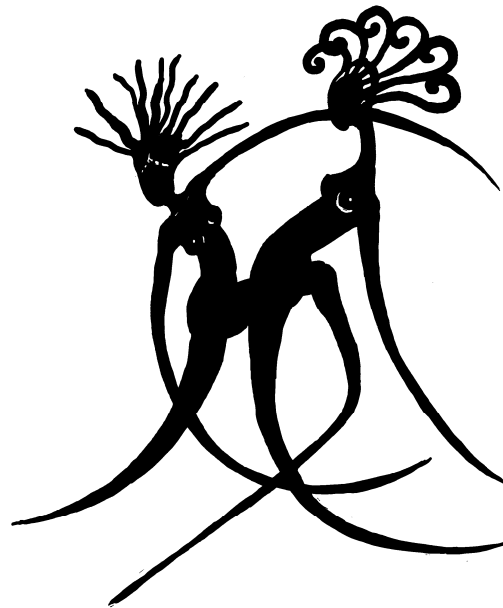


*Études de Stylistique
Anglaise*

SSA

Société de Stylistique Anglaise

Contexte(s)
2011



ESA N° 3

© 2013 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

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

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

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

ORGANIGRAMME ET STRUCTURE DE LA SOCIETE

Siège social : Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, UFR de « langues et cultures étrangères », 200 avenue de la République, 92001 NANTERRE CEDEX

Présidents d'honneur :

Robert ELLRODT
Henri SUHAMY, Président de la Société (1978 – 1992)
Gilles MATHIS, Président de la Société (1992 – 2003)
Wilfrid ROTGE, Président de la Société (2003 – 2007)
Monique DE MATTIA-VIVIES, Présidente (2007 – 2012)

Président :

Manuel JOBERT
Professeur des Universités, Université Jean Moulin – Lyon 3
Adresse personnelle : 36 le hameau des St. Etienne,
69460 SAINT-ETIENNE-DES-OULLIÈRES
manuel.jobert@wanadoo.fr

Trésorière : **Sandrine SORLIN** (Université Paul Valéry, Montpellier 3 / Institut Universitaire de France)

Secrétaire : Luc BENOIT A LA GUILLAUME (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense)

Vice-Présidentes :

Simone RINZLER (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense)
Nathalie VINCENT-ARNAUD (Université du Mirail – Toulouse 2)

Rédacteurs en chef : Manuel JOBERT et Simone RINZLER

Comité de rédaction : Nathalie VINCENT-ARNAUD, Linda PILLIÈRE

Webmestre :

Yan BRAILOWSKY (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense)
(<http://stylistique-anglaise.org>)

Responsable de la rubrique « recensions » :

Nathalie VINCENT-ARNAUD (Université du Mirail – Toulouse 2)

Comité de lecture : Jean ALBRESPIT, Luc BENOIT A LA GUILLAUME, Christine BERTHIN, Stéphanie BONNEFILLE, Yan BRAILOWSKY, Catherine CHAUVIN, Catherine DELESSE, Monique DE MATTIA-VIVIÈS, Emily EELLS, Marie-Agnès GAY, Lesley JEFFRIES, Manuel JOBERT, Vanina JOBERT-MARTINI, Isabelle KELLER-PRIVAT, Jean-Rémi LAPAIRE, Paul LARREYA, Jean-Jacques LECERCLE, Clara MALLIER, Natalie MANDON, Dan McINTYRE, Claire MAJOLA, Gilles MATHIS, Aliyah MORGENSTERN, Blandine PENNEC, Jacqueline PERCEBOIS, Linda PILLIÈRE, Albert POYET, Mireille QUIVY, Bertrand RICHET, Simone RINZLER, Wilfrid ROTGÉ, Sébastien SALBAYRE, Olivier SIMONIN, Sandrine SORLIN, Henri SUHAMY, Michael TOOLAN, Jean-Louis VIDALENC, Nathalie VINCENT-ARNAUD.

**SOCIÉTÉ DE STYLISTIQUE ANGLAISE
BULLETIN D'ADHÉSION :**

NOM : Mme / Mlle / M.

.....

ADRESSE (postale et électronique)

.....

.....

.....

.....

.....

COTISATION : 20 € (15 € pour les étudiants sur présentation d'un justificatif)

ANCIENS NUMEROS : 10 €

RÈGLEMENT :

Libeller le chèque en euros à l'ordre de la *Société de Stylistique Anglaise*.

Adresser tout règlement à la Trésorière :

Sandrine SORLIN

1, rue Emile Bonnet 34090 Montpellier

La Trésorière vous saura gré de répondre aux appels de cotisation avec diligence et vous en remercie par avance.

DIFFUSION

La diffusion du Bulletin est assurée par **Luc BENOIT A LA GUILLAUME** (lucbenoit2@free.fr), avec lequel il convient de prendre contact en cas de problème de distribution.

