

# Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle

Léa BOICHARD  
Université Jean Moulin – Lyon 3  
CEL EA 1663

## Introduction

Le premier roman de la *Trilogie de Barrytown*, *The Commitments*<sup>1</sup> (1987), est centré sur la création et la disparition d'un groupe de musique éponyme créé par de jeunes irlandais de la banlieue nord de Dublin. Son titre n'est pas anodin, et la notion d'engagement y tient sans surprise une place majeure : l'engagement des membres est essentiel à la survie du groupe, et dès lors que la symbiose s'effondre, les individus se désengagent et le groupe n'est plus. Alors que l'engagement était essentiel au succès du projet musical, c'est finalement le désengagement qui semble l'emporter et causer l'échec final. Par ailleurs, au-delà du contenu diégétique, la tension entre engagement et désengagement trouve un écho dans les choix narratifs, tant en ce qui concerne les parties dialoguées qui occupent la plus grande partie de ce court roman que du côté de l'identification du point de vue narratif. Cela pose inévitablement la question fondamentale de l'engagement de l'auteur. En effet, suite à ce premier roman, Roddy Doyle peina à trouver sa place dans le paysage littéraire irlandais, son style étant jugé trop caricatural et simpliste. Les adaptations cinématographiques et musicales des romans de la trilogie contribuèrent sans aucun doute à l'étiquette d'auteur populaire qui lui fut trop rapidement attribuée. Or, contrairement aux apparences, au lieu de mettre

---

<sup>1</sup> Que nous abrègerons désormais en *TC*.

en exergue le désengagement de Doyle, la poétique à l'œuvre dans *TC* nous semble servir de faire valoir à son engagement incontestable. Après avoir examiné la tension entre engagement et désengagement dans la diégèse, nous étudierons donc tour à tour la (re)présentation du discours fictionnel et la position de l'instance narratrice afin de démontrer qu'en miroir du désengagement qui prend forme au niveau diégétique, la position de l'auteur est quant à elle très clairement engagée.

### **Création et engagement : l'écriture, miroir de la diégèse**

Structuralement, on constate une construction triangulaire du roman : celui-ci débute par l'échec d'un groupe dont le nom « And And And » (7) évoque davantage l'individualité de ses membres que leur engagement, puis la création et le succès du groupe renommé « The Commitments », et enfin l'échec de ce même groupe. L'échec sur lequel s'ouvre le roman n'est pas anodin puisqu'il s'accompagne de l'exclusion d'un membre du groupe (7) : « So when Outspan and Derek decided, while Ray was out in the jacks, that their group needed a new direction, they immediately thought of Jimmy. » On peut y lire une annonce du sort réservé au second groupe « The Commitments », dont le nom, plus prometteur, est choisi par Jimmy Jr (15) :

— Another thing, said Jimmy. —Yis aren't And And And anymore.  
This was a relief.  
— What are we Jimmy?  
— The Commitments.  
Outspan laughed again.  
— That's a rapid name, said Derek.  
— Good, old-fashioned THE, said Jimmy.  
— Dublin soul, said Outspan.  
He laughed again.  
— Fuckin' deadly.

Mais en changer le nom n'altère en rien le destin du groupe : le changement n'est que de surface, et l'engagement des personnages n'est pas authentique. Les individus ne se fondent pas assez ou trop dans le groupe, car ils ont des ambitions individuelles, comme Deco : « — Well, said Deco. —Let's put it this way. —I've me career to think of. » (119), ou qu'ils partagent des sentiments communs (44) : « (Along with Jimmy, Derek, Deco, Billy, James and Dean, Outspan was in love with Imelda) ». Ce que le lecteur perçoit d'emblée comme immanquablement

problématique est considéré par Jimmy Jr, leur agent amateur, comme un élément positif dans l'harmonie du groupe (124) :

Now that Jimmy thought of it, Imelda might have been holding The Commitments together. Derek fancied her, and Outspan fancied her. Deco fancied her. He was sure James fancied her. Now Dean fancied her too. He fancied her himself.

Imelda had soul.

Cependant, Jimmy se méprend, car celle qu'il croit être le ciment du groupe, est en fait celle qui mène le groupe à sa fin moins de dix pages plus tard, en embrassant Joey (130) :

Jimmy took one more long breath, clapped his hands, rubbed them, and went back inside to tell The Commitments. But they didn't exist any more. Somewhere in the quarter of an hour Jimmy had been negotiating with Dave from Eejit, The Commitments had broken up.

L'ironie est double, d'une part car Joey était le seul à ne pas être amoureux d'Imelda et à avoir constamment appelé les autres « Brother » en signe d'engagement, et d'autre part car, au moment où le groupe se désagrège, les membres restants s'étonnent de n'avoir pas su anticiper et de n'avoir rien pu faire :

— How come I didn't see annythin'? Jimmy asked.

— It happened very fuckin' fast, said Outspan. — I didn't see ann'thin' either an' I was here, sure. (131)

Le lecteur, quant à lui, n'est en rien surpris par cet événement qu'il sait inéluctable, et ce d'autant plus que la tension entre engagement et désengagement se reflète dans les thèmes traités dans le roman. En effet, l'engagement est fondamental dans le choix des thèmes que le groupe veut traiter dans ses chansons (13) :

— Yeah, politics. — Not songs abou' Fianna fuckin' Fail or annythin' like tha'. Real politics. (They weren't with him.) — Where are yis from? (He answered the question himself.) — Dublin. (He asked another one.) — Wha' part o' Dublin? Barrytown. Wha' class are yis? Workin' class. Are yis proud of it? Yeah, yis are. (Then a practical question.) — Who buys the most records? The workin' class. Are yis with me? (Not really.) — Your music should be abou' where you're from an' the sort o' people yeh come from. — Say it once, say it loud, I'm black an' I'm proud.

They looked at him. — James Brown. Did yis know — never mind. He sang tha'. — An' he made a fuckin' bomb. They were stunned by what came next. — The Irish are the niggers of Europe, lads. They nearly

gasped: it was so true. — An' Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin' everythin'. An' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin. — Say it loud, I'm black an' I'm proud.

De manière similaire, la tension entre engagement et désengagement est centrale dans le choix du genre musical du groupe. En effet, le choix de la musique Soul se veut politique et engagé, ce genre étant considéré comme la musique du peuple et de la classe ouvrière. Cependant, l'engagement de certains personnages dans ce genre musical est excessif, à tel point qu'il en devient comique et qu'il perd sa valeur aux yeux du lecteur :

— The rhythm o' soul is the rhythm o' ridin', said Jimmy, —The rhythm o' ridin' is the rhythm o' soul. (35)

Le chiasme que l'on peut observer dans cet exemple illustre l'engagement naïf de Jimmy dans un genre musical qu'il adule mais ne maîtrise pas. Nonobstant le caractère déjà répétitif de la figure de style, le fait que la structure soit chiasmique autant sur le plan lexical que sur le plan grammatical la rend stérile et enfermante. Jimmy Jr s'y enferme au point d'attribuer à la Soul des qualités si nombreuses qu'elle finit par ne plus être définissable :

- Soul is democracy (115)
- Soul is street (51)
- Soul is feeling (53)
- Soul is getting out of yourself (53)
- Soul is dignity (76)
- Soul is community (115)
- Soul is the politics o' the people (38)
- Soul is the rhythm o' the people (38)

Cette tension atteint son paroxysme dans le débat qui anime le groupe entre le Jazz et la Soul. Ce débat est symptomatique des problèmes d'engagement dans le groupe. Outre le fait que le Reggae ait été écarté car pas assez sérieux, la Soul est considérée par Joey et Jimmy Jr comme un style musical d'engagement social populaire, tandis que le Jazz serait un genre individualiste et intellectuel (108) :

— Yeh don't need anny honours in your Inter to play soul, isn't tha' wha' you're gettin' at, Joey?  
— That's right, Brother Michael.  
— Mickah.

- Brother Mickah. That’s right. You don’t need a doctorate to be a doctor of soul.
- Nice one.
- An’ what’s wrong with jazz? Jimmy asked.
- Intellectual music, said Joey The Lips. It’s anti-people music. It’s abstract.

Or, certains membres apprécient davantage le Jazz et ne se sentent rapidement plus concernés par le genre de musique imposé au sein du groupe (115) :

- Strictly speaking, Brother, soul solos aren’t really solos at all. (...)
- There are no gaps in soul. (...) Soul is community. (...)
- Dean’s solo (...) was a real solo. (...) That’s what jazz does. It makes the man selfish. He doesn’t give a fuck about his Brothers.

Parallèlement à ce débat, le choix des chansons enferme le groupe dans un univers non-productif, symbole de leur désengagement à venir. En effet, dès le départ, le groupe décide de se contenter de reprises de chansons américaines célèbres. Mais les reprises les enferment dans le double, et exception faite de leur chanson « Night Train », remise au goût de Dublin, ces reprises sont plus proches de copies conformes que de reprises engagées. A l’instar de l’engagement personnel des membres du groupe, l’engagement musical de « The Commitments » est de surface.

Cette mise en abyme de la création artistique pourrait suggérer, comme cela a souvent été reproché à Doyle, la stérilité de son écriture. En effet, à l’ouverture du roman, le lecteur ne peut qu’être frappé par l’abondance de paroles rapportées au discours direct (DD). *TC* semble être un roman à écouter davantage qu’un roman à lire. Or, par définition, le DD vise à représenter de manière réaliste et mimétique les paroles censées avoir été prononcées par les personnages. Ce choix pose le problème de l’engagement via la création artistique en ce sens que toute tentative de mimétisme dans la représentation du DD est inéluctablement vaine et enfermante, d’une part car elle rend la lecture laborieuse, et d’autre part car les paroles encodées sont nécessairement fictionnelles. C’est un reproche qui fut d’ailleurs fait à la tradition des *local colourists* – parmi lesquels Mark Twain ou encore Kate Chopin<sup>2</sup> – dans la littérature

---

<sup>2</sup> À ce sujet, voir Jobert, Manuel. « Kate Chopin as a Vocal Colourist. Vocalscapes in “Beyond the Bayou”. » *Mélanges en hommage à Malcolm Clay*. Lyon: Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008.

américaine post-guerre de Sécession dans laquelle l'encodage extensif de l'oralité et des parlers dialectaux entrave parfois la compréhension du lecteur. Or, l'encodage du dialecte dublinois est partie prenante du style de Doyle. Sans entrer dans le détail<sup>3</sup>, on peut mentionner les exemples suivants :

1. —I'm after rememberin' (39)
2. He didn't have the sax long. (24)
3. You've had sexual intercert, haven't yeh? (36)
4. Howayeh. (9)
5. I told him I thought I was pregning. (135)
6. He shouldn't o' talken to yeh like tha'. (120)

Les exemples 1 et 2 relèvent de l'utilisation spécifique des aspects grammaticaux en anglais irlandais, tandis que les exemples 3 à 6 encodent l'oralité, l'accent de Dublin et/ou le parler populaire des personnages. Ainsi, Doyle se contenterait-il, lui aussi, de reproduire mimétiquement le discours de ses personnages afin de suggérer leur identité, sans motivation esthétique? Bien au contraire, il semble qu'on assiste dans ce premier roman à la création d'un univers artistique et littéraire propre à l'auteur, qui utilise les outils narratifs à sa disposition afin de faire résonner la voix de ses personnages.

### **La (re)présentation du discours fictionnel : entre polyphonie et cacophonie**

*TC* est composé en immense partie de dialogues au DD. Il s'agit bien de DD puisque les paroles sont rapportées telles qu'elles sont censées avoir été prononcées par les personnages, séparées du récit par de longs tirets, mais sans guillemets comme on pourrait s'y attendre en anglais. Cela a d'ailleurs amené Doyle à être qualifié assez péjorativement de *Dasher Doyle* (Mouchel-Vallon 2006, 466). Il est vrai que si l'on ouvre

---

<sup>3</sup> À ce sujet, voir Léa Boichard dans une communication donnée le 27 avril 2014 à l'Université Jean Monnet lors d'une journée d'étude sur la phonologie de l'anglais: « Oralité ou irlandité, la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle. »

*TC* à une page au hasard, on a de fortes chances de lire quelque chose de ce genre (9)<sup>4</sup> :

— Howayeh, said Derek.  
They got stools and formed a little semicircle at the bar.  
— Been ridin' annythin' since I last seen yis? Jimmy asked them.  
— No way, said Outspan. — We've been much too busy for tha' sort o' thing. Isn't tha' righ'?  
— Yeah, that's righ', said Derek.  
— Puttin' the finishin' touches to your album? said Jimmy.  
— Puttin' the finishin' touches to our name, said Outspan.  
— Wha' are yis now?  
— And And exclamation mark, righ'? — And, said Derek.  
Jimmy grinned a sneer.  
— Fuck, fuck, exclamation mark, me. I bet I know who thought o' tha'.  
— There'll be a little face on the dot, righ', Outspan explained.  
— An' yeh know the line on the top of it? That's the dot's fringe.  
— Black an' whi'e or colour?  
— **Don't know.**  
— It's been done before, Jimmy was happy to tell them. —Ska. Madness, The Specials. Little black an' whi'e men.  
— I told yis, he hasn't a clue.  
— Yeah, said Outspan.  
— He owns the synth, though, said Derek.  
— Does he call tha' fuckin' yoke a synth? said Jimmy.  
— Anyway, no one uses them anymore. It's back to basics.  
— Just as well, said Outspan. — Cos we've fuck all else.  
— Wha' tracks are yis doin'? Jimmy asked.  
— **Tha' one, Masters and Servants.**  
— Depeche Mode?  
— **Yeah.**  
Outspan was embarrassed. He didn't know why. He didn't mind the song. But Jimmy had a face on him.  
— It's good tha', said Derek. — The words are good, yeh know — good.

Il est intéressant de noter que, si tous les tours de paroles sont introduits par un tiret, la présence d'un tiret plus long signifie que le temps de pause avant la réponse du personnage est lui-même plus long, et donc qu'il hésite. Cela démontre l'engagement de l'auteur dans la création littéraire d'une poétique de l'oralité. Ce passage illustre par ailleurs le fait que les conversations représentées dans *TC* sont plus souvent des trilogues voire des polylogues (Kerbrat-Orecchioni 1995, 2004) que de simples dialogues. Dans l'exemple précédent, on a affaire à un trilogue entre Derek, Jimmy et Outspan, et l'identification du locuteur origine n'est pas

---

<sup>4</sup> Nous soulignons.

forcément aisée, puisque le nom de ce dernier n'est pas nécessairement signifié dans une incise. Dans la plupart des cas, le lecteur peut retrouver le locuteur origine sans difficulté grâce aux répliques précédentes, mais parfois, comme c'est le cas dans les trois répliques en caractères gras, il est impossible de savoir avec certitude qui a prononcé les paroles : en l'occurrence, il peut aussi bien s'agir de Derek que d'Outspan. Cette question est expliquée par Lacaze (2013) :

Afin d'éviter le brouillage énonciatif entretenu par l'auteur, le lecteur met en œuvre des stratégies d'identification de la source masquée, et cette attribution repose sur le croisement de diverses interprétations. L'attribution énonciative n'est donc pas certaine ni irréfutable : elle s'appuie sur des indices de plausibilité. L'absence de désignateurs dans un dialogue peut ainsi nuire considérablement à la reconstruction mentale d'un échange énonciatif plausible sur le plan rationnel.

Bien que la notion d'« attribution énonciative » soit discutable, l'identification du locuteur origine dans le trilogue est assurément peu aisée. Le problème est encore plus complexe dans le cas des polylogues. En effet, le groupe « The Commitments » totalise 11 membres, ce qui rend parfois la tâche impossible en l'absence de segments contextualisants, comme dans l'exemple suivant (46)<sup>5</sup> :

Joey the Lips took over.  
— Brothers, Sisters. I thank the Lord Jesus for today.  
— **Fuck off, Joey.**  
— We'll start with an easy one. Have yaw'l —  
— **Yaw'! For fuck sake!**  
— Have YOU ALL been listening to What Becomes of the Broken Hearted?  
— **We sure have, Massa Joey sir boss.**  
— **Whoeee!**

Le lecteur sait que Joey est le premier à prendre la parole, et le contenu de certaines répliques lui indique que c'est également lui qui répond. En revanche, il est impossible d'identifier les locuteurs origines des répliques en caractères gras. Nous n'avons pas davantage de contexte ; nous savons simplement qu'il s'agit de la première répétition du groupe et donc que tous les membres de « The Commitments » sont présents. Du point de vue interprétatif, cela peut signifier que les membres du groupe

---

<sup>5</sup> Nous soulignons.

tendent à parler d'une seule voix, ce qui indiquerait donc leur engagement commun. Toutefois, on peut d'ores et déjà y lire une perte d'individualité qui annonce les problèmes d'égos qui mettent le groupe en péril par la suite. Cette tension entre individualité et sentiment de communauté est constante dans *TC*, et l'équilibre qui n'est jamais atteint contribue à annoncer l'issue du roman.

A l'instabilité identitaire présente dans la représentation du DD vient s'ajouter celle de la représentation du discours de manière générale. En effet, bien que le DD soit incontestablement dominant, on trouve également des exemples de discours indirect (DI), de discours indirect libre (DIL) et de discours narrativisé que Sorlin (2014, 130) appelle APRN (Acte de Parole Rapporté par le Narrateur), en traduisant la terminologie de Leech et Short (2007).

**DI/DIL:**

- He was still a prick though, Jimmy had to admit to Mickah. (101)
- It had been a great gig, Hot Press told Jimmy. Dublin needed something like The Commitments, to get U2 out of its system. He'd be doing a review for the next issue. Then he asked for his two pounds back. (112)

**DI/APRN:** The manager explained to Jimmy that the heavy metal crowd was older and very well behaved, and drank like fish. (99)<sup>6</sup>

**APRN:** Jimmy was outside on the path, thanking Hot Press for coming. (118)

A cela s'ajoutent des répliques entre parenthèses ainsi qu'une syntaxe parfois mensongère, pour reprendre Monique De Mattia-Viviès (2006), qui trompent le lecteur. En effet, parfois la syntaxe indique du DD alors que les paroles n'ont pas été véritablement prononcées. Tous ces éléments sont mimétiques de la position des personnages dans le groupe : ils sont instables et pas toujours dignes de confiance. Dès l'incipit du roman, une conversation passée est imbriquée dans la narration des souvenirs d'Outspan, mais cette dernière est mise entre parenthèses (7) :

---

<sup>6</sup> Nous avons dans un premier temps interprété cet exemple comme du DI, mais la présence du verbe « explain », qui ne garantit pas la fidélité aux paroles supposément prononcées, et la difficulté de considérer que « and drank like fish. » pourrait avoir été prononcé ainsi, sans la réintroduction du sujet « they » nous amène à penser que l'on est face à un exemple ambigu, qui oscille entre DI et APRN. Cela renforce par ailleurs notre interprétation globale quant à la représentation du discours fictionnel dans *TC*. Nous remercions Linda Pillière pour ses remarques à ce sujet.

