ENS d'Ulm, elle développe une approche phénoménologique du langage, de la sémantique et du style, où le style est défini comme un phénomène dont les effets reposent sur la perceptibilité, en discours, de la motivation du sujet parlant (cognition incarnée). Elle s'intéresse notamment à l'étude psycholinguistique et cognitive des métaphores lexicales et grammaticales.

Abstract
This paper studies the relationship between the perception of time and the ensuing manifestations of (self) consciousness in Mrs Dalloway. Time, which cannot be objectively conceived, is an obsession shared by the main characters of the novel, for whom it mainly consists in a recurring sound effect often conveyed via (plunging into) water/sea metaphors. The systematicity of the metaphoric network echoes Woolf's theoretic ambition

and her belief in isolated 'moments of being', and challenges the relevance of the well-known metaphor of a « stream » of consciousness. In Woolf's text, consciousness is instead an expanding/retracting entity with no linearity, triggered by fragmented time stimuli, which paradoxically allows for an ultimate acceptance of the passing of time.

Keywords: *Mrs Dalloway*, Woolf, time, stream of consciousness, cognition, literature, style, metaphor

Résumé
Cet article s'intéresse à la relation entre perception du temps et manifestations de la conscience (de soi) dans Mrs Dalloway (1925) de Virginia Woolf, d'un point de vue cognitif et psycholinguistique. Le temps, qui ne peut être conçu comme objet, est une obsession partagée par les protagonistes du roman, pour qui il existe principalement sous forme d'effet sonore récurrent souvent désigné par une métaphore autour de (l'entrée dans) l'eau/la mer. La systématicité de ce réseau métaphorique fait écho à certaines ambitions théoriques décrites par Woolf, ainsi qu'à sa croyance en l'existence de « moments d'être » (moments of being) isolés, et mène à remettre en question la pertinence de la métaphore bien connue du 'stream' of consciousness. Sous la plume de Woolf, la conscience, loin d'être linéaire, est une entité qui s'étend puis se rétracte en réponse à des stimuli temporels aléatoires ; de ces mouvements de conscience résulte, in fine, l'acceptation du temps qui passe.

Mots-clés : Mrs Dalloway, Woolf, temps, flux de conscience, cognition, littérature, style, métaphore

Jean MISSUD

Jean Missud is a PhD fellow and teaching assistant at Aix-Marseille University (AMU). His PhD dissertation, supervised by Professors Linda Pillière and Sophie Herment, is entitled "Linguistic, stylistic and phonological analysis of the compound adjective in a literary context".

Jean Missud est doctorant contractuel à Aix-Marseille Université (AMU). Sa thèse, sous les directions conjointes des Professeures Linda

Pillière et Sophie Herment, est intitulée « Analyse linguistique, stylistique et phonologique de l'adjectif composé en contexte littéraire ».

Abstract
Nathaniel Hawthorne's style is a clearly recognizable feature of the American author. Its remarkable clarity is notably found in *The Scarlet Letter*, his major literary achievement. Hawthorne's style, clear and transparent, describes each and every element the reader encounters in the novel.
But once we understand that what appears as clarity is actually artificial, a second layer of reading emerges and what dominates is a style of writing that gives centre stage to contraries and doubles, notably via the use of the oxymoron, the figure of speech where an impossible association of contraries takes place. The oxymoron, via the union in the same syntactic structure of two contrary words, gives a paradoxical definition of the object described. It is a linguistic structure based on the conjunction of contraries.
Whether it be Hester's imprisoned speech, Dimmesdale's unbearable guilt or Pearl's angelic-devilish personality, all the characters of *The Scarlet Letter* are victims of situations in which it is impossible for them to talk. This is where Hawthorne's novel excels, using the oxymoron to depict characters forced to wear veils and masks they are unable to get rid of. In order to say the unsaid and to give voice to the deafening silences, the oxymoron is used by Hawthorne to highlight the characters' impossible destinies in the Puritan Boston of the seventeenth century.

Keywords: Hawthorne, oxymoron, paradox, epanorthosis, *Scarlet Letter*

Résumé
Le style de Nathaniel Hawthorne est une caractéristique clairement identifiable de l'auteur américain, un style d'une clarté remarquable que l'on trouve notamment dans *The Scarlet Letter*, son roman phare. L'écriture du natif de Salem, claire et limpide, agit dans un seul but : la description exhaustive de tout ce qui compose le roman.
Mais une fois l'apparente clarté du texte dépassée, un second niveau de lecture émerge et permet d'entrevoir une écriture du contraire dans un récit de la double-identité et du faux-semblant, notamment via le recours à l'oxymore, figure de style où naît l'association impossible des contraires. L'oxymore donne une définition paradoxale d'un objet par le mariage que

cette figure propose de deux mots au moins contradictoires, souvent contraires. L'oxymore est une forme syntaxique construite sur une conjonction et une juxtaposition de formes contraires : l'oxymore est donc le point de rencontre idéal pour des contraires.
Que l'on se penche sur la parole prisonnière d'Hester, sur l'invivable culpabilité de Dimmesdale ou sur la personnalité angéliquement diabolique de Pearl, tous les personnages de *The Scarlet Letter* sont victimes de situations dans lesquelles il leur est impossible de s'exprimer. C'est là que ce roman excelle, dans le déploiement de l'oxymore, dont la valeur se révèle au travers de personnages porteurs de masques forcés dont ils sont incapables de se débarrasser. Entre déchirements intérieurs et ambigüités sociales dans le Boston puritain du XVIIe siècle, l'oxymore permet de dire ce qui ne se dit pas dans un roman muet fait de silences assourdissants.