SOMMAIRE

Manuel Jobert, <i>Éditorial</i>	9
Catherine Paulin <i>Mimesis et créativité linguistiques dans Sozaboy – a novel in rotten English et sa traduction en français</i> Petit Minitaire.....	13
Sandrine Sorlin <i>The man in the high castle de Philip K. Dick : et si on changeait le contexte ?</i>	31
Manuel Jobert <i>“Instant contextualisation” and readerly involvement in Alan Bennett’s ‘Bed among the Lentils’</i>	45
Séverine Letalleur-Sommer <i>Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens - The Oval Portrait</i>	59
Jacqueline Fromonot <i>Comment reconnaître une métaphore quand on en voit une : le rôle du contexte pour l’interprétation de formules de politesse dans la littérature britannique du XIX^e siècle</i>	75
Grégoire Lacaze <i>Regards croisés sur l’introduction du discours direct en anglais et en français : mise en contexte dans The Pearl et La perle de John Steinbeck</i>	89
Charles Brasart <i>Code-switching, co-texte, contexte : une analyse du jeu de langue dans les conversations bilingues</i>	107
Christopher Desurmont <i>La résistance du lexical à la dématérialisation : l’exemple des adverbes intensifs awfully, frightfully, terribly</i>	123

Stéphanie Bonnefille

*La marée noire vue du bureau ovale : processus rhétoriques
pour conceptualiser la crise du golfe du Mexique (avril 2010) ...* 131

Luc Benoit A La Guillaume

*Quand Sarah Palin « restaure l'honneur » de l'Amérique
et son ethos.....* 147

Contributors..... 159

Résumés - Abstracts..... 163

ÉDITORIAL

Il est de coutume que le nouveau président d'une société savante rende hommage à son prédécesseur. Cette tâche m'est à la fois facile et agréable. En effet, au cours de la présidence de Monique de Mattia-Viviès, notre société a connu un développement considérable. Sur le plan quantitatif, plusieurs colloques ont été organisés avec l'aide financière (dotation), matérielle (publication) ou scientifique (expertise par notre comité de lecture) de la SSA et le nombre d'adhérents a augmenté de manière significative. Cette multiplication des activités ne s'est toutefois pas faite au détriment de la rigueur scientifique, bien au contraire. Le passage du *Bulletin de la SSA* (BSSA) à *Études de Stylistique Anglaise* (ESA) n'a pas été qu'une transformation cosmétique. La maquette a certes changé mais le processus de sélection et de publication des articles s'est précisé. La SSA s'est doté d'un comité de rédaction qui vient en renfort du comité de lecture. Celui-ci s'est élargi en intégrant notamment des collègues étrangers de renom. Tous les articles soumis à publication sont anonymés et font l'objet d'une double évaluation. Dans les cas où les deux relecteurs expriment un avis divergent, une troisième relecture est effectuée.

Le fonctionnement de la SSA est souple tout en restant rigoureux et je tiens à remercier chaleureusement Monique de Mattia-Viviès pour tout ce qu'elle a accompli avec efficacité et discrétion dans un esprit de grande collégialité. Au cours de son mandat, elle a en outre su maintenir la convivialité qui caractérise notre société. Monique de Mattia-Viviès ne quitte bien entendu pas la SSA dont elle devient Présidente d'honneur au même titre que ses prédécesseurs et c'est avec beaucoup de plaisir que nous la retrouverons lors de nos diverses manifestations.

Je m'engage à faire tout mon possible pour que la place de notre société soit confortée dans notre communauté et que son originalité et l'esprit d'ouverture qui la caractérisent soient préservés. Les années qui s'annoncent pour l'enseignement supérieur et la recherche sont incertaines. La SSA est toutefois bien placée pour affronter l'avenir, que ce soit sur le plan scientifique

ou financier. La stylistique – on le sait – se caractérise par la diversité de ses approches. Littéraires, linguistes, analystes du discours et civilisationnistes se côtoient et s’enrichissent de leurs différences. Divers modèles théoriques sont utilisés, seuls ou en conjonction. La richesse de notre société vient de cette ouverture et doit être préservée. Si elle est plurielle dans ses manifestations, la stylistique possède toutefois une méthodologie qui lui est propre. Celle-ci s’appuie sur une analyse minutieuse et rigoureuse des textes, la *textual warranty* dont parle Geoffrey Leech (2008, 8), dans *Language in Literature : Style and Foregrounding*.

Vie de la Société

Lors de l’Assemblée générale d’octobre 2011, Sandrine Sorlin a été élue trésorière de la SSA à l’unanimité. Je la remercie d’avoir accepté cette responsabilité dont je sais qu’elle s’acquittera brillamment. Je souhaite que l’Assemblée Générale d’octobre 2012 soit l’occasion de mettre à jour l’organigramme de la SSA et que tous les membres du bureau élargi (Vice-Présidents, membres du comité de rédaction) soient (ré-)élus pour une durée de trois ans afin que la durée de leur mandat corresponde à celui du Président et de la Trésorière.

La cotisation à la SSA passe à 20 € en 2012 mais, en contrepartie de cette augmentation, tous les membres recevront les numéros spéciaux (un par an) en plus de la publication des actes du congrès de la SAES. Le prix du numéro individuel reste de 15 €.

Comme par le passé, la SSA souhaite soutenir des colloques ou des manifestations scientifiques relevant de son champ disciplinaire. Le numéro spécial de 2012 sera consacré à la première collaboration entre la SSA et la Poetics & Linguistics Association et réunira les articles retenus par le comité de sélection de notre revue sous le titre *Style in Fiction Today*.