The last time Outspan had flicked through Jimmy's records he'd seen names like Microdisney, Eddie and the Hot Rods, Otis Redding, The Screaming Blue Messiahs, Scraping Foetus off the Wheel (—Foetus, said Outspan. — That's the little young fella inside the woman, isn't it?  
— Yeah, said Jimmy.  
— Aah, that's fuckin' horrible, tha' is.); groups Outspan had never heard of, never mind heard.

Les parenthèses viennent sans doute signifier le caractère anecdotique de la conversation. On imagine néanmoins mal un lecteur se passer de lire ce dialogue ou encore ne pas le prendre en compte : il joue un rôle important dans la caractérisation d'Outspan et donne un aspect comique à cet incipit. Plus encore, il transporte le lecteur dans un autre Monde Textuel (Gavins, 2007), et contribue ainsi à l'impression de polyphonie qui domine le roman, au sens bakhtinien du terme (1978, 90) : « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent. » Le recours aux parenthèses est récurrent dans *TC*, et provoque souvent le même effet d'accumulation sonore pour le lecteur. Cette accumulation fait écho de la tension entre l'engagement et le désengagement des individus qui ne trouvent jamais l'équilibre dans le groupe.

En revanche, le recours aux parenthèses demande au lecteur d'être constamment engagé afin d'ajuster son interprétation pour ne pas être trompé, comme dans l'exemple suivant (48-49) :

Jimmy had to take Deco aside and tell him to be patient.  
— Give them a while, said Jimmy. — They're not ALL naturals.  
— I'll try, Jimmy, said Deco. — It's just — I'm ready, know wha' I mean?  
Jimmy nodded.  
— There's somethin' in me tryin' to get ou', know wha' I mean?  
— I know, said Jimmy. — Take it easy, though, okay?  
— Okay.  
— Fuckin' eejit, said Jimmy. (To himself.)

Contrairement au dialogue précédemment étudié, dans celui-ci, le segment entre parenthèses est tout à fait essentiel à l'interprétation de ce qui précède. En effet, Deco est très sûr de lui et agace les autres membres du groupe à cause de son manque de modestie — ce qui pousse d'ailleurs l'un des membres de « The Commitments » à quitter le groupe (110). Cette conversation confirme à nouveau ce trait de personnalité du chanteur, et la dernière réplique n'a donc rien de surprenant. Le lecteur est cependant dupé dans un premier temps, puisqu'il pense que Jimmy

s'adresse à Deco, avant de comprendre qu'il s'agit de paroles *in petto*. Le lecteur doit fréquemment ajuster son interprétation en fonction de ces passages ambigus. Cela est illustré par le passage suivant, qui peut donner le tournis au lecteur ne sachant plus quelles paroles ont été prononcées, ou non, et sous quelle forme (48) :

Jimmy stepped in and told him off in no uncertain terms. (—You're a cunt, Mooney.) Derek was lost just for a while but Joey The Lips told him to do what James was doing. That was grand, just the same note three times, one and then the other two together, then the same again, and again right through.

Ce passage illustre parfaitement l'instabilité de la représentation du discours dans *TC*. La première phrase semble être un exemple d'APRN : le lecteur n'a pas accès aux paroles véritablement prononcées. Mais la deuxième phrase nous rapporte au DD l'acte de parole de Jimmy, entre parenthèses une fois encore, comme si l'auteur / le narrateur voulait expliciter l'euphémisme de la première phrase. Dans la troisième phrase, nous avons affaire à un cas typique de DI, que Monique De Mattia-Viviès (2006) appelle discours indirect classique (DIC). La dernière phrase peut être interprétée comme un exemple de DIL : on peut retrouver les paroles prononcées par Joey : « That's grand, just the same note three times, one and then the other two together, then the same again, and again right through. » Toutefois, cette interprétation est sans doute influencée par le DIC dans la phrase précédente, et il est tout à fait possible de la considérer comme un exemple de DDL, les paroles étant rapportées telles quelles, mais sans guillemets ou tiret ni verbe introducteur<sup>7</sup>. Les cinq principales techniques de représentation du discours sont ainsi présentes dans un seul paragraphe. Ce condensé est le reflet de l'instabilité qui domine le roman. En effet, on a le sentiment d'être constamment en équilibre sur un fil entre l'engagement nécessaire à la survie du groupe et le désengagement diégétique inéluctable annoncé par cette tension incessante. Sans surprise, il en découle une ambivalence dans la position de l'instance narrative qui contribue, elle aussi, à la confusion entre engagement et désengagement à l'œuvre dans *TC*.

---

<sup>7</sup> Notre interprétation avait en effet dans un premier temps été orientée par le cotexte gauche, et nous remercions Monique De Mattia-Viviès pour ses remarques et suggestions à ce sujet.

### La narration du (dés)engagement ?

L'abondance du DD dans *TC* a pour première conséquence de donner un caractère théâtral au roman. Il y a en effet très peu de narration et les répliques s'enchaînent avec des segments contextualisants qui, lorsqu'ils sont présents, semblent plus proches d'indications scéniques que d'incises de DD. Parfois même, le prénom du locuteur origine est précisé devant sa réplique, le plus souvent dans les chansons. Prenons un exemple, lorsque le groupe est sur scène pendant son premier concert (86) :

Billy: —THUH THUH — DAH THUH — THUH THUH — DAH THUH —  
Derek got going on the bass.  
Deco sang.  
— YEH DIDN'T HAVE TO LOVE ME LIKE YEH DID BUT YEH DID BUT YEH DID —  
Joey The Lips and Dean: — TRUP —  
Deco and The Commitentettes: — AND —  
I — THANK — YOU —  
— YEH DIDN'T HAVE TO SQUEEZE ME —  
The girls squeezed themselves.  
— Get up! **someone** roared.  
— LIKE YEH DID BUT YEH DID BUT YEH DID —  
The horns: — TRUP —  
— AND —  
I — THANK — YOU —  
**A small hand** grabbed Bernie's shoe. She stepped on it and turned.  
— AAAH! — Oh mammy! — yeh cunt, yeh. — Jaysis.  
— EVERYDAY —  
THERE'S SOMETHIN' NEW —  
YEH OULL OU' YOUR BAG AN' YOUR BATH IS DUE —  
Imelda sniffed under her arm. **Someone** whistled. (...) <sup>8</sup>

Parfois, les segments contextualisants ressemblent véritablement à des indications scéniques qui n'identifient pas l'un ou l'autre des personnages. Il n'est plus possible d'identifier ni les locuteurs, ni les auteurs de l'action, comme le montrent les éléments en caractères gras. Les membres sont noyés dans la masse du groupe et perdent leur individualité. Certains passages d'ordre narratif qui ressemblent à des

---

<sup>8</sup> Nous soulignons.

didascalies viennent accentuer cette impression et ne permettent pas d'individualiser les membres du groupe :

- There were cheers and blushes. (36)
- More cheers and blushes. (37)
- Cheers and clenched fists. (37)
- There were cheers and a short burst of clapping. (41)

Cette impression est renforcée par le fait qu'il y a en fait très peu d'informations paralinguistiques dans le DD nous indiquant la manière dont sont censées être prononcées les paroles. La plupart des verbes introducteurs sont non-marqués (type *say*). Cela crée un sentiment d'uniformité, comme si tous les personnages s'exprimaient de la même manière, sans intention ni intonation différente :

- I hope yis like me group, said Deco (87)
- Billy, said Joey The Lips. (85)
- My man, said Joey The Lips. — We are a band with a mission. (98)
- Yeh didn't introduce the group properly, said Jimmy. (104)
- Well, said Deco. —Let's put it this way. —I've me career to think of. (119)

En tout état de cause, l'absence totale de segment contextualisant est récurrente, ce qui, tout en empêchant d'identifier les locuteurs origines, montre une absence presque totale de filtrage de la part du narrateur (104-105)<sup>9</sup> :

- Yeh didn't introduce the group properly, **said Jimmy**.
- I forgot.
- Fuck off!
- I was oney jokin'. Yis have no sense of humour, d'yis know tha'?
- An' you have? **Outspan asked**.
- Yeah.
- You've a big head too, pal.
- You're just jealous——
- Fuck off.
- All o' yis.
- Enough, **said Joey The Lips**.
- Jealous o' you? ——Huh. ——
- Enough.

---

<sup>9</sup> Nous soulignons.

Ponctuellement, l'incise est accompagnée d'un commentaire paralinguistique<sup>10</sup> du narrateur qui vient confirmer ou infirmer le contenu des paroles rapportées au DD (37):

— Fuck off, you, said Imelda, but she grinned.

De cela découle logiquement la question de la position narrative. Elle est en effet instable, à l'instar des personnages et de la représentation du discours. *TC* oscille constamment entre le genre romanesque et le genre dramatique, et cette alternance s'accompagne inévitablement de degrés d'investissement variables de la part du narrateur. Par conséquent, l'identification du point de vue narratif est difficile<sup>11</sup>. Marie-Agnès Gay écrit en effet (2000, 83) :

L'utilisation de la forme dramatique à l'intérieur du roman pose notamment le problème du point de vue. (...) En effet, la représentation théâtrale rend plus difficile la réalisation d'une perspective privilégiée.

C'est le constat que l'on fait à la lecture de *TC* : de qui nous donne-t-on le point de vue, et quelle est la position adoptée par le narrateur ? La terminologie genettienne n'est pas suffisante pour comprendre ce positionnement : le narrateur est en effet hétérodiégétique et de 3<sup>ème</sup> personne, mais optant pour une focalisation que l'on peut considérer soit comme interne variable soit comme zéro, soit parfois comme externe comme dans l'exemple suivant (48) :

There were problems. Joey The Lips spent half the night twiddling knobs and yelling at the rest to get away from the amps. There were shrieks and groans and wails from the speakers.

En revanche, la perspective adoptée est bien différente dans l'exemple suivant (60) :

They could sound dreadful sometimes but not many of them knew this. They were happy.

---

<sup>10</sup> On entend ici paralinguistique selon la définition qu'en donne Manuel Jobert (2005) c'est à dire exclusivement au sens vocal et pas au sens kinésique et/ou proxémique.

<sup>11</sup> Cela rend cependant l'adaptation du roman pour les arts visuels assez aisée et logique. Le roman fut d'ailleurs adapté au cinéma dès 1991 et la comédie musicale *The Commitments* est jouée à Londres depuis octobre 2013.

Le narrateur adopte clairement une position d'omniscience qui lui permet de montrer l'unité des personnages. Enfin, dans ce dernier exemple, Doyle nous donne accès aux pensées d'un personnage en particulier, en l'occurrence Deco (46) :

Only Deco thought he could do better.

Comme l'expliquent Leech et Short (2007, 140), les différentes positions narratives possibles ne sont pas étanches, et il est fréquent qu'un auteur/narrateur choisisse de faire varier l'angle selon lequel il approche les événements diégétiques :

A fiction writer, although not compelled to take one person's point of view, can voluntarily limit his 'omniscience' to those things which belong to one person's model of reality. He can also vary the fictional point of view, sometimes claiming authorial omniscience, sometimes giving us one character's vision of events, sometimes that of another. He can even take the point of view of an animal, or of a man on the point of death, bypassing the problem of authenticity: how could such an account have been *told* to anybody?

En d'autres termes, le narrateur est toujours omniscient, mais peut choisir de donner telle ou telle perspective à différents moments du roman. Dans le cas de *TC*, l'instabilité de la position narrative est mimétique de la tension entre l'engagement et le désengagement des personnages, et le choix parfois fait par l'auteur de présenter les informations du point de vue de l'un ou l'autre des membres du groupe est souvent le signe du désengagement de l'un d'entre eux. C'est notamment le cas dans l'exemple précédemment cité. En effet, la présentation tôt dans le roman des pensées de Deco laissant apparaître son arrogance annonce les tensions à suivre dans le groupe. En revanche, les commentaires narratifs / auctoriaux sont rares dans *TC* car Doyle souhaite laisser au maximum la parole aux personnages, comme il l'explique dans une entrevue avec Caramine White (2001, 223-229) : « I've always wanted to bring the books down closer and closer to the characters – to get myself, the narrator out of it as much as I can. » Cela ne l'empêche cependant pas d'ironiser par moments sur les secrets de ses personnages (12) :

Jimmy always got genuinely angry whenever Top of the Pops was mentioned although he never missed it.

Mais là encore, du fait de l'instabilité de la position narrative tout au long du roman, nous sommes amenée à nous demander si ce commentaire sur les habitudes de Jimmy Jr vient bien de l'auteur / narrateur, ou s'il ne s'agit pas plutôt du point de vue d'Outspan avec lequel Jimmy est engagé dans une conversation. L'absence de contexte ne nous permet pas de répondre à cette question avec certitude mais nous amène néanmoins à une conclusion plus globale sur l'engagement de l'auteur. Finalement, contrairement à ce que l'auteur suggère dans son entrevue avec White, le style doylien est bien loin du behaviourisme d'Hemingway. S'il est une voix qui s'exprime, c'est bien celle du prosateur lui-même, dont la voix est constituée de la somme de toutes celles qui s'expriment tout au long du roman, comme l'explique Bakhtine (1978, 102) :

Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, traces en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet; la dialectique de l'objet s'entrelace au dialogue social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix doit aussi retentir: c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire.

En laissant la parole aux classes sociales populaires, Doyle fait sans contester le choix de l'engagement. En revanche, il ne s'agit pas d'un engagement politique en tant que tel, mais davantage d'un engagement social visant à donner la parole à ceux dont la voix est souvent passée sous silence. C'est un parti pris assumé par Doyle, qui dit à propos de la *Barrytown Trilogy* dans son entrevue avec White (1996, 180) :

Belfast, if the traffic is with you, is only two hours away, but it seems like a different country. When the violence starts, we close down psychologically to an extent. It becomes a place very far away again. If you were a writer in Toronto, would your book be a lesser book because it didn't contain anything about Quebec? It's the difference between politics with a little "p" or a big "P". But a book (...) about two unemployed men is a political book. This *Family* series brought domestic violence to the forefront, to the top of the political agenda, with a small "p", for a few months. I'm very little interested in party politics. I don't think that's what politics is about.

Les thématiques politiques irlandaises ne trouvent pas leur place dans *TC*, et elles ne la trouvent guère plus dans le reste de l'œuvre

doylienne – du moins jamais sans être tournées en dérision<sup>12</sup>. L'engagement de l'auteur, qui est l'image miroir du désengagement diégétique, est véritablement tourné vers les classes sociales populaires qui trouvent leur voix dans la poésie du quotidien défendue par Doyle.

### Conclusion

Si le roman est thématiquement et narrativement en (dés)équilibre sur le fil du désengagement, le lecteur se trouve quant à lui dans la position d'un funambule dont l'engagement est absolument nécessaire afin de faire sens de ce qui lui est donné à lire. En effet, il lui incombe de reconstruire le sens des conversations et de tenter d'identifier la position narrative pour parvenir à une interprétation. Cet engagement est en partie vain, car certaines clés ne lui sont jamais données, et le roman demeure pour partie inexorablement opaque. L'engagement du lecteur se heurte à celui de l'auteur pour qui donner la parole aux classes populaires dublinoises constitue un engagement à la fois littéraire et social. Cet engagement passe par le fait de laisser leur voix s'exprimer via la représentation du discours, et par le fait de tenter de s'immiscer le moins possible dans la narration afin de donner à voir leur perspective davantage que la sienne. Finalement, l'histoire du désengagement qui constitue la surface diégétique de *TC* semble un prétexte pour la mise en avant de l'engagement de l'auteur. En définitive, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Martin (1998), c'est en écoutant les personnages parler que l'on entend l'auteur écrire. En dépit des apparences, *The Commitments* est donc indubitablement un roman d'engagement qui pose les bases thématiques et stylistiques de l'œuvre de Roddy Doyle. En effet, les romans qui suivent *TC* traitent, via la voix des personnages au DD ou des narrateurs homodiégétiques, de sujets aussi variés que le chômage (*The Van*, 1991), les mères-enfants (*The Snapper*, 1990) ou encore la violence conjugale (*The Woman Who Walked into Doors*, 1996), confirmant ainsi l'engagement profondément social de cet auteur au tournant du 21<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>12</sup> À ce sujet, voir par exemple les recueils de conversations *Two Pints* (2012) et *Two More Pints* (2014) dans lesquels ces sujets sont mentionnés avec beaucoup de distance et d'humour.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS

DOYLE, Roddy. *The Barrytown Trilogy: The Commitments, The Snapper and The Van*. Penguin: USA, 1995.

### RÉFÉRENCES

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BOICHARD, Léa. « Oralité ou irlandité, la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle. » Communication donnée le 27.04.2015 lors de la journée d'étude *La phonologie de l'anglais et ses variations* à l'université Jean Monnet (Saint-Étienne). A paraître.

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

GAVINS, Joanna. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

GAY, Marie-Agnès. *Epiphanie et fracture: l'évolution du point de vue narratif dans les romans de F. Scott Fitzgerald*. Paris: Didier érudition, 2000.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil, 1972.

JOBERT, Manuel. *Le texte et la voix, étude des phénomènes paralinguistiques dans quatre romans d'Edith Wharton (1862-*

1937) : *The House of Mirth ; Ethan Frome ; Custom of the Country ; The Age of Innocence*, 2005.

JOBERT, Manuel. « Kate Chopin as a Vocal Colourist. Vocalscapes in “Beyond the Bayou” » *Mélanges en hommage à Malcolm Clay*. Lyon: Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, et Christian PLANTIN. *Le trilogue*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les actes de langage dans le discours : Théorie et fonctionnement*. Paris : Armand-Colin, 2010.

LACAZE, Grégoire. « Mise en évidence des fonctions expressives des désignations des locuteurs origines dans les dialogues ». *ESA*, 2013 pp.115-134

LACAZE, Grégoire. « Une analyse d'une production de discours rapporté : l'introduction des tours de parole dans “Hills Like White Elephants” d'Ernest Hemingway ». *E-rea* [En ligne], 8.1 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 04 mai 2015. URL : <http://erea.revues.org/1348> ; DOI : 10.4000/erea.1348

LACAZE, Grégoire. « Ce que la syntaxe tisse, la sémantique tend à l'effiloche : étude de phénomènes de déconnexion forme-sens dans des énoncés de discours rapporté », *E-rea* [En ligne], 9.2 | 2012, mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 04 mai 2015. URL : <http://erea.revues.org/2339> ; DOI : 10.4000/erea.2339

LEECH, Geoffrey N., et Mick SHORT. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. New York: Pearson Longman, 2007.

MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore: Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris: J. Corti, 1998.

MOUCHEL-VALLON, Alain. *La réécriture de l'histoire dans les romans de Dermot Bolger, Roddy Doyle et Patrick McCabe*. Sous la

— | | —

ECRITURE ET ENGAGEMENT DANS *THE COMMITMENTS* DE RODDY DOYLE

direction de Paul Brennan et Sylvie Mikowski. Lille: ANRT. Atelier national de reproduction des thèses, 2006.