Mots-clés : Hawthorne, oxymore, paradoxe, épanorthose, *Scarlet Letter*

Julie LOISON-CHARLES

Julie Loison-Charles is a Lecturer in Université de Lille. She wrote her PhD on Nabokov's use of foreign words in his American novels under the supervision of Professor Emily Eells. She has written several articles on heteroglossia in Nabokov's American *oeuvre* and on code-switching and puns in the translation and self-translation of his books into French and Russian. Presses Universitaires de Paris Ouest is soon to publish her monograph on Nabokov's foreign words and puns.

Agrégée d'anglais, **Julie Loison-Charles** est Maître de Conférences à l'Université de Lille. Sa thèse, intitulée *Les Mots Étrangers de Vladimir Nabokov* et effectuée sous la direction du Pr. Emily Eells, portait sur le multilinguisme de Nabokov dans son œuvre américaine. Elle est l'auteur d'articles sur l'hétéroglossie nabokovienne et sur la traduction et l'auto-traduction en russe et en français de ses calembours et alternances codiques. Une monographie issue de sa thèse est en attente de publication aux Presses Universitaires de Paris Ouest.

Abstract

Vladimir Nabokov makes a predominant use of code-switching in the novels he wrote in English. However, he occasionally indulges in hybridity, which makes him resemble, linguistically and stylistically speaking, Creole writers. Nabokov's style is indeed creolized, in the sense of Glissant's philosophy, and his hybridization of tongues is manifest in four of Nabokov's novels. This paper first focuses on *Lolita* and *Ada* by studying lexical and syntactical hybridity as well as two macaronic tongues which are always associated with eroticism. It then studies two forged languages used extensively by Nabokov. In *Bend Sinister*, the "vernacular" is defined by the author as "a mongrel blend of Slavic and Germanic" and is the language of the totalitarian regime in the novel; it is contrasted with another hybrid idiom, based on French, which challenges tyranny with the poetic power of suggestion inherent to foreign languages. In *Pale Fire*, "Zemblan" is the creolized language of an exile torn between his two identities; this tongue reveals his madness through the return of the linguistically repressed.

Keywords: Creolization, macaronic tongues, forged tongues, code-mixing

Résumé

L'alternance codique est un trait prédominant de l'écriture en anglais de Nabokov. Cependant, cette logique de juxtaposition des langues laisse parfois la place à l'hybridité, ce qui le rapproche linguistiquement et stylistiquement des écrivains créoles. En effet, le style de Nabokov est parfois créolisé, dans le sens glissantien du terme. Cet article étudie dans un premier temps les romans *Lolita* et *Ada* en se concentrant sur leur hybridité lexicale et syntaxique et sur deux langues macaroniques qui sont en permanence associées à l'érotisme. Puis, l'article analyse les deux langues que Nabokov a inventées et utilisées abondamment dans deux de ses romans. Dans *Bend Sinister*, le « vernaculaire » – un mélange de russe et d'allemand – est la langue du régime totalitaire du roman et a pour contrepoint un autre idiome hybride, basé cette fois sur le français, qui défie la tyrannie avec le pouvoir de suggestion poétique qui est propre aux langues étrangères. Dans *Pale Fire*, le « zemblien » est la langue créolisée d'un exilé déchiré entre ses deux identités et qui parle une langue qui ne fait que révéler sa folie par le retour du refoulé linguistique.

Mots-clés : Créolisation, langues macaroniques, langues inventées, mélange des langues

Table des matières

Sandrine SORLIN
Mot de la présidente ..... p. 7
Avant-propos ..... p. 11

Luc BENOIT À LA GUILLAUME
Stylistique de l'éloge du héros ordinaire
dans les discours sur l'état de l'Union ..... p. 15

Grégoire LACAZE
Les titres d'articles de presse au confluent
de plusieurs formes de discours rapporté ..... p. 29

Virginie ICHÉ
(Dis)Entangling the Narrator's and the Adult Reader's Voices:
Rosie's Walk and *Shhh!* vs. *The Nursery Alice* ..... p. 49

Henri LE PRIEULT
Pour une contribution de la linguistique à l'étude
des genres littéraires : relativisation et romans à sensation
(*Lady Audley's Secret* d'Elizabeth Braddon) ..... p. 65

Julie NEVEUX
Stream *of consciousness* ou points de confluence?
Temporalité et conscience dans *Mrs Dalloway* :
une approche psycholinguistique et cognitive ..... p. 83

Jean MISSUD
L'oxymore comme point de confluence des contraires :
l'exemple de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne ..... p. 105

Julie LOISON-CHARLES
From Nabokov's Amerussia to Mallarmé's *Donje te zankoriv*:
Vladimir Nabokov at the crossroads of languages ..... p. 121

Notices biographiques & Résumés ..... p. 137

Mise en page et impression
Service Édition
de l'Université Jean Moulin Lyon 3
– Janvier 2017 –