Vous pouvez d’ores et déjà m’envoyer vos propositions de numéros spéciaux ou colloques qui seront soumis à l’approbation de l’Assemblée Générale d’octobre 2012. En outre, il serait souhaitable que notre société multiplie les contacts avec des stylisticiens étrangers. Notre collaboration avec la *Poetics & Linguistics Association* (PALA) est désormais bien établie mais il convient de la faire vivre. Dans la mesure où les numéros de notre revue sont mis en ligne deux ans après leur publication papier, nous ne pouvons qu’encourager les membres de la SSA qui le souhaitent à publier en anglais. De même, les membres de notre société sont invités à soumettre des articles à la revue *Language & Literature*, émanation de la Poetics & Linguistics Association. Dans le même ordre d’idée, la SSA continuera cette année encore à soutenir les *Discourse Analysis Conferences* de l’Université Jean Moulin –

Lyon 3. Cette année, les DAC IX et DAC X accueilleront **Dr Catherine Emmott** (University of Glasgow), auteur de *Narrative Comprehension – A Discourse Perspective*, Oxford University Press, 1999 et **Professor Michael Short** (University of Lancaster), co-auteur de *Style in Fiction*, Longman, 1981.

J'espère avoir le plaisir de vous revoir ou de faire votre connaissance au Congrès de la S.A.E.S. de Limoges et je suis certain que, comme à l'habitude, notre atelier sera l'occasion d'échanges fructueux.

Je vous prie de bien vouloir excuser la parution extrêmement tardive de ce numéro. Tous les articles sont issus de communications présentées en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

Manuel JOBERT
Président de la Société de stylistique anglaise (SSA)
Professeur à l'Université Jean Moulin – Lyon 3
manuel.jobert@wanadoo.fr

Simone RINZLER
Maître de Conférences HDR à Paris Ouest Nanterre la Défense

MIMESIS ET CRÉATIVITÉ LINGUISTIQUES DANS SOZABOY – A NOVEL IN ROTTEN ENGLISH ET SA TRADUCTION EN FRANÇAIS PÉTIT MINITAIRE¹

Catherine Paulin

Université de Franche-Comté, Besançon – LASELDI - EA 2281

Abstract: The language in *Sozaboy* by Ken Saro-Wiwa is a variety of language in itself: it fluctuates between Nigerian Pidgin and “rotten English”. In the translation by Samuel Millogo and Amadou Bissiri, the reader hears a popular urban vernacular. This paper shows how *Sozaboy* uses *mimesis* and linguistic creativity and how the translators have adapted Ken Saro-Wiwa’s language choices in a variety of French that is in a blurred zone between linguistic realism and creativity.

Keywords: language varieties, variation, *mimesis*, linguistic creativity, pidgin, vernacular, translation and adaptation

Introduction

La langue de *Sozaboy* (1985, 2003) constitue un véritable jeu sur les signifiants. Cette écriture de la subversion linguistique met en tension *mimesis*, à travers l’emploi de formes et de marqueurs de pidgin, et créativité linguistique. Les variations de langage, les fluctuations de la frontière entre « langue standard » et « langue pourrie », se situent à des niveaux ontologiques différents : ce sont à la fois des *subjectivèmes* ou marqueurs de subjectivité et

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l’atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

des marqueurs de représentation du collectif, dans une dimension sociolinguistique et historique donnée. L'expérience à laquelle le texte convie le lecteur « est dépendante du langage, de la matérialité des mots utilisés et des choix stylistiques qui président à leur utilisation » (Lecercle et Shusterman 2002,13).

La langue du roman est une création de l'auteur et, cependant, elle entre dans un rapport mimétique avec le déchirement que vit le pays : le roman, dans son intégralité, est écrit dans une langue fictionnelle inspirée du pidgin nigérian.

Le Pidgin English nigérian est une *lingua franca* très répandue dans un pays qui compte plus de 300 langues. Si l'origine du Pidgin English est à rechercher dans les échanges commerciaux entre les Britanniques et les ethnies locales au XVII^e siècle, il s'est beaucoup développé et il convient aujourd'hui de considérer qu'il fait partie d'un *continuum* qui va du pidgin basilectal à des variétés créolisées. En cela, la situation des pays anglophones est très différente de celle des pays francophones parmi lesquels la Côte d'Ivoire fait exception en ayant développé un *continuum* de variétés de français ivoirien. Nous mentionnons ce point car il a un impact sur la langue de la traduction de *Sozaboy*. Le pidgin nigérian est en passe d'acquérir une fonction identitaire : il incarne une identité nigérienne, comme ne peuvent le faire ni l'anglais, ni les langues ethniques mais, jusqu'à présent, il n'a pas de statut officiel.

Se pose la question de la représentativité du texte : de quoi le texte est-il représentatif ? Quel rapport entre l'univers fictionnel et le contexte référentiel ? Quel rapport établir entre la langue construite de la fiction et la réalité sociolinguistique ? Cette question sera abordée par la confrontation du texte dans sa version originale et de la traduction de Samuel Millogo et Amadou Bissiri².