SORLIN, Sandrine. *La stylistique anglaise : Théories et pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

# Engagement stylistique et poétique du dégage­ment : le paradoxe littéraire des romans de Tom Robbins

Anne-Sophie SAVOUREUX  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
PRISMES EA 4398 : Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde  
anglophone

## Introduction

Language is not the frosting, it's the cake.  
Robbins 2001, 252

Tom Robbins, auteur américain contemporain, né en 1932 en Caroline du Nord aux États-Unis, présente une œuvre riche, dense et étonnante. Le corpus de ses neuf romans représente 2941 pages dans les éditions choisies et presque un million de mots (très exactement 986 747).

Or, par-delà la diversité des thèmes et des contenus diégétiques, ces neuf romans sont tous marqués par un style immédiatement reconnaissable, qu'un journaliste du *Los Angeles Times* a appelé « *Tom-Robbins style* » (Balzar 2010), la lexicalisation adjectivale du nom propre exprimant bien cette marque, comme si cette prose était frappée du sceau de Tom Robbins, et révélant dès lors l'engagement de l'auteur dans une voie stylistique inédite.

Paradoxalement, le style de Tom Robbins est reconnaissable dans son unicité, alors que sa fiction est placée sous le signe de l'hétéroclite et de la digression : il est en effet très difficile de résumer un de ses romans car chacun d'entre eux est davantage le *locus* d'une mise en péripétie du langage que de celle des protagonistes, la diégèse semblant fonctionner « à sauts et à gambades » pour reprendre l'expression de Montaigne. Les titres et leurs traductions françaises donnent un aperçu de son univers et de son

usage ludique du langage : les neuf romans qui composent notre corpus, publiés sur presque quatre décennies entre 1971 et 2009, sont en effet tous régis par le régime du saugrenu, du fantasque, de l'incongru.

Le premier, *Another Roadside Attraction* (*Une bien étrange attraction*), capturant l'esprit de la contre-culture des années 60, fut dès sa sortie en 1971 un grand succès de librairie. Son second et peut-être le plus connu car adapté vingt ans après au cinéma par Gus Van Sant et à propos duquel Thomas Pynchon écrira « *This is one of those special novels – a piece of working magic, warm, funny and sane* », s'intitule *Even Cowgirls Get the Blues* (*Même les Cowgirls ont du vague à l'âme*) et raconte le parcours initiatique à travers les États-Unis de l'héroïne, Sissy Hankshaw, affublée à la naissance de deux pouces gigantesques de vingt centimètres de long, et devenue, dans une parfaite logique des choses, la plus grande auto-stoppeuse du pays. En 1980 paraît ensuite *Still Life with Woodpecker* (*Mickey le Rouge*), conte postmoderne sur fond d'éco-terrorisme, puis *Jitterbug Perfume* (*Un parfum de Jitterbug*) en 1984. *Skinny Legs and All* (*Jambes fluettes, etc.*) raconte quatre ans plus tard l'histoire d'une boîte de conserve, d'une chaussette sale, d'une cuiller à café, d'un coquillage et d'un bout de bois partis en pèlerinage à Jérusalem pour arrêter la guerre israélo-palestinienne. En 1994 paraît *Half Asleep in Frog Pajamas* (*Comme la grenouille sur son nénuphar*), roman écrit à la deuxième personne du singulier et ayant pour toile de fond une prémonitrice crise financière. *Fierce Invalids Home from Hot Climates* (*Féroces infirmes retour des pays chauds*) en 2000 tient son titre de la traduction d'une citation d'Arthur Rimbaud dans *Une Saison en Enfer*. Enfin *Villa Incognito* (*Villa incognito*) en 2003 précède *B Is for Beer* (*B comme bière*), paru en 2009, et dont le sous-titre est « *A Children's book for Grown-ups* » et « *A Grown-Up Book for Children* ». On touche ici à un point névralgique de la philosophie du langage de Tom Robbins : son appétence pour le paradoxe sous toutes ses formes, perçu comme clé de l'existence, et les neuf titres dans leur ensemble reflètent bien son goût pour les jeux linguistiques, l'humour, l'absurde, l'aberrant, et surtout son engagement dans un style particulier.

Cet article se propose donc d'explorer les voies de l'engagement dans l'œuvre complète<sup>1</sup> *a priori* hétéroclite et pourtant, à la lecture, stylistiquement homogène de Tom Robbins. Il s'agira de mener une réflexion dialectique autour de ce que signifie l'engagement d'un point de vue stylistique et littéraire, et ce à travers un voyage dans l'univers fictionnel de cet auteur américain, aussi connu aux États-Unis qu'il est méconnu en France.

Ainsi dans un premier temps et en utilisant les outils de la stylistique de corpus, nous verrons dans quelle mesure Tom Robbins s'affiche comme un auteur engagé stylistiquement, à travers notamment l'analyse d'un marqueur linguistique choisi, perçu en diachronie et synchronie.

Puis, nous verrons la façon dont son style engagé invite paradoxalement à un dégagement à la fois philosophique et politique se matérialisant dans le signe linguistique.

Enfin, en adoptant le point de vue de la théorie de la réception et de la lecture pragmatique, nous analyserons les actes d'engagement parfois inédits de ses lecteurs.

## **L'engagement stylistique**

### ***La voix / voie stylistique***

Tom Robbins date lui-même son engagement stylistique, la découverte de sa voix littéraire idiosyncratique, à l'année 1967. A cette date, Robbins, qui est critique d'art pour le *Seattle Times*, se rend à un concert des Doors, le groupe de rock mythique de Jim Morrison, et en revient transformé. Il raconte lui-même cette soirée décisive en 2007 dans un entretien avec Jay MacDonald publié dans *Conversations with Tom Robbins* (Purdon & Torrey 2011, 148).

---

<sup>1</sup> Nous avons conscience de la démesure du projet car il est ambitieux d'aborder des œuvres complètes dans le cadre restreint d'un article scientifique de quelques dizaines de milliers de signes, mais nous tentons le pari car à notre sens le terme d'engagement stylistique ne peut se concevoir qu'en diachronie.

À la question du journaliste :

How did you ultimately find your fiction voice?

Tom Robbins répond :

As mentioned, I pledged myself to the muse at age five, but for decades I was hesitant to tackle a novel due to a perhaps delusional desire not to sound like any other novelist who'd ever lit up a page. I practiced journalism while waiting and hoping to develop a literary voice I might call my very own. Then, one July night, galvanized by a Doors concert, I staggered home and wrote a review that, although colored by Jim Morrison, sprang from a place inside me that I recognized was to be the wellspring of my personal literary style.

Not surprisingly, that style has evolved a great deal in the ensuing years, but I can occasionally still hear echoes of that Doors review in my more mature prose.

Dans cette citation, deux éléments méritent d'être commentés : l'utilisation du verbe « to pledge », verbe de l'engagement et de la promesse s'il en est ; et la dialectique du même et de l'autre à travers l'idée de l'évolution d'un style vivant, non-sclérosé, qui conserve des échos de cette épiphanie de juillet 1967. Voici deux paragraphes emblématiques de ce texte fondateur de quatre pages :

The Doors. Their style is early cunnilingual, late patricidal, lunchtime in the Everglades, Black Forest blood sausage on electrified bread, Jean Genet up a totem pole, artists at the barricades, Edgar Allan Poe drowning in his birdbath, Massacre of the Innocents, tarantella of the satyrs, bacchanalian, Dionysian, L.A. pagans drawing down the moon.

The Doors. The musical equivalent of a ritual sacrifice, an amplified sex throb, a wounded yet somehow elegant yowl for the lost soul of America, histrionic tricksters making hard cider from the apples of Eden while petting the head of the snake.

Robbins 2001, 55

Cet extrait particulièrement riche annonce déjà des marques stylistiques composant l'idiolecte robbinsien : le rythme effréné entraîné par le martèlement asyndétique et anaphorique (« The Doors. » apparaît quatre fois dans la page citée), l'effet d'accumulation et de juxtaposition de vignettes nominales (« The musical equivalent... »), de tourbillon verbal et d'intensification adjectivale (« ... bacchanalian, Dionysian ... »), la fulgurance et l'originalité d'images iconoclastes et politiquement incorrectes (« histrionic tricksters making hard cider from the apples of

Eden while petting the head of the snake »). La concaténation de ces métaphores juxtaposées donne l'impression au lecteur d'être emporté dans des montagnes russes linguistiques, et laisse transparaître la volonté caractéristique de l'auteur de rendre compte de l'objet de sa description par le détour de l'analogie. Robbins parle en effet de son écriture comme de la création des conditions de « l'expérience de la description » :

It isn't enough to describe experience, we must experience description.  
The single thing that all effective writing has in common is that it's evocative – and it will not evoke if the language isn't evocative.

Correspondance électronique personnelle avec Tom Robbins,  
message du 9 juillet 2013

Depuis cette date de 1967, Robbins semble effectivement avoir réitéré à neuf reprises son engagement dans cette voie stylistique particulière de la spirale analogique, comme si chaque roman était une variation de ce texte pionnier, variation musicale, pourrait-on même dire, dans le sens d'une composition entraînant « la transformation d'un élément (...) repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable »<sup>2</sup>.

Mais cette intuition et cette perception de l'évolution d'un style toujours reconnaissable pose la question pour le chercheur en stylistique de la déviation par rapport à la norme.

### *Un style unique ?*

L'une de nos questions de recherche pour l'écriture de cet article fut donc : peut-on prouver quantitativement l'existence d'un idiolecte robbinsien avec ses originalités et idiosyncrasies linguistiques ? La stylistique de corpus peut-elle nous aider à chiffrer le fameux « écart » à la nébuleuse norme, le « *aktualisace* » du Cercle linguistique de Prague, traduit en anglais par « *foregrounding* » (Garvin 1958), puis repris par des stylisticiens britanniques comme Geoffrey Leech sous le terme de « *unique deviation* » (Leech 2008, 18) ?

Pour ce faire, nous avons mis à profit l'outil textométrique Wmatrix3 créé par Paul Rayson de l'Université de Lancaster (Rayson

---

<sup>2</sup> Sens 2.a. de la définition du mot variation donnée par le cnrtl :  
<http://www.cnrtl.fr/definition/variation>

2009) qui est un logiciel dont le but est de comparer des corpus et d'en révéler les essentielles différences en termes de lexique (*words*), grammaire (*parts of speech* ou *POS*) et champs sémantiques (*semantic domains*).

Nous avons choisi de nous concentrer sur un marqueur linguistique introducteur d'analogie qui ne présentait pas d'ambiguïté polysémique rendant l'analyse quantitative peu éloquente (comme dans le cas de « like » et « as »), qui intuitivement nous semblait être sur-représenté dans le corpus entier et qui entre dans la catégorie des « unexpected regularities » évoquées par Jeffries & McIntyre (2010, 32) : le marqueur *as\_if* (ainsi codé dans Wmatrix3), marqueur complexe fusionnant la comparaison et l'hypothèse, introduisant des décrochages narratifs dans la diégèse et créant ce que Marc Chénétier nomme, en parlant de la fiction de Tom Robbins, un « para-réel » (Chénétier 1989, 66).

Donnons trois exemples de ces *as\_if*, *loci* de décrochage et d'expérience de la description, parmi les 756 présents dans le corpus entier :

Sissy's daddy was speaking in his Carolina voice, his booze voice, the voice that sounded as if it had been strained through Daniel Boone's underwear.  
Robbins 1976, 41-42 (nous soulignons)

"Once upon a time...." Just the way Gulietta would have begun, although in Gulietta's language, "Once upon a time" sounded as if it were a rubber apple on which some barnyard animal was choking.  
Robbins 1980, 136 (nous soulignons)

It was as if the dishwasher, as gray and oily as a mobster's haircut, washed away his arrogant confusion.  
Robbins 1990, 136 (nous soulignons)

Dans le premier exemple tiré de *Even Cowgirls Get the Blues*, la voix du père de l'héroïne semble avoir été passée (comme l'on dit d'une soupe) à travers les sous-vêtements de Daniel Boone, illustre pionnier américain et explorateur, contemporain de Davy Crockett. Le *as\_if* décroche la narration pour rajouter un surplus sémantique de comédie. Le procédé se retrouve dans le deuxième exemple tiré de *Still Life with Woodpecker* où la voix de la servante Gulietta est également tournée en dérision à travers un rapprochement incongru avec une pomme en caoutchouc avec laquelle s'étoufferait un animal de ferme. Enfin pour parachever le tableau, le troisième exemple emprunté à *Skinny Legs and*

*All* interprète paradoxalement le travail de plongeur du protagoniste, Abu, comme pratique méditative de purification et introduit un élément de comédie dans un double sursaut analogique, l'un introduit par « as if », l'autre redoublé par le marqueur du comparatif d'égalité « as...as... » évoquant les cheveux gris et gras d'un gangster. Dans ces trois exemples, nous pouvons souligner un invariant : l'inventivité saugrenue des images soulignée par le renchérissement sémantique à visée comique (« Daniel Boone's underwear », « a rubber apple », « a mobster's haircut »). Dans les trois cas, Robbins ajoute un supplément de comédie par la surqualification de noms communs pourtant déjà auto-suffisants.

La « norme » en linguistique et stylistique étant un concept abstrait et fluctuant (« Les normes sont relatives : elles varient d'un lecteur à l'autre, elles dépendent des normes afférant à un certain genre, à une certaine époque. » Sorlin 2014, 75), nous avons donc entrepris de comparer notre corpus à plusieurs autres, afin d'évaluer quantitativement la pertinence de notre hypothèse du marqueur *as\_if* comme « déviation unique » en synchronie.

**Première question** : Est-ce que l'usage du marqueur *as\_if* chez Tom Robbins est une marque de littéarité, un écart littéraire par rapport au langage courant ?

Nous avons composé notre corpus principal rassemblant les neuf romans classés par ordre chronologique de parution (désigné ci-dessous par TRC pour *Tom Robbins Corpus*) et nous l'avons comparé dans un premier temps à deux corpus déjà constitués d'anglais général écrit, à savoir :

– le **AE06** (*American English 2006*) : 966 609 mots, « from published general written American English »

– le **BE06** (*British English 2006*) : 929 862 mots, « from published general written British English »

ENGAGEMENT STYLISTIQUE ET POÉTIQUE DU DÉGAGEMENT :  
LE PARADOXE LITTÉRAIRE DES ROMANS DE TOM ROBBINS

*Comparaison des fréquences relatives du marqueur as\_if*

|      | fréquence relative | Log Likelihood<br>(fonction de vraisemblance) |
|------|--------------------|---|
| TRC  | 0,08               |   |
| AE06 | 0,02               | +271,64                                       |
| BE06 | 0,02               | +285,66                                       |

**Résultats** : Notre première hypothèse est confirmée : la fréquence relative du marqueur dans le TRC est quatre fois supérieure à celle de deux corpus d'anglais courant (et nous pouvons voir que la fréquence est la même entre anglais américain et anglais britannique).

L'emploi de *as\_if* est donc sur-représenté par rapport à l'anglais écrit courant dans l'œuvre de Tom Robbins et nous pouvons donc en conclure qu'il est la marque d'une "déviation" littéraire.

**Deuxième question** : Est-ce que l'utilisation du marqueur chez Tom Robbins est de manière *significantive* (au sens statistique du terme, c'est-à-dire « dont on peut tirer des conclusions »), plus importante que dans un échantillon représentatif de la fiction anglo-saxonne ?

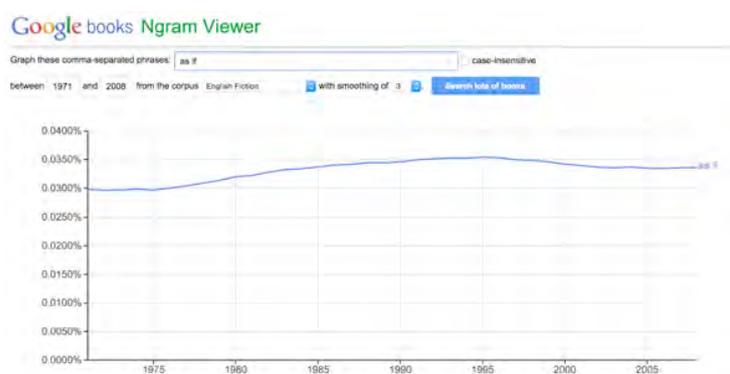
Nous avons ainsi comparé le TRC au **BNC** (*British National Corpus*) **Written Imagination**, composé de textes de fiction de langue anglaise britannique et représentant 222 541 mots.

*Comparaison des fréquences relatives du marqueur as\_if*

|               | fréquence relative | Log Likelihood<br>(fonction de vraisemblance) |
|---------------|--------------------|---|
| TRC           | 0,08               |   |
| BNC Wr Imagin | 0,04               | +36,98  |

**Résultats** : Tom Robbins utilise le marqueur deux fois plus fréquemment en moyenne que les auteurs dont les textes composent le *BNC Wr Imagination*.

Cette affirmation est d'ailleurs supportée par le *Ngram viewer*<sup>3</sup> de Google (voir schéma ci-après) : La courbe de *as\_if* varie entre 0,03 et 0,035 de fréquence en moyenne dans la catégorie "*English fiction*" du corpus général pendant la période d'écriture de Tom Robbins entre 1971 et 2008<sup>4</sup>.



### *Un style uni ?*

Une fois établie l'existence d'un marqueur de déviation<sup>5</sup> se pose dans le cadre de notre réflexion sur la notion d'engagement, la question de l'homogénéité du style : peut-on déceler une invariance interne de ce même marqueur sur quatre décennies ? Il y a de toute évidence dans le corpus de Tom Robbins des récurrences linguistiques par-delà les variations thématiques, sémantiques et narratologiques, mais peut-on quantifier cette invariance pour révéler l'identité protéiforme mais cohérente de son style ?

<sup>3</sup> Outil linguistique mis au point par l'entreprise *Google* et mis en service en 2010, destiné à l'observation de l'évolution de la fréquence d'un/plusieurs mot(s) ou groupes de mots à travers le temps, à partir de la base de données textuelles de *Google Books*. URL : <https://books.google.com/ngrams/>

<sup>4</sup> Une piste d'exploration dans nos travaux en cours consiste à comparer le corpus de Tom Robbins à de multiples autres corpus composés cette fois-ci « manuellement », et à révéler les saillances à la fois sur- et sous-représentées (*overused and underused items* dans la terminologie de Wmatrix3) afin notamment de dessiner un paysage littéraire d'affinités stylistiques, mais ceci dépassant le propos et le cadre de cet article, nous ne détaillerons pas ces résultats ici.

<sup>5</sup> Pour respecter les contraintes spatiales de cet article, nous n'en mentionnons qu'un seul, mais bien entendu ces marqueurs de déviation sont multiples et d'autres (en particulier « the way that ») sont analysés dans la thèse de doctorat que nous préparons.

À nouveau, nous avons utilisé Wmatrix3 pour essayer de mettre au jour, non plus la saillance, mais la non-saillance du même marqueur entre 1971 et 2009, d'où cette nouvelle question : le marqueur *as\_if* est-il un invariant linguistique en diachronie ?

Nous avons donc téléchargé sur la plateforme de Wmatrix chaque roman en fichier .txt ainsi que 9 fichiers incluant à chaque fois les 8 autres romans, puis nous avons lancé l'outil de fréquence comparative afin d'évaluer chaque roman à l'aune de la totalité des huit autres. Voici le tableau de nos résultats :

Fréquence relative du marqueur *as\_if* dans les 9 romans

|                                    | TRC  | ARA  | ECGB | SLW  | JP   | SLA  | HAFP | FIHHC | VI   | BIB  |
|------------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|-------|------|------|
| fréquence relative de <i>as_if</i> | 0,08 | 0,07 | 0,07 | 0,07 | 0,08 | 0,09 | 0,08 | 0,08  | 0,06 | 0,06 |

**Résultats** : Dans le corpus total des 9 romans, nous observons une fréquence relative du marqueur *as\_if* de 0,08 (ce qui signifie que l'on dénombre 8 *as\_if* pour 1000 mots), et nous trouvons respectivement pour chaque roman : 0,07 pour *Another Roadside Attraction*, *Even Cowgirls Get the Blues*, *Still Life with Woodpecker* ; 0,08 pour *Jitterbug Perfume*, *Half Asleep in Frog Pajamas*, *Fierce Invalids Home from Hot Climates* ; un maximum à 0,09 pour *Skinny Legs and All* et deux minima à 0,06 pour les romans les plus courts du corpus, *Villa Incognito* et *B Is for Beer*.

Tous les romans présentent donc une fréquence relative du marqueur au moins doublement, voire triplement, supérieure à la fréquence trouvée dans les corpus écrits de fiction, ce qui révèle l'homogénéité d'emploi du marqueur dans le corpus entier.

A partir de l'intuition humaine, nous avons donc pu montrer chiffres à l'appui grâce à un logiciel de textométrie que le marqueur *as\_if* présente une fréquence comprise entre 6 et 9 pour 1000 dans les neuf romans du corpus, et que cette non-saillance du marqueur nous permet d'appuyer notre hypothèse d'unicité dans l'utilisation d'un marqueur « déviant » sur quatre décennies.

Une étude quantitative soutenue par le logiciel de textométrie Wmatrix3 nous a donc permis de révéler statistiquement un invariant

intrinsèque (révélant une certaine unicité en diachronie) et une variance ou déviance extrinsèque (originalité en synchronie).

### **La poétique du dégagement**

Or, si l'auteur n'a jamais dévié de la voie stylistique qu'il s'est inventée, sa fiction philosophico-loufoque prône, elle, un dégagement généralisé. Si l'on se réfère aux multiples définitions données par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*<sup>6</sup>, on peut voir que le sens commun à toutes les acceptions de « dégagement » est l'idée de libération, le terme renvoyant à l'acte de soustraire quelque chose ou quelqu'un à une contrainte. On parle notamment dans les sports de combat de prises de dégagement lorsqu'on se soustrait à la saisie d'une autre personne, lorsqu'on s'échappe.

#### ***Le dégagement philosophico-politico-diégétique***

Chez Tom Robbins, il y a en effet une volonté affirmée et assumée de revendiquer une philosophie exhortant l'individu à se libérer, à se dégager de l'emprise des carcans religieux, politiques et des diktats sociaux de la bien-pensance, dans une apologie généralisée de l'irrévérence et du politiquement incorrect. Cela se traduit par un dégagement hors des cadres narratifs, des conventions, un jeu avec les normes, la présence de protagonistes (et surtout d'héroïnes) excentriques et ex-centrées : Leigh Cheri, princesse en exil de *Still Life with Woodpecker*, tombe amoureuse d'un terroriste roux dans un conte postmoderne revisité ; Sissy Hankshaw, née avec des pouces monstrueux, part en quête de son identité en quadrillant le territoire américain en auto-stop dans *Even Cowgirls Get the Blues*.

Il y a dans ces romans un mélange de fiction postmoderne faisant éclater les codes (technique sternienne de la mise en dérivation du circuit narratif qui ne progresse quasiment que par digressions ; nombreuses métalepses au sens genettien du terme (Genette 2014) ; moteur narratif fondé sur une impression d'auto-génération des signifiants qui ne sacrifie

---

<sup>6</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1303540110> (page consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2014)

jamais pour autant le sens) et de philosophie personnelle inspirée du bouddhisme Zen invitant à dégager l'ego de l'équation existentielle.

Throughout my so-called career (I'm more inclined to think of it as a "careen"), my goal (seldom articulated, even to myself) has been to twine ideas and images into big subversive pretzels of life, death and goofiness on the chance that they might help keep the world lively and give it the flexibility to endure.

Happe 2009, §6 (nous soulignons)

Sa conception de la littérature est celle d'une philosophie pragmatique (« help ») et la « subversion » (étymologiquement un retournement, dégagement par dessous) en est un précepte fort. En filant une autre métaphore, celle d'un plat à déguster, Robbins nous livre les ingrédients de sa fiction émancipatrice :

Let me suggest that my basic ingredients are fantasy, poetry, sex, history, humor, and iconoclasm; sautéed in a light Zen sauce, and served warm at a liberation breakfast, a transformation lunch, and a celebration dinner. Readers on a bland diet may develop a stomach ache, while those who normally feast on violence and brutality will probably go away hungry.

Happe 2009, §37 (nous soulignons)

### ***Le dégagement linguistique***

Cette exhortation à un certain détachement philosophique et politique se retrouve stylistiquement dans deux pratiques linguistiques notables.

La première que nous souhaitons évoquer est celle du rafraîchissement des catachrèses, interprétée comme tentative de dégagement de la langue d'un processus de fossilisation. En ravivant une métaphore éculée, Robbins réinjecte de la vitalité dans le langage.

In downtown Seattle, for some reason, most of the excess buildings are beige. Seattleites complain of beige à vu: the sensation that they've seen that color before.

Robbins 2001, 10

Chez Robbins, le rafraîchissement de la langue passe par la mise en lumière des connexions polysémiques et euphoniques qui sont tapies entre les mots. Dans cet exemple, Robbins reprend l'expression d'origine française et lexicalisée dans la langue anglaise « déjà vu » en l'adaptant au contexte de Seattle dominée par un chromatisme beige. Le son contenu

dans « beige » et « déjà » lie les deux mots sur un plan phonétique, si bien que la différence entre « beige à vu » et « déjà vu » ne tient qu'à la différence entre les phonèmes /b/ et /d/. Par ailleurs, Tom Robbins étant un grand lecteur d'auteurs français, notamment de François Rabelais, Alfred Jarry et Blaise Cendrars (Purdon & Torrey 2001, 171), nous pouvons aussi entendre « beige à (perte de) vue ».

Le dégagement linguistique se manifeste également dans la créativité langagière déployée au fil des pages, notamment dans les néologismes :

No, not those crows that just haiku-ed by, but the birds she and her hands are bamboozling down at the lake. Robbins 1976, 3

Admirons la force de cette image produite par la recatégorisation grammaticale du nom commun *haiku* (emprunt lexical à la langue japonaise) en verbe plein, qui permet en un seul mot de capturer ce vol de corbeaux dans l'espace et le temps, les corbeaux surgissant comme les signes linguistiques d'une calligraphie japonaise contre les nuages, tandis que dans un même mouvement est évoquée la fugacité de ce vol sur la toile du ciel.

***Le paradoxe, figure de style du dégagement philosophique ?***

Par-delà ces deux stratégies stylistiques de dégagement, pourrait-on voir dans le paradoxe une figure de style emblématique de ce détachement philosophique ?

Robbins évoque régulièrement (Purdon & Torrey 2011, 161) son intérêt pour le concept tibétain de « crazy wisdom » issu de la philosophie du bouddhisme Zen (la branche Rinzai en particulier), en opposition à une société occidentale se prenant trop au sérieux et considérant l'existence de manière manichéenne. Il parle d'ailleurs de sa fiction en termes oxymoriques : « my serious playful fiction » (Purdon & Beef 2011, 187), et affirme que la poésie n'est affaire que d'« essential insanities » (Robbins 1980, 77).

Sur le modèle des bouddhistes Zen qui utilisent des énigmes paradoxales appelées « *koans* » comme support à la méditation, comme voie d'entrée à la transe méditative car elles défient l'esprit logique, Tom Robbins injecte également dans sa fiction des oxymores, paradoxes et

formules déroutantes, infusant subrepticement cette philosophie à son lecteur par l'expérience même de la lecture.

Voici deux exemples correspondant à l'excipit de deux romans (moment, comme dans la fable, où l'auteur déclare la morale de l'histoire) :

Dr. Robbins won't say what he believes. Except:  
I believe in everything; nothing is sacred / I believe in nothing; everything is sacred.  
Ha ha ho ho and hee hee

Robbins 1976, 365

La dernière page d'*Even Cowgirls Get the Blues* se termine ainsi par une leçon philosophique se fondant dans un rire quasi nietzschéen, celui d'un gai savoir absurde, l'onomatopée triple étant un motif récurrent du roman. Le parallélisme chiasmique met en valeur quant à lui cette leçon finale du paradoxe, où la vérité contient en elle-même son contraire.

But I can and will remind you of two of the most important facts I know:  
(1) Everything is part of it.  
(2) It's never too late to have a happy childhood.

Robbins 1980, 276-277

Là encore, dans les dernières lignes de *Still Life with Woodpecker*, deux autres paradoxes se jouent de l'esprit rationnel, fusionnant d'un côté la partie et le tout, d'un autre les strates temporelles traditionnelles ; le passé devenant un futur en puissance.

Le paradoxe sur le modèle du koan pourrait donc être interprété comme la manifestation stylistique du refus d'une seule voie, la figure rhétorique du non engagement et détachement métaphysique du sage, la mise en mots de la possibilité de coexistence des contraires.

## **Une écriture exi-/engageante, une lecture engagée**

### ***Lecture exigeante, engagement fort***

Enfin, par-delà l'engagement dans un style et par-delà une fiction placée sous le signe paradoxal du détachement, l'engagement se trouve peut-être autant, voire davantage, du côté du lecteur.

Tout d'abord le pacte de lecture lui-même est particulièrement exigeant : la fiction robbinsienne demande à son lecteur un engagement fort, une suspension soutenue de son facteur critique (ce que Coleridge appelle « that willing suspension of disbelief », fondement selon lui de toute « poetic faith » ; Coleridge 1817), de par l'étrangéité du monde fictionnel et l'aberration intrinsèque à la fois de la diégèse et des personnages.

Par ailleurs, l'écriture de Tom Robbins, qu'il nomme lui-même « lyrical prose », nécessite de la part de son lectorat une volonté de s'engager, précisément à cause de la densité poétique de cette prose. Prenons un exemple représentatif :

Tequila, scorpion honey, harsh dew of the doglands, essence of Aztec, crema de cacti; Tequila, oily and thermal like the sun in solution; Tequila, liquid geometry of passion; Tequila, the buzzard god who copulates in midair with the ascending souls of dying virgins; tequila, firebug in the house of good taste; O tequila, savage water of sorcery, what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate!

Robbins 1980, 50

Cette ode à la tequila, treize ans après celle faite aux Doors présente des échos manifestes : structure anaphorique (« Tequila » martelé six fois en l'espace de quatre lignes) et asyndétique, effet de saturation sémantique et d'accumulation syntaxique dû à la juxtaposition de vignettes nominales séparées par des virgules et points virgules, multiples allitérations (en /s/ par exemple dans « savage water of sorcery, what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate »). Notons également le travail sur le rythme : quatre appositions suivent le premier « Tequila », puis le tempo est rompu par la coordination de deux adjectifs suivie d'une analogie introduite par « like » ; alternent ensuite des métaphores exprimées par des syntagmes nominaux de complexité et taille variables (« liquid geometry of passion » apposé à « the buzzard god who copulates in midair with the ascending souls of dying virgins ») ; la phrase se termine enfin sur une exclamative introduite par un vocatif lyrique (« O tequila ») et contenant le premier prédicat du paragraphe, lui-même accentué par l'emploi d'un *do* emphatique (« (...) what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate ! »).

Ces quatre lignes sont un beau témoignage du travail stylistique d'orfèvre de l'auteur (qui en période d'écriture, produit une page et demie par jour, selon ses dires), de cette langue ciselée où rien n'est laissé au hasard (très peu de corrections sont apportées au manuscrit une fois celui-

ci terminé), de ces jeux inlassables sur les mots et les sonorités, de cette écriture qui invite le lecteur non pas à lire une description, mais à en faire bel et bien l'expérience.

Robbins résume ainsi sa conception de l'écriture dans son entretien avec François Happe :

In truth, I suppose I write slowly because I'm not interested in merely telling stories. I'm also in love with language (it isn't enough to describe experience, one should experience description) and I'm inclined to linger at length in the verbal embrace. I try never to leave a sentence until it's as good as I think I can make it.

Happe 2009, 10

***Écriture engageante, lecture engagée***

La difficulté d'accessibilité de l'oeuvre est cependant facilitée par une fiction engageante, caractérisée comme nous avons déjà pu le voir par le jeu et l'humour, par un perpétuel souci d'exaltation du récit, un désir constant de défier l'ennui par l'effet de surprise et par une imagerie narratophage (un journaliste du *Detroit Free Press* a appelé Tom Robbins « le Houdini de la métaphore » : « *the Houdini of unchained similes and metaphors* »). Lui-même affirme :

I maintain that fiction has no duty or obligation whatsoever except never to be boring.

Happe 2009, 95-101

Prenons comme illustration cette métaphore tirée de *Skinny Legs and All* :

The Chinese fingers of dawn, slender and opium stained, were massaging the bruised bottom of the sky (...).

Robbins 1990, 150

Ce qui retient l'attention dans cette personnification de l'aurore est la dichotomie sujet/prédicat : en effet, le sujet complexe reprend le cliché romantique de l'aurore aux doigts de fée (indiquant déjà cependant une marque d'étrangeté à travers les deux adjectifs simple et composé, « Chinese » et « opium-stained »), tandis que le prédicat transforme cette aube personnifiée en masseuse chinoise malaxant le postérieur moucheté d'hématomes de la voûte céleste. Cet effet cocasse où la voix narrative perce la baudruche du lyrisme avec l'épingle du cynisme dans une

collusion des registres et des genres est un ressort comique fréquent chez Tom Robbins.

Considérons maintenant cette comparaison surprenante tirée de *Even Cowgirls Get the Blues* :

What looks to be a wisp of cloud is actually the moon, narrow and pale like a paring snipped from a snowman's toenail.

Robbins 1976, 3

S'opère ici un double jeu sur la perception : la lune, cet autre motif romantique, est comparée tout d'abord à un nuage (hypothèse immédiatement rejetée par l'adverbe « actually »), puis à la rognure d'ongle provenant de l'orteil d'un bonhomme de neige. Le réseau sémantique est intensifié par l'évocation de la couleur blanche déjà présente dans le nom commun « *toenail* » et comiquement redoublée dans « *snowman* ». Nous retrouvons ici le procédé déjà évoqué plus haut de surenchérissement sémantique dans un but de saturation comique.

Enfin, les dernières lignes du roman *Jitterbug Perfume* rendent compte également de ce jeu constant avec le langage :

The lesson of the beet, then, is this: hold on to your divine blush, your innate rosy magic, or end up brown. Once you're brown, you'll find that you're blue. As blue as indigo. And you know what that means:

Indigo.  
Indigoing.  
Indigone.

Robbins 1984, 342

Dans le contexte chromatique d'un roman dominé par la couleur pourpre de la betterave, cette ultime pirouette linguistique renvoie de manière ludique et insolente à l'expression figée des ventes aux enchères (*going... going... gone!*), expression revitalisée et réappropriée comme morale amoral et ludique du conte.

### ***La « robbinsmania » : l'engagement corps et âme***

Cet engagement manifeste de l'auteur a provoqué un engouement de la part de ses lecteurs qui a peu d'égal dans le monde littéraire, car autre paradoxe chez Tom Robbins : cette fiction exigeante et surtissée, est également un succès de librairie aux États-Unis, où il jouit d'un statut comparable à celui d'une rock star, très rare pour un auteur avec une telle

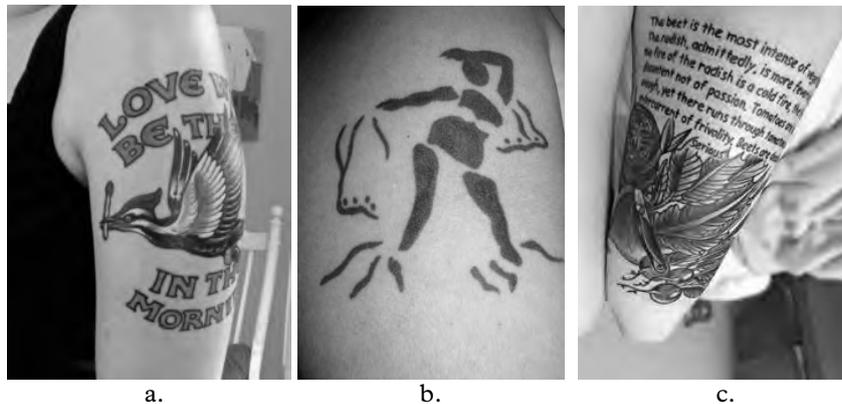
qualité stylistique. Ses romans ont régulièrement figuré dans la liste des best-sellers du *New York Times* (ses mémoires, *Tibetan Peach Pie*, figuraient à la 7ème place en juin 2014, un mois après leur sortie), et en 2000, le magazine américain *Writer's Digest* nomma Tom Robbins dans sa liste des 100 meilleurs écrivains du vingtième siècle.

L'engagement du lectorat se manifeste ainsi dans l'existence de fans inconditionnels lui vouant parfois un véritable culte : chacune de ses apparitions publiques attirent des centaines, voire des milliers de personnes (Robbins 2014, 318) ; de multiples sites internet et fans-clubs lui sont consacrés ; des groupes de rock ont pris pour noms des titres ou des extraits de ses livres ; des *mugs*, *t-shirts* et casquettes à son effigie sont commercialisés. Son succès dépasse par ailleurs les frontières car il a été traduit à ce jour dans une quinzaine de langues (et en français notamment ces dix dernières années grâce à la Maison d'édition Gallmeister et à *l'engagement* de M. François Happe).

Mais un acte d'engagement particulier de certains lecteurs mérite d'être mentionné ici comme clôture de notre réflexion. En effet rares sont les lecteurs dont l'engagement dans un univers fictionnel ou envers un auteur littéraire est tel qu'ils décident de se tatouer dans leur chair des bribes de texte ou des morceaux d'iconographie. Le tatouage ne serait-il pas en effet une marque ultime d'engagement d'un lecteur envers un auteur ?

Des citations tronquées devenues mantras et des illustrations emblématiques de ses romans servent en effet régulièrement de modèles pour des lecteurs si enthousiastes et passionnés qu'ils manifestent le besoin d'injecter le verbe dans le derme, d'inscrire dans leur corps biologique le corps de ce texte, de se l'approprier corps et âme, ou plutôt âme puis corps, d'in-corp-orer la fiction.