Brève présentation du roman et problématisation en quatre points

Méné, jeune apprenti chauffeur de quatorze ou quinze ans, vit à Dukana. Il se marie très jeune et se laisse convaincre par Agnès, son épouse, de s'engager dans l'armée. Il part à la guerre contre l'avis de sa mère et pour répondre aux attentes de son épouse qui voit dans la prise de l'uniforme courage et force, des valeurs que sont censés incarner les hommes jeunes. C'est ainsi qu'il vit les horreurs de la guerre civile nigérienne (1967-1970), guerre qui n'est pas explicitement nommée dans le texte. Les peuples ne sont pas nommés, les lieux rarement et ils sont fictionnalisés : Dukana, Pitakwa, « Diobu New York ». Ce choix fictionnel correspond à la réalité de la guerre du Biafra qui n'est pas une guerre pour un territoire correspondant à des peuples

² *Jagua Nana, People of the City, Lokotown* pour ne citer que ces trois titres.

bien définis. La forme du récit de la guerre que fait Méné tient aux choix linguistiques qui sont ceux de Ken Saro-Wiwa : le mélange de « rotten English », de pidgin, d'emprunts et de néologismes constituent une dénonciation des absurdités de la guerre. Après trois années de guerre, Méné rentre chez lui pour découvrir que sa mère et son épouse sont mortes. Il a aussi perdu sa maison et son village, voire son existence puisqu'on le prend pour un fantôme.

Le point de vue est de bout en bout du roman celui de Méné qui ne comprend pas le conflit qui dévaste son pays. Il n'est pas en mesure de prendre une quelconque distance interprétative par rapports aux événements. Il les vit sans les comprendre : Méné finit totalement dépossédé de lui-même et des siens.

PROBLÉMATISATION : 4 points qui sous-tendent notre propos

1. Variété de langue, variations, écarts : la langue de *Sozaboy* que Simone Rinzler (2005, 9) qualifie de « personnage principal d'un roman pamphlet pacifiste » met en tension *mimesis* et écarts créatifs. 2. La forme / le style du roman est à appréhender dans cet entre-deux entre ancrage sociolinguistique nigérian et langue fictionnelle. Le pidgin fait partie intégrante de la narration contrairement à ce qui se passe dans les romans de Cyprian Ekwensi par exemple.

3. Le lecteur, dans ce texte non situé géographiquement (les toponymes sont des créations), entend le pidgin nigérian : la langue, entre pidgin et *anglais pourri*, représente le démembrement de Méné et de toute la société nigérienne.

4. Qu'en est-il dans la traduction de Samuel Millogo et Amadou Bissiri (1998) : quels sont les échos que produit la langue des traducteurs ? Le lecteur entend un vernaculaire urbain populaire, un français africanisé, voire créolisé, qui se démarque des variations linguistiques d'un auteur comme Ahmadou Kourouma³.

**Variation linguistique diatopique, diastratique, diamésique :
« hybridation linguistique⁴ », et « sentiment de défamiliarisation⁵ » pour le lecteur**

Il s'agit de mettre en évidence la visibilité d'une variété orale dans le texte que le lecteur « entend » comme située au Nigéria, une variété diamésique qui cependant n'est pas authentique et qui subvertit non seulement la langue anglaise mais aussi le pidgin nigérian. De l'avis même de l'auteur, *Sozaboy* ne

³ Dans *Les Soleils des Indépendances* (Kourouma 1970), les constructions verbales en particulier reproduisent une réalité linguistique d'une variété de français ivoirien et sont saillantes dans un texte qui par ailleurs est écrit dans une langue littéraire, hautement métaphorique et qui permet une mise à distance ironique des personnages, de ce qu'ils vivent, racontent et décrivent. *Allah n'est pas obligé* (2000) du même auteur représente le vécu d'enfants soldats.

⁴ Nous empruntons l'expression à Jean-Jacques Lecercle (2009).

⁵ Nous empruntons l'expression à Sandrine Sorlin (2010).

doit pas être considéré comme une œuvre écrite en pidgin mais plutôt comme une œuvre en décalage avec et l'anglais et le pidgin nigérian.

Cependant, la langue du texte, si elle est une création autoriale, n'en est pas moins représentative d'une variété de pidgin. Nous tenterons de dégager des caractéristiques du texte pris dans sa dimension mimétique par la prise en compte de marqueurs et de leur répertoire de valeurs : linguistique et socio-historique. Nous soulevons dès à présent une tension centrale au texte entre hybridation linguistique et cohésion : la langue du texte, qui convoque diverses variétés d'anglais, confère au texte une dimension cohésive. C'est la subversion linguistique qui donne au texte toute sa force expressive ainsi que sa force de résistance pacifiste.

Les marqueurs empruntés au pidgin sont récurrents, au niveau de la détermination verbale, des formes pronominales, de la reduplication, du lexique, pour ne citer que cela, mais la dimension mimétique de la langue de la narration vaut surtout pour sa force expressive (centrage sur la forme de l'énoncé) et pour le rapport hiérarchique qu'elle établit tout en le bousculant entre les langues mineures, pidgin et « broken English », et la langue standard. C'est dans une langue minimale que Méné fait passer son message. Là où les événements ne font pas sens, là où la langue « bégaie » et altère les systèmes linguistiques en présence sous le contrôle de l'auteur naît le message politique. En ce sens, nous parlerons de valeur performative, dans une acception large du terme, du langage de Méné réduit au plan des agencements syntaxiques et du lexique. Afin de rendre compte du rôle agonique du langage dans *Sozaboy*, nous ne pouvons pas seulement procéder par micro-repérages et micro-analyses strictement linguistiques. Il nous faut « changer d'échelle » et adopter une posture pluri-dimensionnelle, entre langue / aire géographique / culture, ajustement de la langue au « pourrissement » dénoncé de la société. Procédons à quelques repérages, du point de vue de la réception que nous en faisons et du rapport à un pidgin nigérian ancré dans la réalité socio-linguistique. Il nous apparaît que la perception des traits stylistiques ne peut avoir lieu qu'en fonction du rapport des formes à la réalité sociolinguistique, aux variétés de langue communément employées dans la société ainsi que du rapport entre ces formes et les représentations stéréotypiques qu'elles convoquent. Les formes de pidgin, si « distordues » soient-elles, sont représentatives de la variation diastratique et de la langue des classes populaires peu éduquées. Nous comparerons le texte avec la traduction qui en est faite dans *Petit Minotaire* : comment rendre compte de « l'hybridation linguistique » en français alors que le pidgin n'a pas véritablement d'équivalent sociolinguistique ? Les traducteurs ont eu recours à une variété de français abidjanais sans que ce choix soit constant. Ils ont recréé l'hybridation propre à *Sozaboy*. Le recours à un vernaculaire urbain qui n'est ni constant ni totalement représentatif du français de Côte d'Ivoire est la marque