En témoignent ces trois photographies choisies parmi plusieurs milliers de résultats sur le moteur de recherche *Google Images* :



Le premier tatouage (image a.) représente une partie de la couverture du roman *Still Life with Woodpecker* (présent dans les différentes éditions) : un pic-vert (surnom donné au protagoniste Bernard Mickey Wrangle), en plein vol, portant une allumette dans son bec, prêt à dynamiter la société, et encadré par l'une des phrases clés du roman, « Love will be there in the morning » (Robbins 1980, 118).

Le second (image b.) reprend un autre élément symbolique de la couverture d'un roman : la danse des sept voiles de Salomé dans *Skinny Legs and All* (également présente sur les différentes couvertures), dont les points dessinés sur le voile servent, du point de vue de la stylistique multimodale, à scander les différentes sections du roman.

Le troisième tatouage quant à lui (image c.) représente un degré de complexité supplémentaire dans ses références graphiques et linguistiques au roman *Jitterbug Perfume* : la cuisse gauche de la lectrice tatouée est recouverte de l'incipit du roman, une ode à la betterave, et arbore de ce fait un assortiment de légumes mentionnés et différenciés dans ce même incipit :

The beet is the most intense of vegetables. The radish, admittedly, is more feverish, but the fire of the radish is a cold fire, the fire of discontent not of passion. Tomatoes are lusty enough, yet there runs through tomatoes an undercurrent of frivolity. Beets are deadly serious.

Robbins 1984, 2

La fiction de Tom Robbins touche décidément ses lecteurs corps et âme, et le fait que plusieurs inscrivent des phrases si savamment ciselées en lettres de feu sur leur épiderme, geste paradoxal mêlant engagement

pérenne et revendication de liberté, semble être l'hommage spectaculaire que peut inspirer un auteur engageant car engagé. Car nous touchons ici à un degré extrême de l'engagement : l'étape où le corps du lecteur n'est plus seulement la caisse de résonance cognitive contre laquelle un texte vient vibrer, mais où le corps lui-même devient à la fois toile (en tant que support) et texte (en tant que se confondant dans un système sémiotique).

Marielle Macé dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* propose, en reprenant l'expression de Michel Foucault, une théorie de la « stylistique de l'existence » et développe « une phénoménologie de l'expériences des œuvres et une pragmatique du rapport à soi ». La lecture nous permettrait selon elle d'infléchir nos styles cognitifs par la fréquentation de styles d'écriture qui nous proposent sans cesse de faire l'expérience de formes et de conduites particulières.

Les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles.

Macé 2011

Cette cristallisation d'une forme littéraire émancipatrice dans la pratique historiquement contre-culturelle que représente le tatouage, ce geste d'incarnation du texte non plus dans l'esprit seul du lecteur, mais aussi dans sa chair et son existence, semblent être à notre sens un magnifique exemple de ces romans qui « modulent nos dispositions d'être » (Macé 2011).

## **Conclusion**

Au cours d'un périple dialectique autour de la notion phrased'engagement, que nous avons ponctué par les balises de la stylistique de corpus et de la stylistique de la réception, nous avons tenté de montrer que Tom Robbins, ce styliste américain méconnu en France et reconnu, voire starisé, aux États-Unis, a su créer, par un engagement envers un certain dégage ment, un style unique, lui-même gage de forte implication de la part de ses lecteurs.

Nous avons eu l'intuition tout d'abord à la lecture de son œuvre que l'usage fréquent des analogies était une caractéristique de ce style et l'outil

textométrique permet de tester cette hypothèse sur le marqueur *as\_if* et de rendre compte de cette « unexpected regularity » (Jeffries & McIntyre 2010) par rapport à des normes relatives. Mais par-delà le quantitatif et le mesurable, nous avons par ailleurs essayé de montrer des exemples de l'inventivité langagière de l'auteur, tant en termes d'images que de néologismes et d'humour, avant de mettre en valeur le nécessaire engagement du lecteur dans un pacte de lecture exigeant, ainsi que la « robbinsmania » que ses romans ont suscitée.

Nous concluons donc, selon la théorie de l'engagement en psychologie sociale (Beauvois 2013), que l'engagement de Robbins dans son style participe fortement de cet engagement des lecteurs, qui pour certains passent du décodage linguistique à l'appropriation faite chair, de l'expérience de la lecture immersive à l'immersion du sémiotique dans le biologique, l'encre du tatouage ancrant le texte dans leur corps comme une réponse à la non permanence du souvenir de la lecture et comme une affirmation vivante du désir de lire, d'inscrire et d'incarner.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRIMAIRE

- ROBBINS, Tom. 1971. *Another Roadside Attraction*. New York, Bantam, 2003.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Even Cowgirls Get the Blues*. New-York, Houghton Mifflin, 1976.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Still-Life with Woodpecker*. New York : Bantam, 2003.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Jitterbug Perfume*. New York, Bantam, 2003.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Skinny Legs and All*. New York, Bantam.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Half-Asleep in Frog Pajamas*. New York, Bantam, 2003.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Fierce Invalids Home From Hot Climates*. New York, Bantam, 2003.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Villa Incognito*. New York, Bantam.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Wild Ducks Flying Backward*, "The Short Writings of Tom Robbins". New York, Bantam.
- \_\_\_\_\_. 2009. *B is for Beer*. New York, Ecco.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Tibetan Peach Pie: A True Account of an Imaginative Life*. New York, Ecco.

**CORPUS PRIMAIRE : TRADUCTIONS FRANÇAISES**

ROBBINS, Tom, trad. Philippe Mikriammos. 1978. *Même les cow-girls ont du vague à l'âme*. Paris, Balland.

\_\_\_\_\_ trad. Marie-Hélène Dumas. 1981. *Mickey le Rouge*. Paris, Presses de la Renaissance.

\_\_\_\_\_ trad. Jean-Luc Piningre. 2005. *Villa incognito*. Paris, Le Cherche-Midi.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. 2009. *Comme la grenouille sur son nénuphar*. Paris, Gallmeister.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. 2010. *Une bien étrange attraction*, Paris, Gallmeister.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. 2011. *Un parfum de Jitterbug*. Paris, Gallmeister.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. 2012. *Féroces infirmes retour des pays chauds*. Paris, Gallmeister.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. 2014. *Jambes fluettes etc.* Paris, Gallmeister.

\_\_\_\_\_ trad. François Happe. A paraître. *B comme Bière*. Paris : Gallmeister.

**OUVRAGES ET ARTICLES DE REFERENCE**

BEAUVOIS, Jean Léon & JOULE Robert-Vincent. 2013. "Engagement (théorie de)", in CASILLO I. *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*. Paris, GIS Démocratie et Participation. URL : <http://www.dicopart.fr/en/dico/engagement-theorie-de>

- BALZAR, John. 2010. « Writer Tom Robbins: A Man of La Conner. He tilts at the windmills of American culture. His lance is humor. ». *Los Angeles Times* (6 avril). URL : [http://articles.latimes.com/1990-04-06/news/vw-773\\_1\\_writer-tom-robbins](http://articles.latimes.com/1990-04-06/news/vw-773_1_writer-tom-robbins)
- CHENETIER, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon – La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris, Seuil.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria*. Chapter XIV. eBook projet Gutenberg. URL : <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>
- GARVIN, Paul (éd. et trad.). 1958. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington, Georgetown University Press.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- HAPPE, François. 2009. « An Interview with Tom Robbins. », *Revue française d'études américaines*. (95-101). URL : [www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2009-3-page-95.htm](http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2009-3-page-95.htm).
- JEFFRIES, Lesley & McINTYRE, Dan. 2010. *Stylistics*. Cambridge, C.U.P.
- LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. Harlow, Longman, Pearson Education.
- LEECH, Geoffrey & SHORT, Mick. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose (2<sup>nd</sup> edition)*. Harlow, Longman, Pearson Education.
- MACÉ, Marielle. 2011. *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard.
- PURDON, Liam & TORREY, Beef (ed.). 2011. *Conversations with Tom Robbins*. Jackson, University Press of Mississippi.

RAYSON, Paul. 2008. "From key words to key semantic domains",  
*International Journal of Corpus Linguistics*. (519-549).  
DOI: 10.1075/ijcl.13.4.06ray

RAYSON, Paul. 2009. Wmatrix: a web-based corpus processing  
environment, Computing Department, Lancaster University.  
<http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/>

SORLIN, Sandrine. 2014. *La stylistique anglaise – Théories et pratiques*.  
Rennes, PUR.



**Transitivité et interlocution :  
deux modalités paradoxales de  
l'engagement  
dans *When The Emperor Was Divine* de  
Julie Otsuka**

Manuel JOBERT  
Université Jean Moulin – Lyon 3  
CREA – Paris Ouest Nanterre la Défense

*When The Emperor Was Divine* (2002) retrace l'histoire d'une famille nippo-américaine pendant la seconde guerre mondiale. Le 7 décembre 1941, l'armée impériale attaque la flotte américaine à Pearl Harbor, ce qui précipite l'entrée en guerre des Etats-Unis. Dans les jours qui suivent, de nombreux hommes d'origine japonaise, soupçonnés d'espionnage, sont arrêtés par le FBI. Le 19 février 1942, le Président Roosevelt signe l'Executive Order 9066 qui autorise la déportation de l'ensemble des nippo-américains dans des camps situés au milieu du désert. *When the Emperor Was Divine* débute le 19 février 1942 et évoque les préparatifs du départ, l'exil puis le retour des déportés.

L'ambition de Julie Otsuka est de révéler le sort réservé aux nippo-américains et de dénoncer la politique américaine. Mais cette dénonciation est indirecte et nécessite un décodage particulier, culturel et stylistique. Une analyse du titre permet de mettre en lumière cette caractéristique du style de l'auteure. L'expression « when the Emperor was divine » fait référence à l'époque où l'Empereur du Japon avait un statut divin et renvoie à un Japon éternel qui, si tant est qu'il ait jamais existé, n'est pas l'objet du roman. Seul le choix du prétérit suggère la perte de ce statut, or, c'est là tout l'enjeu. Le titre fait référence à une demande des forces d'occupation américaines qui exigèrent de l'Empereur Hirohito

qu'il renonce à son statut de « divinité incarnée ». Le titre choisi est donc fidèle au cadre historique : le moment de la déportation des nippo-américains correspond à une période où l'Empereur était toujours divin. On conviendra toutefois qu'il ne livre pas directement toutes les clés du roman et relève d'une stratégie du leurre<sup>1</sup> ou, à tout le moins, de la fausse piste.

*When the Emperor Was Divine* est composé de cinq chapitres dont chacun offre un point de vue différent et possède une autonomie propre. On se concentrera sur le premier et le dernier non seulement en raison de leur positionnement stratégique dans le roman mais surtout en raison de leur singularité. Le chapitre inaugural, d'abord publié sous forme de nouvelle, quatre ans avant la publication du roman, est centré sur la mère dont l'obéissance à l'injonction officielle est problématique. Le chapitre final contraste avec le reste du roman par la colère qu'il laisse éclater. Il signe une urgence et une fulgurance que l'auteure elle-même considère comme « a gift from the writing god » (*Interview, The Writing Life*) tant il diffère de la fin qu'elle envisageait pour son roman. L'objet de cette présentation est de montrer que les deux modalités contraires exploitées par Julie Otsuka dans ces deux chapitres relèvent d'une même volonté de dénoncer et témoigne d'un engagement politique indéniable. La notion de transitivité, telle qu'elle fut développée par M.A.K. Halliday (1985), servira de point d'entrée pour le premier chapitre<sup>2</sup>. L'émergence de l'interlocution dans le dernier permettra de mettre en lumière le problème identitaire qui parcourt l'œuvre de Julie Otsuka.

---

<sup>1</sup> Cette communication se situe donc dans la continuité de deux études sur le second roman de l'auteur, *The Buddha in the Attic* dans laquelle cette stratégie est fondée sur l'ambivalence de l'anaphore et de la première personne du pluriel.

<sup>2</sup> La notion de « transitivité » doit être comprise dans un sens sémantique plus large qu'en grammaire traditionnelle où la transitivité sert essentiellement à identifier les verbes s'accommodant avec des compléments d'objet direct. Dans le sens hallidayien, il s'agit d'évaluer la manière dont différents processus sont représentés dans et par la langue. Pour reprendre Halliday (1985, 101) : « Our most powerful conception of reality is that it consists of 'goings-on' : of doing, happening, feeling, being. These goings-on are sorted out in the semantic system of the language, and expressed through the grammar of the clause. Parallel with its evolution in the function of mood, expressing the active, interpersonal aspect of meaning, the clause evolved simultaneously in another grammatical function expressing the reflective, experiential aspect of meaning. This latter is the system of TRANSITIVITY. Transitivity specifies the different types of process that are recognized in the language, and the structures by which they are expressed. »

« **The woman, who did not always follow the rules, followed the rules** » (9)

Parler d'une écriture de l'engagement pour le premier chapitre ne va pas de soi. Il décrit le comportement d'une femme suite à la lecture d'une affiche placardée sur les murs. Aucun contexte n'est précisé, aucune causalité n'est explicitée :

She wrote down a few words on the back of a bank receipt, **then** turned around **and** went home **and**<sup>3</sup> began to pack. (3)

Le style paratactique présente les actions en succession mais ne permet pas de les interpréter. Les liens de causalité entre les actions décrites se construisent progressivement et indirectement. Il faut en effet attendre la fin du chapitre pour comprendre que le personnage féminin est une mère de famille japonaise qui se prépare à l'exil avec ses deux enfants. Le premier paragraphe est caractéristique de ce manque de repères contextuels :

The sign had appeared overnight. On billboards **and** trees **and** the backs of bus-stop benches. It hung in the window of Woolworth's. It hung by the entrance of the YMCA. It was stapled to the door of the municipal court and nailed, at eye level, to **every** telephone pole along University Avenue. (3)

L'effet de HAD + EN et l'adverbe « overnight » souligne la rapidité de l'affichage et donc la surprise qui en découle. Son caractère impérieux est signifié par l'omniprésence du message officiel, renforcé par la répétition de « and » et l'utilisation de « every ». Les constructions intransitives (« had appeared » ; « it hung ») lui confèrent un caractère *quasi* magique : aucun agent sémantique n'est mentionné. Cet anonymat est curieusement contrebalancé par un fort sentiment de familiarité avec des références précises à des éléments topographiques clés : la devanture de Woolworth, le YMCA, typiquement américains ainsi que le nom des rues. On apprend qu'il s'agit de la ville de Berkeley en 1942. Dans ce paysage urbain, à la fois familier et frappé par l'étrangeté d'un affichage soudain, apparaît le personnage central, « the woman », tout aussi étrange et familier que « the sign » auquel il répond. Le narrateur se joue du lecteur en soulignant que

---

<sup>3</sup> Dans cet article, toutes les mises en caractère gras sont de mon fait.

la femme porte de nouvelles lunettes qui lui permettent de voir et de lire parfaitement le message placardé, y compris les petits caractères. Le lecteur, lui, n'a pas accès au contenu du message.

La suite du chapitre est marquée par une surdétermination des procès d'action, que Halliday (1985, 103) nomme « material processes » et qu'il définit ainsi :

Material processes are processes of 'doing'. They express the notion that some entity 'does' something – which may be done 'to' some other entity.

Prototypiquement, les processus d'action ont trois composants : un acteur (*actor*), un procès (*process*) et une extension (*goal*), le troisième élément étant absent des constructions intransitives. Les énoncés tirés des pages 4 et 5 permettront de prendre la mesure de la densité de l'utilisation de cette structure :

She pulled on her white silk gloves and began to walk east of Ashby. (4)  
She crossed California Street and bought several bars of Lux soap [...] (4)  
She passed the thrift shop [...] (4)  
[...] she bought a copy of the Berkeley Gazette. (4)  
She folded the paper in half [...] (4)  
She smoothed down her dress and went into the store. (5)  
She picked up a hammer and gripped the handle firmly. (5)  
She put the hammer back on the rack. (5).  
The woman nodded. (5)  
She walked past the Venetian blinds [...]  
She picked out two rolls of tape and a ball of twine and brought them back to the register. (5)  
She put down two quarters on the counter. (5)

La précision de ces actions concrètes éclaire le lecteur sur l'enchaînement des événements mais ne permet en aucun cas de les relier entre elles dans une interprétation globale. Si l'on ne peut pas parler d'anaphore rhétorique dans ce cas, la répétition de structures syntaxiques comparables (*actor – process –goal*) est suffisamment marquée pour qu'elle puisse être comparée à leur utilisation dans *The Buddha in the Attic* (Jobert, 2014). Elles attirent l'attention sur les actions pour mieux masquer l'absence d'explications. Cela est confirmé par la fréquence très faible de « mental processes » ou procès mentaux, toujours selon la théorie hallidayenne. En effet, on n'en note que cinq dans les pages 4 et 5 :

She [...] saw no one she knew. (4)  
She scanned the headlines quickly. (4)  
[She] looked at the display of victory garden shovels [...] (4)  
She thought for a moment of buying one [...] (4)

She remembered that she already had a shovel [...] (4)

Trois appartiennent à la sous-catégorie de la « perception » (*saw, scanned, looked*) et deux à la catégorie de la « cognition » (*thought, remembered*). A l'instar du premier exemple, ces procès mentaux ne donnent pas accès à la conscience du personnage. Elle lit certes les gros titres du journal mais, comme précédemment, le lecteur est tenu à l'écart et les considérations sur l'achat d'une nouvelle pelle – dont on comprendra la pertinence plus tard – restent opaques. On notera en outre l'absence de la troisième sous-catégorie hallidayenne, celle des « affects » qui auraient pu donner des éléments d'interprétation utiles au lecteur.

Le modèle hallidayen permet d'évaluer la manière dont le monde est appréhendé et met en lumière le fait que l'essentiel n'est pas directement accessible au lecteur. Otsuka parvient à créer un sentiment de grande familiarité avec le monde fictionnel dépeint tout en gardant le lecteur à distance des motivations du personnage principal.

Les actions, toutefois, quand elles deviennent plus précises, permettent au lecteur de construire progressivement un réseau signifiant. Le meurtre du chien, s'il est présenté de manière aussi factuelle que précédemment, ouvre sur un nouveau champ interprétatif :

“Play dead,” she said. White Dog turned his head to the side and closed his eyes. His paws went lip. The woman **picked up the large shovel** that was leaning against the trunk of the tree. **She lifted it high in the air with both hands and brought the blade down swiftly on his head.** White Dog's body shuddered twice and his hind legs kicked out into the air, as though he were trying to run. Then he grew still. A trickle of blood seeped out from the corner of his mouth. She untied him from the tree and let out a deep breath. The shovel had been the right choice. Better, she thought, than the hammer. (11)

La même construction (acteur – procès – extension) est utilisée avec comme effet de renforcer l'efficacité dramatique. L'épisode est d'autant plus violent qu'il suit directement un moment de complicité entre la femme et son chien. Le perroquet est plus chanceux : il est sorti de sa cage et chassé hors de la maison. Ces deux épisodes permettent, par-delà l'absence d'explications, d'entre-apercevoir la conscience du personnage féminin. Dans les deux cas, la situation lui rappelle son mari, prisonnier dans un camp pour Japonais :

If she closed her eyes she could easily imagine that her husband was right there in the room with her.

The woman did not close her eyes. She knew exactly where her husband was. He was sleeping on a cot – a cot or maybe a bunk bed – somewhere in a tent at Fort Sam Houston where the weather was always fine. She pictured him lying there with one arm flung across his eyes and then she kissed the top of the bird's head. (19)

Son baiser au volatile laisse percevoir la solitude ressentie. C'est une fois que le perroquet s'est envolé que la femme prend conscience de sa condition : « Without the bird in the cage, the house felt empty » (20). La maison est devenue une cage que les prisonniers doivent quitter. C'est le moment où, pour la première fois, des émotions s'expriment, même si c'est de manière fugace. En effet, la femme est prise d'une crise de rire avant de s'effondrer en larmes devant le mur où sont accrochées *Les Moissonneuses* de Millet, reproduction qui faisait naître chez elle des sentiments mêlés :

It bothered her the way those peasants were forever bent over above that endless field of wheat. "Look up" she wanted to say to them. "Look up, look up!". (8)

Cette femme intégrée à la société américaine, qui écoute de la musique classique et qui emprunte des livres à la bibliothèque, accroche sur ses murs des tableaux célèbres, signes d'une acculturation en cours. On peut imaginer que ces femmes penchées sur les récoltes lui rappellent le sort de ses ancêtres, les immigrées japonaises de la première génération (*Issei*) travaillant dans les champs jusqu'à l'épuisement. Cette femme, présentée comme un modèle d'intégration et qui a épousé l'*American Way of Life* est renvoyée à ses origines et est contrainte d'obéir, de baisser la tête à la manière des moissonneuses de Millet pour rejoindre le cortège des déportés, signant ainsi l'échec de son intégration.

Ce chapitre inaugural dépeint l'obéissance sur le mode de la retenue. Il est centré sur mais non focalisé par la femme et donne à voir l'endroit (les actions objectives) et se contente de suggérer l'envers (la résistance, les réticences, l'humiliation). L'intelligence de l'écriture d'Otsuka est éclatante : plutôt que de sombrer dans le *pathos*, elle laisse à la femme – grâce aux choix grammaticaux et narratifs utilisés, notamment la transitivité – la seule chose qui lui reste, à savoir, sa dignité. Par réaction, le lecteur devient le réceptacle de la révolte et de la charge émotionnelle que le discours se refuse à exprimer.

A cet égard, la sobriété du titre du chapitre, « Evacuation order N° 19 », au laconisme tout administratif, reflète parfaitement le ton de surface

du chapitre premier. C'est aussi le cas du dernier chapitre, sobrement intitulé « Confessions », qui annonce une subjectivité plus clairement assumée. Les confessions, toutefois, doivent être étudiées avec soin pour en comprendre la portée.

**« There ? That's it. I've said it. Now can I go? »**

Le point de vue adopté dans le dernier chapitre est celui d'un homme qui, à la première personne, s'adresse à un « you » tout aussi anonyme que le sujet parlant « I ». Il fait suite à une première personne du pluriel dans l'avant dernier chapitre exprimant le point de vue des enfants et l'on comprend au fur et à mesure qu'il s'agit du point de vue du père. Pour la première fois, l'interlocution est inscrite au cœur de la narration mais la situation énonciative est complexe :

The room was small and bare. It had no windows. The lights were bright. They left them on for days. **What more can I tell you?** My feet were cold. I was tired. I was thirsty. I was scared. So I did what I had to do. **I talked.** All right, I said. I admit it. I lied. **You were right.** You were always right. It was me. I did it. (140)

Dans cette citation, l'allocutaire représente l'Américain-type, image projetée du lecteur à qui s'adresse le prisonnier rentré chez lui. Très rapidement toutefois, les confessions, le contenu de « I talked », sont rapportées dans le contexte d'une analepse qui plonge le lecteur dans la salle d'interrogatoire où les agents du FBI interrogeaient les prisonniers. Avec ce glissement, les lecteurs américains se confondent avec les agents du FBI et la culpabilité des uns rejailit sur les autres.

Les aveux sont nourris et l'on constate que la structure transitive est exploitée avec la même application qu'au premier chapitre. Un extrait de la première page donnera la mesure de la surexploitation du procédé :

I poisoned your reservoirs. I sprinkled your food with insecticide. I sent my peas and potatoes to market full of arsenic. I planted sticks of dynamite alongside your railroads. I set your oil wells on fire. I scattered mines across the entrance to your harbors. **I spied** on your airfields. **I spied** on your naval yards. **I spied** on your neighbors. **I spied on you** -. (140)

On constate que les « material processes » de Halliday se meuvent en anaphore rhétorique stricte cette fois avec la répétition finale de « I

spied » pour en magnifier l'effet tout en renforçant l'opposition « I » / « you ».

De même que le pronom de deuxième personne désigne les lecteurs américains d'une part et les agents du FBI d'autre part, le pronom de première personne ne renvoie plus à un être singulier mais, par métonymie, à tous les Japonais, tout en suggérant une fragmentation identitaire, marquée stylistiquement par l'anaphore rhétorique.

Cette fragmentation est développée et l'identité de la première personne du singulier apparaît comme protéiforme :

Who am I? You know who I am. Or you think you do. I'm your florist. I'm your grocer. I'm your porter. I'm your waiter. I'm the owner of the dry-goods store on the corner of Elm. I'm the shoeshine boy. I'm the judo teacher. I'm the Buddhist priest. I'm the Shinto priest. I'm the Right Reverend Yoshimoto. [...] I'm the general manager of Mitsubishi. I'm the dishwasher at the Golden Pagoda. I'm the janitor at the Claremont Hotel. I'm the laundryman. I'm the nurseryman. I'm the fisherman. I'm the ranch hand. I'm the farm hand. I'm the peach picker. I'm the pear picker. I'm the lettuce packer. I'm the oyster planter. I'm the cannery worker. I'm the chicken sexer. [...] I'm the grinning fat man in the straw hat selling strawberries by the side of the road. I'm the president of the Cherry Blossom Society. I'm the secretary of the Haiku Association. I'm a card-carrying member of the Bonsai Club. [...] I'm the one you call Jap. I'm the one you call Nip. I'm the one you call Slits. I'm the one you call Slopes. I'm the one you call Yellowbelly. I'm the one you call Gook. I'm the one you don't see at all – **we all look alike**. I'm the one you see everywhere – we're taking over the neighborhood. I'm the one you look for under your bed every night before you go to sleep. [...] I'm the one you dream of all night long – we're marching ten abreast down Main Street. I'm your nightmare – we're bivouacking tonight on your newly mowed front lawn. I'm your worst fear – you saw what I did in Manchuria, you remember Nanking, you won't get Pearl Harbor out of your mind.  
I'm the slant-eyed sniper in the trees.  
I'm the saboteur in the shrubs.  
I'm the stranger at the gate.  
I'm the traitor in your own backyard.  
I'm your houseboy.  
I'm your cook.  
I'm your gardener.  
(142-3)

La diversité de la représentation identitaire se retrouve dans la mise en page avec les sept répétitions finales qui font l'objet d'un *foregrounding* graphique. Cette diatribe est adressée aux Américains qui envisagent les Japonais comme un groupe homogène et non comme un ensemble d'individus. A cet égard, « We all look alike » reprend à son compte le

préjugé américain concernant les asiatiques. Il est à noter que le narrateur fait de même avec l'utilisation générique de « you » à l'endroit des Américains. La tension « you » / « I », présente dès le début du chapitre, est imposée avec insistance : « *You know who I am* », modalisée par « *Or you think you do* ». Le passage de « your » à l'article défini est d'importance. Les tours « *I'm your florist* », « *I'm your porter* », « *I'm your waiter* » véhiculent un sens de la subordination, voire de la soumission. Au contraire, avec « *I'm the judo teacher* », « *I'm the Buddhist priest* », « *I'm the Shinto priest* », cette subordination disparaît bien que l'article défini renvoie ici à des catégories et non à des individus précis. Le mouvement vers l'individualisation se poursuit pourtant avec fermeté. De manière presque imperceptible, on passe à « *I'm the right Reverend Yoshimoto* », « *I'm the general manager of Mitsubishi* », exemples dans lesquels l'article défini renvoie à individu particulier. Le nom propre est utilisé dans le premier cas et il n'y a qu'un seul directeur général de Mitsubishi contrairement aux professeurs de judo ou aux prêtres shintoïstes. Le glissement est subtil et peut facilement ne pas être perçu dans la mesure où la surface du texte reste inchangée (utilisation de l'article défini). Les contours des individus commencent à se dessiner quand l'indétermination de l'article défini réapparaît. C'est comme si le narrateur tentait, dans un dernier élan, d'imposer une identité plurielle dans la bataille discursive. La violence du langage reprend le dessus et l'opposition « you » / « I » se fait plus féroce : « *I'm the one you call Jap* », « *I'm the one you call Nip* », « *I'm the one you call Slits* ». Plusieurs surnoms péjoratifs sont introduits ainsi (« *slopes* », « *yellowbelly* », « *Gook* »). Ce faisant, le narrateur prend acte de la perception qu'ont les Américains de la population d'origine japonaise et ces insultes deviennent constitutives de l'identité des nippo-américains.

A la multiplication des identités correspond la multiplication des crimes avoués : sabotage, espionnage, collusion avec l'ennemi. L'accumulation contribue à une plongée dans l'absurde :

I went out into the yard and tossed up a few flares just to make sure he knew where to find you. *Drop that bomb right here, right here where I'm standing.* (141)

De même, la voix narrative fait preuve d'une ironie inattendue qui contraste avec les insultes racistes précédemment proférées à l'encontre des Japonais :

I revealed to him your worst secrets. *Short attention span. Doesn't always remember to take out the garbage. Sometimes talk with his mouth full.* (142)

Le contraste entre l'annonce de secrets et leur contenu, qui relèvent du racisme ordinaire, indique de manière irréfutable que l'intégralité de la confession est à prendre comme une antiphrase hypertrophiée et suggère que puisque les Japonais ne peuvent pas être coupables de tout, ils ne sont coupables de rien.

Par-delà le caractère tonitruant de la confession, l'ensemble du chapitre révèle un fonctionnement caractéristique des peuples colonisés ou des minorités opprimées, à savoir la volonté de se conformer à l'image que leur renvoient les colonisateurs ou les ethnies majoritaires. On remarque que le narrateur a une conscience aigüe de ce phénomène et endosse ce rôle pour mieux le dénoncer :

And if they ask you someday what it was I most wanted to say, please tell them, if you would, it was this:  
I'm sorry.  
There. That's it. I've said it. Now can I go? (144).

Les confessions annoncées dans le titre du chapitre n'en sont donc pas et permettent, en condensant les accusations à charge contre les Japonais, d'en souligner l'inanité.

Au terme de cette étude, on constate que si l'écriture de Julie Otsuka relève de la littérature engagée ou, à tout le moins, de la dénonciation, elle utilise des modalités opposées pour arriver à ses fins.

Dans le premier chapitre, c'est le mode mineur qui domine. La transitivité est exploitée afin de souligner que le personnage féminin se concentre sur des activités concrètes afin de surmonter l'épreuve qui lui est imposée. C'est la détermination résignée dont elle fait preuve, conjuguée à une narration dont le caractère clinique est troublant, qui incite le lecteur à prendre parti.

Le dernier chapitre relève du mode majeur et c'est la colère qui domine. Plutôt que de proposer une critique en règle de la politique américaine, Otsuka opte pour une présentation de l'argumentation américaine contre les Japonais. D'un point de vue historique, ces accusations étaient courantes et présentes tant dans la presse que dans les discours politiques. Le fait de les faire prendre en charge par un Japonais

dans un système interlocutif complexe permet d'en faire la critique de manière d'autant plus efficace qu'elle est indirecte.

Dès ce premier roman, le style ciselé de Julie Otsuka est en place et si dans son second roman, *The Buddha in the Attic*, d'autres procédés stylistiques sont utilisés, on y retrouve le même soin apporté à l'expression juste et sobre, propice à une dénonciation implacable.

## BIBLIOGRAPHIE

- HALLIDAY, M.A.K. 1985. *An Introduction to Functional Grammar*. London, Arnold.
- JOBERT, Manuel. 2014. « L'écriture de l'espace et du déplacement dans *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka ». *Etudes de Stylistique Anglaise*, n°7 (47-62)
- \_\_\_\_\_. 2016. « Odd Pronominal Narratives: The Singular Voice of the First-Person Plural in Julie Otsuka's *The Buddha in the Attic* ». In *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, London, Bloomsbury, Violeta Sotirova ed. (537-552).
- LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. London, Longman.
- LEECH, Geoffrey & Mick SHORT. 2007. *Style in Fiction*. London, Pearson, Longman. 2<sup>nd</sup> edition.
- NAKANO GLENN, Evelyn. 1986. *Issei, Nisei, War Bride. Three Generations of Japanese American in Domestic Service*. Philadelphia, Temple University Press.
- OTSUKA, Julie. 2002. *When the Emperor Was Divine*. London, Penguin.
- \_\_\_\_\_. 2011. *The Buddha in the Attic*. London, Penguin.
- \_\_\_\_\_. 2012. « Six Questions for Julie Otsuka ». Harper's Magazine, by Alan Yuhas.  
<http://harpers.org/blog/2012/06/six-questions-for-julie-otsuka/>  
(dernière consultation le 10 octobre 2014).
- The Writing Life. Interview with Gene Oishi. 2013

Manuel JOBERT

<https://www.youtube.com/watch?v=Gz-2B3Jd5Vo>  
(dernière consultation 05/12/15)

UCHIDA, Yoshiko. 1982. *Desert Exile. The Uprooting of a Japanese-American Family*. Seattle, University of Washington Press.



**“*Pozhalsta bez glupostey* (please, no silly things), especially devant les gens”:  
Nabokov’s code-switching and monolingual readers**

Julie LOISON-CHARLES  
Université Charles de Gaulle – Lille 3  
CECILLE EA 1074

Vladimir Nabokov was born in Russia into an aristocratic family who spoke fluent French, as was often the case in pre-Revolution Russia. What was less common was that his family were also Anglophiles. Therefore, Nabokov had a multilingual education with French *institutrices* and English governesses, and he could read English before he could decipher Cyrillic letters. After the Revolution, Nabokov emigrated to Europe and wrote nine novels in Russian; when Hitler’s growing influence in Europe became a danger for Nabokov’s Jewish wife, Nabokov realized he would have to move to an English-speaking country and decided to start writing in English: the first of his eight finished novels in this language, *The Real Life of Sebastian Knight*, was already completed when Nabokov and his family moved to America in 1940.

In his novels in English, many Russian and French words are inserted in the midst of his English prose and this overwhelming use of code-switching can be a strong impediment for readers who do not share Nabokov’s idiolect, so much so that some critics have felt that Nabokov was an elitist author writing for polyglots but not for the average monolingual reader. Indeed, the intrusion of so many foreign words could make the native reader reject them, just as a body would reject a transplant coming from another person. However, Nabokov resorts to many devices that enable the monolingual reader to have access to his texts; indeed, he prepares the arrival of the foreign word (also called “xenism”) with

typography or verbal warnings, but he also provides her with a semantic explanation or a translation. The consequence of those strategies is that Nabokov’s multilingual texts become a kind of palimpsest.

### **Announcing foreign words: a cushion of precaution for the monolingual reader**

According to linguist Jacqueline Authier-Revuz (2002, 151), the speaker has two ways of signaling the heterogeneity of a word she uses. The first one is to incorporate a non-verbal modalization: when speaking, one can use a different intonation or “visual” inverted commas, and when writing, one can resort to specific typography. The second one is to verbalize the alien origin of a word: this is what she calls autonymic “modality” (Authier-Revuz 2002, 147).

#### ***Typography***

As far as typography is concerned, Authier-Revuz explains that one can either superimpose this warning onto the word with inverted commas, or incorporate it through italics (Authier-Revuz 2002, 151). The latter is the most common way, as the rules of typography demand that foreign words be written in italics.

In Nabokov’s novels, foreign words are written in italics in quite a systematic way, but the first novel he wrote in English, *The Real Life of Sebastian Knight*, betrays its transitional status by hovering between different types of typography. Sometimes, in the very same passage, Nabokov puts one French expression in italics while he uses Roman for the other, as in the following excerpt which takes place in a French hospital:

“*Non, c’est le docteur Guinet qui le soigne.* You’ll find him here tomorrow morning.”  
“You see,” I said, “I’d like to spend the night somewhere here. Do you think that perhaps...”  
“You could see Doctor Guinet even now,” continued the nurse in her quiet pleasant voice. “He lives next door. So you are the brother, are you? And tomorrow his mother is coming from England, **n’est-ce pas?**” (Nabokov 1941a, 159)

Here it can be suggested that the tag “n’est-ce pas” is not in italics because it is more understandable in English than “*Non, c’est le docteur Guinet*”

*qui le soigne*". However, after examining Nabokov's work, it appears that this is not consistent with his practice in his later novels and it seems to be only a sign of his uncertainty in this new linguistic medium. Still in his first novel, Nabokov uses inverted commas on words which, in later novels, will be written in italics, which confirms that the bilingual writer was still unsure about how he should integrate the foreign words of his idiolect into his prose, now that it was written in English. We can compare the use of the expression "biographie romancée" in Nabokov's first novel and in his last one, *Look at the Harlequins!*:

But if I should try this with Sebastian the result would be one of those "**biographies romancées**" which are by far the worst kind of literature yet invented. (Nabokov 1941a, 15)

"We witness here the admirable phenomenon of a bogus *biographie romancée* being gradually supplanted by the true story of a great man's life." (Nabokov 1974, 656)

Interestingly enough, there is one word which, throughout Nabokov's work, is written in a non-systematic way. The word "émigré" is sometimes spelt with or without its first French accent, and is sometimes used in italics or in Roman. Thus, in *The Real Life of Sebastian Knight*, the word is written "emigré" and is not italicized:

He seemed to think that I had been vegetating in Paris since *maman's* death, and I have agreed to his version of my **emigré** existence, because [*eeboh*] any explanation seemed to me far too complicated. (Nabokov 1941a, 145, Nabokov 1941b, 156)

However, in the novel *Pnin*, the word is written in italics and has both of its accents in the Penguin edition:

It was the custom among *émigré* writers and artists to gather at the Three Fountains after the recitals or lectures that were so popular among Russian expatriates. (Nabokov 1957b, 150)

When the same novel was published in the collected works of Nabokov with the Library of America, it lost its italics (Nabokov 1957a, 426). What's interesting is that the *émigré* is precisely a foreigner who has a liminal status: she comes from abroad but tries to assimilate into her adopted country, or, on the contrary, she provokingly affirms her foreign identity, as some Russian *émigrés* of the intelligentsia did when they still thought that one day they could return to Russia. The variation of

typography seems to reflect this instability of identity, felt or projected for others to see.