de la position éthique des traducteurs qui reproduisent l'hétérolinguisme caractéristique du texte. Nous noterons à propos de la situation sociolinguistique en Côte d'Ivoire qu'en 1960, Houphouët-Boigny déclare l'indépendance de la Côte d'Ivoire et défend le français qui constitue « le ciment de l'unité nationale ». Le français, langue de l'école à tous les niveaux, du pouvoir, de la justice est parlé dans les villes mais un nombre croissant de locuteurs utilisent une variété pidginisée de français, principalement dans les banlieues d'Abidjan. Ces variétés de français ivoirien s'inscrivent dans un *continuum* : le français des élites constitue la variété acrolectale, le français des lettrés la variété mésoclectale et le français des peu ou pas lettrés la variété basilectale. Le *nouchi*, qui est apparu récemment, est un sociolecte des jeunes des banlieues qui mélange français et langues locales et génère beaucoup de néologismes. En Côte d'Ivoire, le français n'a jamais été en concurrence avec une seule langue ivoirienne véhiculaire interethnique. Les Ivoiriens, privés d'une langue véhiculaire interethnique, adaptent le lexique et les constructions syntaxiques du français, et, en cela, les traducteurs de *Sozaboy* reproduisent – au moins en partie – une variété de français ivoirien. Nous illustrons ci-dessous ces phénomènes à la fois mimétiques et créatifs, adaptés à la transposition entre langues et entre situations sociolinguistiques et sociohistoriques dans les domaines de la détermination verbale et de la détermination nominale.

Détermination verbale

(1) By this time, everybody **don dey laugh** well well. (S, 7)⁶

(1') Le temps que il a parlé ça, tout le monde **a commencé rire** bien bon. (PM, 34)

(2) « How can person give something to government ? When we **have paid tax finish**, then they begin to ask for dash again. Na good government so ? » Bom said. (S, 8)

(2') – Comment l'homme peut donner gouvernement quelque chose ? Le moment que on a payé l'impôt fini, juste eux ils **commencent pour** demander cadeau encore. Ça là c'est bon gouvernement encore ? Bom a dit.

Dans l'exemple (1), les marqueurs aspectuo-temporels pré-verbaux DON(E) et DE(Y) sont combinés comme ils le sont en pidgin ouest-africain. DE(Y) est orienté vers le début d'un procès que le narrateur envisage sous l'angle de son accomplissement, c'est ce qui est encodé par DON(E), mais, dans la situation, le procès est en cours et il n'a pas atteint son terme (Paulin 2008, 75). L'énoncé équivaut à « Everybody has started laughing ». En revanche, dans l'exemple (2), alors que la situation de communication dans laquelle les

⁶ Désormais, *Sozaboy* sera abrégé en S et *Petit Minotaire* en PM dans les citations.

personnages se trouvent est la même qu'en (1), on note une instabilité des marqueurs aspectuo-temporels et une lexicalisation de l'aspect perfectif avec l'emploi du verbe *finish*. Dans la traduction, il s'agit de faire varier la construction du verbe inchoatif *commencer* : *commencer* Ø, *commencer pour*. Les variations relatives à la valence : intransitif / transitif ; transitif direct / transitif indirect sont fréquentes en français de Côte d'Ivoire. *Les Soleils des Indépendances* en fournissent de nombreux exemples (Paulin, à paraître).

(3) Then we two laughed again. By that time the drink **don begin turn-turn for** my eye. (S, 19)

(3') Puis on a ri tous les deux encore. Maintenant boisson **a commencé faire tourner tourner** ma tête. (PM, 50)

En (3), la reduplication de *turn* employé comme transitif indirect avec la préposition FOR crée une impression d'authenticité. L'aspect inchoatif du procès néanmoins perçu sous l'angle de son accomplissement aurait pu être marqué par DONE DE(Y) plutôt que par le verbe lexical *begin*. Il s'agit de la même stratégie qu'en (2) qui est attestée dans des variétés de langue pidginisées ou créolisées.

(4) ... and Dukana people **will be prouding** because one of their daughter who **have gone** to Lagos **have returned**. (S, 19)

(4') ... et puis les gens de Doukana **vont faire bruit** parce que un fille pour eux qui **est posée** à Lagos **a revenu** au village. (PM, 51)

Dans l'exemple (4), l'emploi de formes verbales complexes [WILL + BE V-ING] et [HAVE V-EN] ne s'inscrit pas dans une tendance mimétique. Par ailleurs, la conversion de l'adjectif *proud* en verbe, très récurrente dans le texte, reflète le fait que les transferts catégoriels sont fréquents dans ces variétés.