It needs to be said however that I could not have access to Nabokov’s manuscripts to see how the author wrote this word himself, so that this variation may be due to publishing policies. Actually, it is noteworthy that, in the same collection, publishers do not always resort to the same typography for the word when it appears in different novels: Penguin spells it “emigré” in *The Real Life of Sebastian Knight* but “émigré” in *Pnin*; The Library of America has “emigré” for the former and “émigré” for the latter.

#### ***Verbal autonymic modalisation***

In Nabokov’s novels, most narrators are not native speakers of English. Sometimes, the foreign narrator announces what language he is about to use. In this example from *Ada*, “Doc Fitz was what Russians call a *poshlyak* (‘pretentious vulgarian’)” (Nabokov 1969, 255), the translation follows the Russian xenism, whereas in *Pnin*, the original French expression is not given but its literal translation makes it very peculiar, as many idiomatic expressions are for foreigners: “‘I want a last piece of advice from you,’ said Liza in what the French call a ‘white’ voice.” (Nabokov 1957a, 429)

Through these two types of modalization, the arrival of a foreign word is prepared for the reader, who will not stumble upon this foreign intrusion unawares but will grow used to it thanks to this cushion of precaution. The presence of xenisms is therefore made acceptable, but the reader still needs to find what those words mean, because too many semantic blanks would be a hindrance in a text supposedly written in the tongue of the monolingual reader. Nabokov uses two ways to grant her access to the meaning of those foreign words: either he translates them or he explains them within the text, or outside it.

#### **Giving access to the meaning of foreign words**

##### ***Providing a translation, or not***

Very often, the translation is juxtaposed to the xenism, as in the example from *Ada*, “Doc Fitz was what Russians call a *poshlyak* (‘pretentious vulgarian’)” (Nabokov 1969, 255); sometimes, there are a few words between the foreign word and the translation, but it is still clear that a translation is provided, as in this passage from *Look at the*

*Harlequins!*: “The step I have taken, Vadim, is not subject to discussion (*ne podlezhit obsuzhdeniyu*).” (Nabokov 1974, 674) More often than not, Russian words are provided with an English translation, whereas it is less systematic for French xenisms. But there are still many examples of French expressions that are translated for the reader, as in this excerpt from *Lolita*: “I loved you. I was despicable and brutal, and turpid, and everything, *mais je t'aimais, je t'aimais!*” (Nabokov 1955, 268) This type of translation is the clearest way to help the reader understand the meaning of a xenism. But in many cases, no clear translation is given and the reader has to decipher the text or, more specifically, in the context (in terms of plot and vocabulary).

In the following example from Nabokov’s last novel *Look at the Harlequins!*, the narrator conjures up his memories of a man who was an acquaintance of his mother’s. The French word is not translated but an English word belonging to the same semantic field is provided:

The exquisite woman whom once upon a time he had handed into a *calèche*, and whom, after waiting for her to settle down and open her parasol, he would heavily join in the springy vehicle. (Nabokov 1974, 573)

No direct translation is given for “*calèche*” but the context can help the reader guess what the French xenism hides since the place the woman is helped into is somewhere she can sit. The hypernym “vehicle” helps us understand that the French signifier points to a mode of transport.

Sometimes, no English equivalent is given at all. But again, it is often French that is not translated. In the following example from *Ada*, a Russian xenism is given with its English translation to illustrate the language used by the Russian woman, whereas a long segment is not translated when the same character resorts to French to say something she dares not utter in her native language:

“The Zemskis were terrible rakes (*razvratniki*), one of them loved small girls, and another *raffolait d’une de ses juments* and had her tied up in a special way – don’t ask me how’ (double hand gesture of horrified ignorance ‘— when he dated her in her stall.” (Nabokov 1969, 185-186)

It is quite rare for Nabokov to leave such a long segment without a translation, but the power of suggestion of the foreign language is crucial here (it is actually reinforced in this quote by the use of body language). This power of suggestion is to be seen in one of the longest passages left

without a translation in Nabokov’s oeuvre; the following sentence is taken from *The Real Life of Sebastian Knight*:

“She was so full of life, so ready to be sweet to everybody, so brimming with that *vitalité joyeuse qui est, d’ailleurs, tout-à-fait conforme à une philosophie innée, à un sens quasi-religieux des phénomènes de la vie*. And what did it amount to?” (Nabokov 1941a, 125)

Here, what is important is not so much the content of the woman’s words but the fact that the overflow of her speech (announced by “brimming”) hides its emptiness, as underlined by the final expression “And what did it amount to?”

#### *Explaining the foreign word*

When a translation is not provided, an explanation is sometimes given to the reader in the paratext. For example, in *Ada*, a character cannot come to a family event and this is how it is explained: “Colonel Erminin, a widower, whose liver, he said in a note, was behaving like a *pecheneg*.” (Nabokov 1969, 66) In the notes that Nabokov prepared under the pseudonym Vivian Darkbloom – an anagram of Vladimir Nabokov and a character from *Lolita* – and that were meant to help translators understand the complexity of his language, it is explained that a *pecheneg* is a kind of savage, but he leaves out one crucial detail: within the word “*pecheneg*”, a Russian-speaking reader will recognize *pechen*’ (печень), or liver, which is specifically the organ that prevents Erminin from coming. This double entendre will be lost on the monolingual reader.

Sometimes, the explanation is given in the text itself. In the following example from *Ada*, a Russian woman prepares a meal with many Russian dishes. The guests include her former lover:

Tonight she contented herself with the automatic ceremony of giving him what she remembered, more or less correctly, when planning the menu, as being his favorite food – *zelyoniya shchi*, a velvety green sorrel-and- spinach soup, containing slippery hard-boiled eggs [...]. (Nabokov 1969, 202)

Just after “*zelyoniya shchi*”, the text provides an explanation of the content of the soup but also a sensual description of it: the sense of touch is conjured up with the texture of the soup (velvety) and of the eggs (slippery); “green” evokes sight and the alliterations in V and S bring euphony to the description. In many other cases, especially in *Ada*, the

foreign word is associated with sensations, even with eroticism. In the following passage describing the kind of relationship Marina has with Demon, her twin sister's husband, French is clearly connoted with physical pleasure:

Marina, with perverse vainglory, used to affirm in bed that Demon's senses must have been influenced by a queer sort of "incestuous" (whatever that term means) pleasure (in the sense of the French *plaisir*, which works up a lot of supplementary spinal vibrato) when he fondled, and savored, and delicately parted and defiled, in unmentionable but fascinating ways, flesh (*une chair*) that was both that of his wife and that of his mistress, the blended and brightened charms of twin peris, an Aquamarina both single and double, a mirage in an emirate, a germinate gem, an orgy of epithelial alliterations. (Nabokov 1969, 20)

The end of the passage insists on this pleasure found in kisses and caresses through the use of alliterations in M and L, both very soft sounds when pronounced or heard. It thus adds to the sense of touch that of hearing and the presence of the mouth, the organ that enables the lovers to speak and to kiss.

The monolingual reader is therefore granted intellectual and sensual access to the text, but the overwhelming presence of foreign words also requires her to resort to non-traditional approaches: the multilingual text will need to be apprehended as a text in relief, with several layers or strata.

### **The several layers of the multilingual text: the text as palimpsest**

In Nabokov's novels, foreign words are often connoted with sensations. The fact that they are written in italics implies that there is a visual signal in the text that attracts the eye of the reader. This word stands out as a relief in the text, like a visible seam or hem on the fabric of the text and, as such, it is also to be felt on the surface, like scar tissue or a "suture". Therefore, sensations and vision are particularly crucial in apprehending Nabokov's multilingual texts, which become palimpsests.

Originally, the term "palimpsest" designates the parchment where the old writing was scraped so much that it disappeared; it could then be replaced by a new inscription. However, those different pilings and layers enable one to have access to the ancient text in spite of the new one, through the new one. Like other specialists of multilingual texts, I find this term very fitting to illustrate the different strata of languages in Nabokov's

code-switching: when a foreign word is used in the English text, a monolingual reader will mainly see the first, upper layer, but a bilingual reader will read through it, behind it, her own translation of the word; likewise, beneath an English word on the surface, one could find the corresponding, and maybe original, word in the writer’s mother tongue, if we are to think that a novelist writing in a language different from his mother tongue still thinks in his first language when writing in a second language; as for Nabokov, he insisted he did not think in any language but in images.

***Xenism: from foreign to familiar, through the layers***

For the same foreign word, the monolingual reader can have access to deeper and deeper layers of meaning as she reads on: sometimes, in Nabokov’s works, the same words come back regularly, which means that their repetition will lead to a decreasing feeling of alienation. It is especially the case when those recurring words are used close together. In *Lolita*, Humbert marries the little girl’s mother to have access to the nymphet he fantasizes about, and when she dies in an accident, Humbert hastens to take Lolita on a road trip across America during which he will abuse Lolita. In the following example, he starts each of the paragraphs describing their discovery of America by a French expression that underlines the sexual dimension of their trip. The first time he uses it, he starts by translating it into English, but then there is no more need to do so since the reader will remember its meaning:

We came to know – *nous connûmes*, to use a Flaubertian intonation – the stone cottages under enormous Chateaubriandesque trees, the brick unit, [...].  
*Nous connûmes* (this is royal fun) the would-be enticements of their repetitious names [...].  
*Nous connûmes* the various types of motor court operators, the reformed criminal, the retired teacher and the business flop, among the males [...].  
(Nabokov 1955, 135-136)

The more those foreign words are used, the better the reader understands them or incorporates them in her own language, and what was Nabokov’s *parole* becomes gradually a *langue* that can be shared. This also means that, for the same reader, new readings will start from deeper levels on the palimpsest of the text: indeed, the re-reader will start each new reading with a certain sum of linguistic knowledge acquired in previous readings.

***The variety of Nabokov's readership***

There is also a palimpsest if one takes into account the variety of the readers and that of the languages used by Nabokov. This is the case in the sentence used in the title of my paper and taken from *Ada*, “*Pozhalsta bez glupostey* (please, no silly things), especially *devant les gens*” (Nabokov 1969, 198). Of course, there will be some readers who master English, French and Russian, but others will be English and French bilinguals, or Russian and English bilinguals, or monolingual English readers. Therefore, if the trilingual reader has full access to this sentence, the Russian and English speaker is confronted with a blank when she reaches the final bit of French, “*devant les gens*”. On the other hand, the French-speaking reader having no knowledge of Russian will stumble on a similar blank when she sees the Russian segment “*Pozhalsta bez glupostey*”. Therefore, the text is an alternation between words which are full of meaning and others which are semantically empty, with varying positioning, for the reader, on the several layers of the palimpsest.

***The foreign word: a space of freedom for the monolingual reader***

In this palimpsest, the foreign word plays a crucial role and, paradoxically enough, it is a privileged place where the reader can inscribe her presence in a text since she can become the mistress of how those words are to be understood. This is what Adorno (1991, 198) suggested:

In the hesitation the word gives rise to, all the concepts it calls to mind and nevertheless avoids flash by. [...] One can put into a foreign word things that a seemingly less esoteric word would never be capable of, because it drags along too many of its own associations to be capable of being completely gripped by the will to expression.

Therefore, it is only the subjectivity of the reader, depending on her linguistic past, that will give a fixed meaning to a word, and this meaning will vary from one reader to the next. Which reveals yet again that the multilingual text is a palimpsest whose high and low number of layers changes from one reader to the next but also, for one reader, within one reading and from one reading to the second or third one.

## Conclusion

There is much evidence to show that Nabokov was not an elitist writer who only meant his English novels to be read by polyglots. First, Russian words were not written in Cyrillic letters but were transcribed in Latin letters, which means that English readers could have – partial – access to them. Then, his frequent use of so many languages (Russian, French, and sometimes Latin, German, Italian, Danish or Ukrainian) corresponds to his strategy of alluding to a large encyclopedia made of many *recherché* references to literature, botany and entomology: it seems unlikely that anyone could share all of his vocabulary, be it within English itself, or in Russian and French; therefore Nabokov was not writing for trilingual people like himself but he only jeopardized his readers with challenging words and references: foreign words are just a specific example of this broader strategy. And finally, the best proof is that, in several of his novels, Nabokov used languages that he had invented and, therefore, could not have expected to find any native speaker in his readership.

However, it is true that Nabokov was an elitist writer because to read his *oeuvre*, the reader must embark on a challenging experience in which she needs to resist the temptation to drop the book when Nabokov becomes too self-indulgent and shows off his linguistic prowess; she needs to struggle with the text if she wants to enjoy his books which do hide linguistic treasures. Nabokov did acknowledge that he was a demanding writer and that what he considered to be a good reader had to be a hard-working one: “a good reader is bound to make fierce efforts when wrestling with a difficult author, but those efforts can be most rewarding after the bright dust has settled.” (Nabokov 1990, 183)

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor, 1991. « Words from Abroad », *Notes to Literature*. New York, Columbia University Press, II, 185-199.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 2002. « Du dire “en plus” : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », *Figures d’ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- NABOKOV, Vladimir, 1941a. *The Real Life of Sebastian Knight*, in NABOKOV, Vladimir, 1996. *Novels and Memoirs, 1941-1951*, New York, Library of America, 1-160.
- , 1941b. *The Real Life of Sebastian Knight*. Londres, Penguin Classics, 2001.
- , 1955. *Lolita*, in NABOKOV, Vladimir, 1996. *Novels, 1955-1962*, New York, Library of America, 1-298.
- , 1957a. *Pnin*, in NABOKOV, Vladimir, 1996. *Novels, 1955-1962*, New York, Library of America, 299-435.
- , 1957b. *Pnin*. Harmondsworth, Penguin Books, 1997.
- , 1969. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, in NABOKOV, Vladimir, 1996. *Novels, 1969-1974*, New York, Library of America, 1-485.
- , 1974. *Look at the Harlequins!*, in NABOKOV, Vladimir, 1996. *Novels, 1969-1974*, New York, Library of America, 563-747.
- , 1985. *Intransigeances*. Paris, Julliard.
- , 1990. *Strong Opinions*. New York, Vintage.



# Résumés

**Elise MIGNOT**

**Elise Mignot** is a senior lecturer in English linguistics at Paris-Sorbonne University (Paris 4). She is a member of the research centre CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Her research interests include reference to human animates and the meaning of the nominal category (nouns and pronouns).

**Elise Mignot**, agrégée d'anglais et docteur en Linguistique anglaise, est Maître de conférences en linguistique anglaise à l'université Paris-Sorbonne (Paris 4). Elle est membre du centre de recherche CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Ses axes de recherche incluent la référence aux animés humains et le sens de la catégorie nominale (noms et pronoms).

## **Abstract**

In this paper we look at the uses of personal pronoun *one* in *A Room of One's Own* by Virginia Woolf. We first describe the grammatical features of the pronoun as illustrated in the text, showing that *one* is sometimes difficult to classify when using traditional criteria such as generic vs. specific reference, definiteness vs. indefiniteness, deixis vs. anaphora, third person vs. first person. We then show that these characteristics are used in order to represent shifts from particular situations or individuals to more general ones. We conclude that the frequent use of this pronoun contributes to Virginia Woolf's aesthetic project. The writer treats thoughts as phenomena, *i.e.* observable entities. More than that, thoughts are viewed as disconnected from their experiential basis and as autonomous, potentially belonging to anyone.

**Keywords:** Personal pronoun. *One*. Thought. Phenomenon. Phenomenology. Virginia Woolf.

## RÉSUMÉS

### Résumé

Dans cet article nous examinons les emplois du pronom personnel *one* dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Nous commençons par décrire les caractéristiques grammaticales de ce pronom telles qu'elles sont illustrées dans le texte, et montrons que *one* est difficile à classer selon les critères traditionnels (générique-spécifique, défini-indéfini, déixis-anaphore, troisième-première personnes). Nous montrons ensuite que ces caractéristiques sont exploitées par l'auteur afin de représenter des glissements, de situations particulières à des situations plus générales. Nous concluons que l'usage fréquent de ce pronom sert le projet esthétique de Virginia Woolf. L'auteur traite les pensées comme des phénomènes, c'est-à-dire des entités observables. Plus que cela, les pensées sont vues comme (fictivement) déconnectées de leur ancrage expérimentiel, autonomes, et appartenant potentiellement à tout le monde.

**Mots clés :** Pronom personnel. *One*. Phénomène. Phénoménologie. Virginia Woolf.

### 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

Numerous studies have pointed out the prominence of reported speech in the press, and especially the very recent one by Philip Mitchell (2014, 534): "Discourse representation, the portrayal of others' speech, thought or writing, occupies a pivotal position in the daily processes of conventional journalism." This media analyst foregrounds the ethical dimension in journalistic writing. The

press article, including reported speech, is first and foremost the textual form that conveys the expression of a double level of “speech ethos” (Maingueneau 2013, our translation): the reporter’s ethos and that of the reported utterer (Lacaze 2014).

Quoted sequences in the written press are usually related to “speech events” (Moirand 2007, our translation), whether they be genuine or simply mentioned. When a speech event can be traced out in the extralinguistic world, it can be located both in space and time. If it is just anticipated or even mentioned in a hypothetical context, the speech event is more “represented” than “reported” (Rabatel 2003, Rosier 2008, our translation).

As the identification process of the enunciative endorsement of reported words lies at the core of press articles, several linguists (e.g. Rabatel and Chauvin-Vileno 2006, Rosier 2006) have investigated this topic. The polysemic term *endorsement* includes ethical, moral and legal implications.

This paper focuses on the topic of enunciative endorsement and aims at identifying the utterer that is in charge of the reported words that are mentioned in newspaper headlines.

This study gathers recent newspaper articles published in the British press. Among the heterogeneity of these headlines, the articles selected in the corpus contain textual sequences that can be identified as direct speech on semantic and/or syntactic criteria.

**Keywords:** enunciative endorsement, newspaper headlines, reported speech, press

### Résumé

L’importance du discours rapporté dans la presse a été relevée dans de nombreuses études dont celle publiée très récemment par Philip Mitchell (2014, 534) : « Discourse representation, the portrayal of others’ speech, thought or writing, occupies a pivotal position in the daily processes of conventional journalism ». Ce chercheur, spécialiste des médias, s’attache à mettre en avant la dimension éthique dans la production journalistique. L’article de presse, lorsqu’il contient des représentations d’un discours autre, est le lieu privilégié de l’expression d’un « ethos discursif » (Maingueneau 2013) du locuteur rapporteur et du locuteur cité (Lacaze 2014).

Les fragments citationnels de la presse écrite sont généralement liés à des « événements discursifs » (Moirand 2007) authentiques ou convoqués. Lorsque l’événement de parole a eu lieu dans le domaine extralinguistique, il est représentable et localisable dans un espace spatio-temporel. S’il est anticipé ou

## RÉSUMÉS

simplement évoqué dans un contexte hypothétique, l'événement de parole devient davantage « représenté » que « rapporté » (Rabatel 2003, Rosier 2008).