(5) Very soon they were saying we will travel to oversea to fight. I tell you I **was prouding** plenty. (S, 27)⁷.

(5') Ça fait pas longtemps même et puis ils disaient que on va monter sur la mer pour aller combattre. Je te dis, je **faisais mon malin en pagaille**. (*Pétit Minotaure*, p. 63)

La conversion d'adjectif en verbe est fréquente dans la langue du roman : ce processus de recatégorisation, s'il est attesté en pidgin, ne peut pas être conservé dans la traduction puisque les variétés de français ne connaissent pas la même flexibilité en matière de transfert catégoriel que les variétés d'anglais. Nous faisons ici abstraction des cas de conversion N > V en français considérés

⁷ La séquence *I was prouding plenty* est récurrente : pp. 28, 31...

comme tels si on accepte de ne pas tenir compte du morphème grammatical de l'infinitif comme dans *beurre* > *beurrer* ; *fleur* > *fleurir*...

(6) Myself too I begin to **glad small small**. (S, 38)

(6') Moi-même aussi, je **commence content** un peu un peu. (PM, 79)

(7) ... all the big big men in Dukana begin to bring goat, yam, chicken and plantain. They **full** the motor of the soza people. Even one man bring him daughter to give the soza captain. But the sozaman do not want the girl so **she went away crying**. (S, 39)

(7') ..., tous les grands types de Doukana commencent pour apporter cabris, ignames, poulets et bananes. Ils **ont rempli** camion de minitaires-là avec ça. Même y a un l'homme qui a attrapé sa fille amener pour donner capitaine minitaire-là. Mais minitaire dit il veut pas fille-là, alors **elle a commencé pleurer partir**. (PM, 81)

La rupture de variété est sensible en (7) dans « she went away crying ». Les traducteurs n'ont pas rendu l'alternance et ont maintenu une variété marquée comme non standard.

(8) One time they beat Zaza proper proper. By that time Zaza does not know what to do. He forget self that he is old soza before. He forget the foto of his woman from Burma. If you see Zaza by then you **will sorry** for him. He does not even know why they are beating him. (S, 40)

(8') Y a une fois même, ils ont frappé Zaza jusqu'ààà, et puis Zaza sait pas ce qu'il va faire encore. Il oublie même qu'il est ancien minitaire. Il oublie foto de sa femme de Birmanie-là. En ce temps-là, si tu vois Zaza, tu **vas pitier** lui. Il connaît pas la raison on est là frapper lui. (PM, 81)

En (8), que l'on considère *sorry*, V comme une conversion ou que l'on considère qu'il s'agit d'une ellipse du verbe copule BE, les traducteurs en (8') ont tenté de reproduire la construction.

(9) I begin to **jealous** the man small. Small small. (S, 30)

(9') Je crois que je commence **être jaloux** un peu de l'homme-là. Un peu un peu. (PM, 81)

Nous ne commenterons que certains aspects de la traduction dans le domaine verbal. Les « déviances » que nous relevons par rapport au français central, à savoir standard de France, sont explicables par le processus de pidginisation / créolisation qui apparaît nettement au niveau des constructions verbales. D'une construction transitive indirecte on passe à une construction transitive directe en (1') ; on notera la généralisation de la préposition POUR en (2') et (7'), les constructions elidées en (6') et (8'), le bouleversement de l'ordre syntaxique des arguments en (2').

Détermination nominale

Dans le domaine nominal, l'omission de l'article en (10), (12) et la non-distinction du genre en (12) s'inscrivent dans une tendance mimétique réaliste. En revanche, le génitif en OF en (13) n'est pas authentique tandis que la composition par juxtaposition en (14) l'est :

- (10) My master say it is very bad at all. So we were all very happy when they talk that it will stop now that there is Ø⁸ **new government** of soza and police. (S, 2)
- (10') Mon patron dit ça c'est mauvais trop même. Donc nous, on était très contents quand ils ont parlé que ce façon chose-là ça va fini, maintenant que y a Ø **nouveau gouvernement** de minitaires avec policiers. (PM, 24)
- (11) True, if you enter the Bar in the morning time or afternoon time, **the fly** will not allow you to chop or drink. They will be falling inside your **palmy** (palm wine⁹). (S, 13)
- (11') Et vraiment si tu entres dans bar-là matin ou après-midi tu moyen pas bouffer ou boire à cause de **mouches**. Ça va tomber dans ton *bangui* seulement. (PM, 24)
- (12) I order one bottle of palmy from the service. This service is Ø **young girl**. **Him bottom** dey shake as she walk. **Him breast** na proper J.J.C, Johny Just Come¹⁰ – **dey** stand like hill. (S, 13)
- (12') Je commande une bouteille de *bangui* avec la serveuse. **Serveuse-là** c'est une jeune fille. Quand elle marche **son fesse** commence danser. **Son sein** c'est vraie ampoule 100 watts – debout comme ça on dirait montagne. (PM, 42)

En (12), le marqueur HIM est à la fois masculin et féminin. Les traducteurs sélectionnent le pronom possessif masculin employé avec un nom féminin employé de manière atypique au singulier afin de rendre l'effet produit par la variété dans le texte source.