La question de la responsabilité énonciative des propos rapportés étant centrale dans les articles de presse, plusieurs linguistes (Rabatel et Chauvin-Vileno 2006, Rosier 2006 notamment) ont mené des recherches sur cette problématique. Parler de responsabilité, c'est envisager les différentes acceptions de ce terme polysémique, qui inclut des implications éthiques, morales ou juridiques.

Dans la présente recherche, c'est la dimension énonciative qui est mise en avant, en particulier la question de la prise en charge énonciative des propos rapportés dans les titres d'articles. La « responsabilité », l'« engagement » et la « prise en charge » (voir Rabatel et Koren 2008) forment ainsi ce que nous appelons un « triptyque énonciatif » que l'analyste de discours se doit de prendre en considération dans l'étude de l'expression des points de vue dans un article de presse.

Cette recherche s'appuie sur l'analyse de titres d'articles de la presse britannique contemporaine. Parmi la diversité compositionnelle de ces titres, ceux sélectionnés pour cette recherche contiennent des fragments discursifs identifiables à du discours direct par la forme et/ou par le sens.

**Mots-clés :** responsabilité énonciative, engagement énonciatif, prise en charge énonciative, discours rapporté, articles de presse

### **Catherine PAULIN**

**Catherine Paulin**, professor at the University of Strasbourg (LiLPA EA1339) is the author of several papers that investigate variation in West African postcolonial literary prose fiction. Michael Percillier is a post-doctoral researcher at the University of Strasbourg (LiLPA EA1339), specialized in corpus linguistics and varieties of English in South East Asia. The present research paper comes within the scope of a research project about diamesic variation of language varieties in prose fiction.

**Catherine Paulin** est professeure à l'université de Strasbourg (équipe LiLPa EA1339). Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'étude de la variation dans la littérature postcoloniale ouest-africaine. Michael Percillier est chercheur post-doctorant à l'Université de Strasbourg (équipe LiLPa EA 1339), spécialisé dans la linguistique de corpus et les

variétés d'anglais en Asie du Sud-Est. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche relatif à la variation diamesique de variétés d'anglais dans la fiction en prose de langue anglaise.

### **Abstract**

The analysis of a literary corpus of West African and South East Asian texts in prose (1954-2013) reveals that what appears, at least at first sight, to be a mimetic representation of non-standardized varieties of oral English in fact belongs to the symbolic, if not stereotypical, order. The representation of character speech and thoughts functions in a tension between a commitment to represent linguistic alterity and the necessity to be understood by foreign readers who are not familiar with the socio-historical and linguistic context. Systematic annotation and quantitative analysis of the corpus show that the strategies used in the two regions differ at two different levels: linguistic and metadiscursive. At the linguistic level, South East Asian texts largely resort to code-mixing whereas West-African texts predominantly have recourse to grammatical representations of local varieties of English. At the metadiscursive level, lexical foreignness is marked by italics in South East Asian texts; West-African texts resort to italics, translation and commentaries.

**Keywords:** literary linguistics, South East Asian prose fiction, West-African prose fiction, language varieties, dia-variation, code-switching, code-mixing

### **Résumé**

L'analyse d'un corpus littéraire de textes en prose d'Afrique de l'Ouest et d'Asie du Sud-Est (1954-2013) montre que ce qui relève *a priori* de la représentation mimétique de variétés non-standardisées d'anglais oral est en réalité de l'ordre de la représentation symbolique, parfois stéréotypique. La représentation de la parole et des pensées des personnages s'inscrit dans une tension entre un fort engagement à montrer une identité linguistique locale et la nécessité d'être accessible à un lectorat étranger au contexte socio-historique et linguistique. L'annotation systématique et l'analyse quantitative du corpus permet de mettre en exergue des divergences de stratégies mises en oeuvre dans les deux régions considérées à deux niveaux différents: linguistique et métadiscursif. Au niveau linguistique, les textes d'Asie du Sud-Est ont très largement recours au code-mixing au niveau lexical tandis que les textes

## RÉSUMÉS

Ouest-Africains font appel à des représentations essentiellement grammaticales de variétés locales d'anglais. Pour ce qui concerne le niveau métadiscursif, les textes d'Asie du Sud-Est marquent l'étrangéité lexicale par des italiques ; les textes ouest-africains ont recours aux italiques mais aussi à la traduction et au commentaire.

**Mots-clés :** linguistique et littérature, textes en prose : Afrique de l'Ouest et Asie du Sud-Est, variétés, dia-variation, code-switching, code-mixing

### Léa BOICHARD

**Léa Boichard**, agrégée in English studies, is doctoral fellow at the University of Lyon 3 where she is currently preparing a PhD under the supervision of Professor Manuel Jobert. Her research focuses on English stylistics and phonology, and more specifically on the poetics of orality and irishness in the novels of Roddy Doyle.

**Léa Boichard**, agrégée d'anglais, est ATER à l'Université Jean Moulin, Lyon 3 où elle prépare une thèse de doctorat en phonostylistique à propos de la poétique de l'oralité et de l'irlandité dans l'œuvre romanesque de Roddy Doyle, sous la direction du Professeur Manuel Jobert.

**Abstract:** Using the tools of stylistics in order to put highlight the different linguistic and textual aspects of the tension between commitment and disengagement in *The Commitments*, by Roddy Doyle. It shows that the disengagement that occupies the diegetic space and is echoed in the representation of fictional speech and in the narrative focalisation of the novel is in fact a pretext that serves to better foreground the author's undeniable commitment. Indeed, through the looking glass of stylistic polyphony, it is Doyle's own voice that can be heard very distinctively in the novel.

**Keywords:** Roddy Doyle, commitment, polyphony, direct speech, fictional speech, focalisation.

**Résumé :** Cet article propose d'utiliser les outils de la stylistique afin de mettre au jour les différents aspects linguistiques et textuels de la tension entre engagement et désengagement dans *The Commitments*, de Roddy

Doyle. Nous démontrons que le désengagement qui prend forme au niveau diégétique et qui trouve un écho dans la représentation du discours fictionnel et dans la position de l'instance narratrice sert finalement de faire valoir à l'engagement sans conteste de l'auteur. C'est en effet la voix de ce dernier que l'on entend distinctement s'exprimer en miroir de la polyphonie stylistique du roman.

**Mots clés :** Roddy Doyle, engagement, polyphonie, discours direct, discours fictionnel, focalisation.

### **Anne-Sophie SAVOUREUX**

**Anne-Sophie Savoureux** teaches English to undergraduate and graduate students of linguistics in the Department of Language Sciences at Paris-Descartes University, while pursuing a PhD in stylistics and contemporary American literature at the University of Paris 3 - *Sorbonne Nouvelle*. Her research interests include stylistics, semiotics, discourse analysis, American literature and, of course, Tom Robbins.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, **Anne-Sophie Savoureux** est professeure agrégée d'anglais au sein du département de Sciences du Langage de l'Université Paris-Descartes, et poursuit un doctorat en stylistique et littérature américaine contemporaine à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris3. Sa recherche porte sur la fabrique linguistique de l'inattendu dans l'œuvre fictionnelle de l'auteur américain Tom Robbins.

#### **Abstract**

American author Tom Robbins (1932-) wrote nine novels that feature an immediately recognizable flamboyant style that a journalist from *The Los Angeles Times* called 'Tom-Robbins style'. This lexicalization of the writer's name into a compound adjective shows how unique this style is and Tom Robbins has, himself, dated his discovery of a stylistic voice of his own back to 1967.

Through a reflection on the notion of commitment, this paper aims at bringing to light a few features of Tom Robbins's remarkable style.

Foremost among the stylistic invariants that are the hallmarks of this

## RÉSUMÉS

commitment are his widespread analogies and narrative digressions. A quantitative analysis of the corpus via Wmatrix3 statistically reveals intrinsic invariants (unicity in diachrony) and extrinsic variants (originality in synchrony).

If the author has never veered away from the stylistic path he has chosen, his philosophical and whimsical fiction paradoxically expresses a certain detachment – especially from hackneyed tropes and self-righteous dogmatism through a postmodern play with traditional codes. This philosophical and political detachment is particularly expressed linguistically through the use of paradoxes, oxymorons, neologisms and the way the writer refreshes catachreses. If Tom Robbins sticks to a specific style, his prose is suffused with variation, change and the coexistence of opposites, influenced as it is by Zen Buddhism and the use of *koans* as springboards for meditation.

Eventually, beyond stylistic engagement and philosophical detachment, the strongest commitment may be the one that is required on the reader's part. Tom Robbins's poetic and intricately crafted prose – which he himself calls "lyrical prose" – demands a particular attention from the reader, as well as a strong suspension of disbelief, because of the whimsical and magically realistic quality of his fictional world.

**Keywords:** Stylistics, Tom Robbins, postmodern American fiction, commitment, detachment, paradox, foregrounding, Wmatrix3.

### Résumé

Les neuf romans de l'auteur américain contemporain Tom Robbins (1932–) sont tous marqués par un style immédiatement reconnaissable, qu'un journaliste du *Los Angeles Times* a même appelé « *Tom-Robbins style* », cette lexicalisation adjectivale rendant bien compte de l'engagement de l'auteur dans une voix/voie stylistique inédite et unique, engagement qu'il date lui-même de 1967. Les invariants stylistiques, marques de cet engagement, sont notamment l'analogie narratophage, ainsi que les décrochages narratifs. Une étude quantitative soutenue par le logiciel de textométrie Wmatrix3 permet de révéler statistiquement ces invariances intrinsèques (unicité en diachronie) et ces variances extrinsèques (originalité en synchronie).

Or, si l'auteur n'a jamais dévié de la voie stylistique qu'il s'est inventée, sa fiction philosophico-loufoque prône, elle, un certain dégage­ment : dégage­ment des tropes narratifs connus, apologie de l'ex-centricité, de la

marge, détournement postmoderne des codes, moteur narratif fondé sur la digression. Ce détachement philosophique se retrouve stylistiquement dans le paradoxe, l'oxymore, le néologisme et sa pratique répandue du rafraîchissement des catachrèses comme tentative de dégagement de la langue d'un processus de fossilisation. Si Tom Robbins est fidèle à un choix de style, son style exprime quant à lui la variation, le changement et la coexistence des contraires (« *serious playfulness* ») dans la veine du bouddhisme Zen, friande de *koans*, énigmes paradoxales, déclencheurs de détachement méditatif.

Enfin, par-delà l'engagement stylistique et le dégagement philosophico-linguistique, la notion d'engagement se trouve peut-être encore davantage dans celui demandé au lecteur, la prose poétique de Tom Robbins (qu'il nomme lui-même « *lyrical prose* ») nécessitant en effet de la part de son lectorat un engagement fort, une suspension du facteur critique au carré, de par l'étrangéité du monde fictionnel et l'aberration intrinsèque à la fois de la diégèse et des personnages (une chaussette sale, une auto-stoppeuse aux pouces géants, etc.), mais aussi de par le travail stylistique d'orfèvre de l'auteur (travail d'écriture à la Flaubert, langue ciselée, jeux de mots, de sonorités, complexité sémantico-syntaxique, figures de style érigées comme véritable héroïnes de la fiction) requérant et exigeant œil acéré et esprit aux aguets.

A travers cette problématique de l'engagement, nous tenterons ainsi de faire apparaître quelques caractéristiques du style remarquable d'un auteur qui en France est paradoxalement encore peu remarqué.

**Mots-clés :** Stylistique, Tom Robbins, fiction américaine postmoderne, engagement, dégagement, paradoxe, déviation unique, Wmatrix.

RÉSUMÉS

### **Manuel JOBERT**

**Manuel Jobert** is Professor of English Language and Linguistics at the University of Lyon (Jean Moulin - Lyon 3) and Visiting Professor at the University of Huddersfield (U-K). He specialises in pragmatics, literary stylistics and phonetics.

**Manuel Jobert** est Professeur de linguistique anglaise à l'Université Jean Moulin – Lyon 3 et Professeur invité à l'Université de Huddersfield (U.K). Ses recherches portent sur la pragmatique, la stylistique littéraire et la phonétique.

#### **Résumé**

La fiction de Julie Otsuka relève de la littérature dite « engagée » dans la mesure où elle entend dénoncer la manière dont les Etats-Unis ont traité les nippo-américains depuis leur arrivée (*The Buddha in the Attic*) jusqu'à leur déportation pendant la seconde guerre mondiale (*When the Emperor Was Divine*). Dans ce roman, la dénonciation s'effectue par le truchement de deux modalités contraires. Cet article propose, à travers l'étude du premier et du dernier chapitre, de s'intéresser à la transitivité comme un moyen de dire « en-deçà » et à une forme complexe d'interlocution proche de l'explosion verbale. Loin d'être manichéenne, l'écriture de Julie Otsuka permet d'interroger la place des Japonais aux Etats-Unis de manière à la fois franche et nuancée.

**Mots-clés :** Immigration, camps d'internements, transitivité, anaphore, interlocution.

#### **Abstract**

Julie Otsuka's fiction clearly falls in the category of "literature engagée" in the sense that it denounces the way Japanese Americans were treated from the moment they arrived in the U.S. (*The Buddha in the Attic*) to their deportation during WWII (*When the Emperor Was Divine*). In this novel, Otsuka uses two different modalities to express her views. This article focuses on the first and the last chapter and studies "transitivity" as a minor mode of expression and a complex form of interlocution verging on verbal outburst. Otsuka's writing, because it is both direct and nuanced

sheds light on the place of Japanese Americans in the U.S. during the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Immigration, internment camps, transitivity, anaphora, interlocution.

### **Julie LOISON-CHARLES**

**Julie Loison-Charles** is a lecturer at Université Lille 3 – Charles de Gaulle. In June 2014, she defended her PhD entitled “Vladimir Nabokov’s foreign words” which studies Nabokov’s code-switching in his American novels; on top of her literary approach, she uses stylistics, psycholinguistics and translation studies. She has written several articles on heteroglossia in Nabokov’s American oeuvre and on foreign words and puns in the translation and self-translation of his books into French and Russian.

Agrégée d’anglais, **Julie Loison-Charles** est Maître de Conférences à l’Université Lille 3 – Charles de Gaulle. En juin 2014, elle a obtenu son doctorat intitulé « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov », qui porte sur le rôle du multilinguisme dans l’œuvre américaine de Nabokov ; elle incorpore à son étude littéraire des approches traductologique, stylistique et psycholinguistique. Elle est l’auteur d’articles sur l’hétéroglossie dans les romans américains de Nabokov et sur la traduction et auto-traduction en russe et en français de ses jeux de mots et alternances codiques.

#### **Abstract**

In his American novels, Russian-born writer Vladimir Nabokov demonstrates his perfect mastery of the English language but he also exhibits his personal multilingualism. This can lead to the impression that his oeuvre was meant for an elite sharing the same idiolect as him. However, we intend to show that the inscription of foreign words (or xenisms) in the midst of English words is actually a means of preparing the monolingual English-speaking reader to Nabokov’s heteroglossia: indeed, the typography and many metalinguistic comments surround the foreign word with a cushion of precaution, so that the reader grows accustomed to this recurring transplant into her mother tongue. Moreover, the reader is granted intellectual access to xenisms thanks to different types of explanation and translation; but she’s also given a sensory and sensual perception of foreign languages, which become connoted with pleasure

## RÉSUMÉS

and even eroticism. The heteroglossic text turns out to be a palimpsest where the different layers of languages will be perceived according to the reader's linguistic knowledge and acumen. This puts to the fore what the Nabokovian reader was supposed to be for the demanding writer: "a good reader is bound to make fierce efforts when wrestling with a difficult author, but those efforts can be most rewarding after the bright dust has settled." (Nabokov 1990, 183)

**Keywords:** code-switching, reader, heteroglossia

### Résumé

Dans ses romans américains, l'écrivain d'origine russe Vladimir Nabokov démontre sa parfaite maîtrise de l'anglais mais il affiche également son multilinguisme personnel. Il peut en découler l'impression que son œuvre n'était destinée qu'à une élite partageant le même idiolecte que lui. Cependant, cet article montrera que l'inscription des mots étrangers (ou xénismes) au sein des mots en anglais est en réalité un moyen de préparer le lecteur anglophone monolingue à l'hétéroglossie nabokovienne : en effet, la typographie et de nombreux commentaires métalinguistiques entourent le mot étranger d'une couche de précaution, de sorte que le lecteur s'habitue graduellement à ce transplant linguistique récurrent au cœur de sa langue maternelle. De plus, c'est un accès intellectuel à ces xénismes qui est fourni au lecteur, grâce à différents types d'explications et de traductions ; mais c'est également un accès sensoriel et sensuel qui lui est donné, puisque les langues étrangères deviennent connotées de plaisir, et même d'érotisme. Le texte hétéroglossique devient un palimpseste où les différentes couches de langages seront perçues en fonction du passé linguistique du lecteur et de sa perspicacité. Cela met en exergue le genre de lecteur qu'il fallait être pour l'écrivain exigeant qu'était Nabokov : « un bon lecteur doit faire des efforts violents quand il se débat avec un auteur difficile, mais ses efforts trouvent leur récompense quand est retombée la poussière brillante de l'empoignade ». (Nabokov 1985, 198)

**Mots-clés :** alternance codique, lecteur, hétéroglossie

## Table des matières

|  |        |
|--|--------|
| <b>Manuel JOBERT</b>   |        |
| Éditorial .....  | p. 7   |
| <b>Élise MIGNOT</b>  |        |
| Le pronom personnel <i>one</i> dans <i>A Room of One's Own</i><br>de Virginia Woolf. Engagement ou désengagement ? .....   | p. 9   |
| <b>Grégoire LACAZE</b>   |        |
| Responsabilité et prise en charge énonciatives dans les titres<br>d'articles de presse .....   | p. 31  |
| <b>Catherine PAULIN</b>  |        |
| Oral varieties of English in a literary corpus of West African and South<br>East Asian prose (1954 – 2013): commitment to local identities and<br>catering for foreign readers ..... | p. 59  |
| <b>Léa BOICHARD</b>  |        |
| Écriture et engagement dans <i>The Commitments</i><br>de Roddy Doyle .....   | p. 81  |
| <b>Anne-Sophie SAVOUREUX</b>   |        |
| Engagement stylistique et poétique du dégagement : le paradoxe<br>littéraire des romans de Tom Robbins .....   | p. 101 |
| <b>Manuel JOBERT</b>   |        |
| Transitivité et interlocution :<br>deux modalités paradoxales de l'engagement<br>dans <i>When The Emperor Was Divine</i> de Julie Otsuka .....                                       | p. 127 |
| <b>Julie LOISON-CHARLES</b>  |        |
| “ <i>Pozhalsta bez glupostey</i> (please, no silly things), <i>especially devant les</i><br><i>gens</i> ”: Nabokov's code-switching and monolingual readers ....                     | p. 141 |
| <b>Résumés</b> .....   | p. 153 |

Mise en page et impression  
Service Édition  
de l'Université Jean Moulin Lyon 3  
– Mars 2015 –