- (13) By the time I get to **the house of Agnes him mama**... (S, 34)
- (13') Le temps que j'arrive à **chez Agnès sa maman**... (PM, 42)
- (14) Some time sef they will enter **porson house** begin to ask for chop¹¹. (S, 40)
- (14') De fois même, ils entrent dans **maison des gens** pour demander bouffement. (PM, 82)

⁸ L'ajout du marqueur Ø est de nous. Tel sera le cas dans les exemples suivants.

⁹ La parenthèse est de nous.

¹⁰ Comprenez « pourvue d'une opulente poitrine, Agnès avec ampoules 100 Watts ».

¹¹ Notons le caractère idéophonique du verbe *chop*. Le nom *bouffement* dans la traduction nous semble être une création des traducteurs.

Dans le domaine nominal, nombre de marqueurs ne s'inscrivent pas dans une variété authentique de pidgin. Nous relevons en particulier l'emploi des pronoms personnels YOU et THEY plutôt que UNA et THEM ; l'emploi des prépositions AT et TO plutôt que l'emploi généralisé de FOR ; du marqueur du pluriel -S ; du génitif en OF (*sister of yours* plutôt que *yo sista*) ; du nom *mother* plutôt que *mama* qui est cependant également employé comme en (13)...

S'il ne s'agit pas dans la traduction de réalisme linguistique, nous voyons dans l'instanciation des variations, une forme de « transfiguration » d'un vernaculaire urbain dans le but de reproduire les effets de sens produits par la langue de *Sozaboy* et de démontrer le rapport agonique de la langue au pouvoir. Comme dans le texte original, la traduction contre-interpelle la langue standard / centrale et interpelle Méné en sujet « démembré » par la guerre. L'instabilité des formes reflète également l'instabilité linguistique en situation de plurilinguisme, comme c'est le cas dans les aires sociolinguistiques dont il s'agit.

Emprunts, néologismes, réduplication

Les néologismes lexicaux illustrent la créativité manifeste du style dans une langue deterritorialisée et sont ainsi en tension avec les emprunts (dans le domaine de la vie sociale, de la nourriture, des croyances) qui jouissent d'un fort pouvoir évocateur de l'Africanité du contexte. Il convient cependant de nuancer cette première approche du fait que les néologismes sont particulièrement fréquents dans les pidgins créolisés et les créoles, et que, de nouveau, il s'agit de mettre en tension « le réel linguistique » et « le créatif » puisque les néologismes réactivent des modes de formation lexicale standard et fonctionnent donc, dans une certaine mesure, par analogie. Dans les exemples (15) et (16), il s'agit de troncation antérieure et de suffixation.

Néologismes

- (15) Even, when they promote him to Inspector, my master and myself went to **gratulate** him. (S, 2)
- (15') Même, quand il a gagné inspecteur-là, mon patron et moi-même on est parti pour lui **félicitation**. (PM, 24)
En (15'), le nom *félicitation* est employé à la place du verbe.
- (16) So it was not a great **surprisation** to me when Agnes told me that yes, she likes me. (S, 21)
- (16') Donc **ça m'a pas surprend** beaucoup quand Agnès m'a dit que oui, je lui plais. (PM, 52)

En (16'), le participe passé « fautif » est là pour reconstruire l'effet de sens produit par le néologisme *surprisation*.

Emprunts

Les emprunts construisent des références dans un espace culturel donné, qui n'est pas celui de l'anglais standard, et ils sont adaptés dans la traduction à un espace sociolinguistique francophone autre que central.

- (17) After all person can still go to African Upwine Bar and chop **ngwo-ngwo** there, drink small **tombo** and make small **jollity** (+ néologisme). (S, 51)
- (17') Bon, après tout l'homme peut quand même partir Banguidrome africain et bouffer **ngwo-ngwo**, boire **bangui** un peu, et puis faire **samusement** un peu. (PM, 52)
- (18) Everybody they **hala** (« talk too much without saying much¹² ») about it. Many people have dead. Therefore some more people must to die again. (S, 17)
- (18') Tous les jours ils sont là **crier ça**. Beaucoup de gens sont mouris. Par conséquent il faut que d'autres vont mourir encore. (PM, 52)
- (19) I have not tief another person money. I do not go **juju house**. (S, 48)
- (19') Je n'ai pas volé l'argent de quelqu'un. Je ne suis pas parti consulter **gris-gris**. (PM, 52)

Réduplication

La reduplication fait partie des processus récurrents dans les langues créolisées et, de ce fait, s'inscrit dans une tendance mimétique, comme en (20) et (21). Une autre dimension s'ajoute : la répétition de phonèmes scande l'énoncé et lui confère un rythme qui co-construit du sens. Ce sens-là n'est ni lexical, ni référentiel, mais il rappelle un langage qui se situe entre le pré-verbal et le verbal. Réduplications et répétitions confèrent au texte une dimension poétique et font appel aux perceptions sensorielles du lecteur (Jeandillou 2009, 4).

- (20) They were saying too that all those policemen who used to chop **big big** bribe from people who get case will not chop again. (S, 1)
- (20') Ils disaient aussi que tous ces policiers qui bouffaient **beaucoup beaucoup** avec les gens qui gagnent problèmes dans tribunal ne vont pas bouffer encore. (PM, 52)
- (21) And they are all chopping bribe from the **small small** people. (S, 2)
- (21') Et puis eux tous sont là bouffer l'argent de nous **pétits petits-là**. (PM, 24)
- (22) I know that when **the come comes to become**, they cannot face old soza like myself who have conquered Hitla for Burma. (S, 62)
- (22') ... je sais que **le temps que ça va chauffer**, c'est là ils vont connaît que ils peut pas débout devant ancien minitaire comme moi qui a battu Hitla dans Birmanie. (PM, 115)

¹² Notre ajout.

Dans l'exemple (22), la répétition du lexème *come* ajoute en termes de circularité, voire de régression mortifère. Cet énoncé n'est pas sans rappeler ce sur quoi le texte s'achève : « But now if anybody say anything about war or fight, I will just run and run and run and run and run » (S, 181), cf. Rinzler 2005, 4. Le sens construit par la répétition du lexème *come* et par la répétition de sonorités se perd dans la traduction qui rend du sens cohérent mais qui perd et termes de force expressive et de dimension poétique.

Sozaboy est pour le lecteur une « mise en cause de l'identité et une expérience de l'altérité, là où l'étrange se fait étranger » (Lecerclé et Shusterman 2002, 236). Il s'agit de dissensus linguistique qui fait intervenir un processus de régulation entre l'emploi d'une variété de pidgin ancrée dans la réalité sociolinguistique et créativité autoriale. La déviance linguistique est intentionnelle et délibérée : Ken Saro Wiwa rejette la langue anglaise standard dans une ex-colonie britannique. Il expérimente sur des formes de « broken English » et de pidgin de manière non réaliste mais qui n'en demeure pas moins symboliquement mimétique. La *mimesis* subversive mise en œuvre dans *Sozaboy* porte les traces du contexte socio-linguistique et passe par une prise de conscience de l'Histoire avant de la mettre en abîme. Le texte a une dimension sensorielle grâce au jeu sur les sonorités, les répétitions. Les qualités poétiques du texte subsument la dichotomie idiolecte / langue ; variabilité créative / « mimologie » du contexte socio-linguistique et historique. La motivation de l'altération de formes attestées, la motivation des jeux acoustiques font que nous sommes loin de l'arbitraire du signe. La survivance de Méné tient à la subversion langagière qui a cours dans son discours. Parler de survivance, c'est aussi parler de mémoire, de ce qui survit d'événements révolus, de la guerre ; c'est convoquer une mémoire linguistique, socio-historique, individuelle et collective. La langue de *Sozaboy* témoigne de la réalité socio-linguistique sans pour autant la reproduire : elle est force vive du *logos*. Le lecteur est très souvent face à l'expression écrite de la prononciation, à une langue idiosyncrasique mais cependant mimétique. Le lecteur est amené à s'approprier la langue du roman et ainsi à pénétrer son univers et à construire un lien au sujet parlant / écrivain. Ce qui reste du pidgin nigérian, c'est un rythme, ce sont des traces lexicales et syntaxiques ; ce qui se crée dans le texte, c'est une langue naïve et minimale, un style à l'image de la spontanéité de Méné, un style où la pensée est incarnée dans les formes : « L'approche moniste de la langue et de la pensée repose sur le refus de saisir comme des entités autonomes la pensée et le langage, le vouloir dire et le dire » (Rabatel 2007, 21). Les prétendus écarts linguistiques n'en sont pas : ce sont des tensions intradiscursives qui mettent en scène le sentiment de démembrement, d'impuissance et de rébellion face à la guerre.

Langue et subversion

Les expressions ou « faits de langue » n'ont pas de sens en soi : elles ont un potentiel de sens dans le discours complet et dans son rapport au contexte socio-historique. La construction du sens linguistique et textuel est à la fois complexe, au carrefour de réseaux de signification, et d'une grande simplicité. La subversion linguistique tant de la langue standard que du pidgin nigérian vise à dénoncer le démembrement sociétal et individuel causé par les horreurs de la guerre. C'est dans la matérialité du langage que se manifeste l'engagement politique : l'auteur rend compte des horreurs et de l'absurdité de la guerre civile nigérienne (1967-1970) qui a éclaté après l'indépendance non pas dans la langue du colonisateur mais dans une langue qu'il crée, qui n'est ni l'anglais standard, ni le pidgin des villes du Nigéria, ni une des langues locales. La langue du roman est une création de l'auteur et, cependant, elle entre dans un rapport mimétique avec le déchirement que vit le pays. Ce n'est pas Méné seul qui s'exprime en « anglais pourri », tout le roman est écrit dans cette langue fictionnelle inspirée du pidgin nigérian.

Grâce à la matérialité des signes, le texte donne – ou bien renforce – la capacité du lecteur de construire une réalité et prend valeur politique. L'expérience de lecture donne la capacité au lecteur – ou bien la renforce – de « penser contre » : contre le lissage linguistique, l'homogénéisation, contre la pensée unique.

La matérialité des signifiants constitue un commentaire métalinguistique qui se manifeste dans les variations de langage, de registre, les tropes, les « déviances grammaticales »... Les variations de langage relancent du sens dans une autre direction : les bouleversements de la syntaxe canonique sont des signes d'intensité : affect, colère, conflit. Le rapport du texte au langage est réflexif : le texte est une réflexion sur la langue qui se fait acte :

Ce que la littérature met en scène, ce n'est pas l'identité (en général opprimée) d'un personnage représentatif, ce sont les procédures linguistiques de subjectivation : la construction linguistique et pragmatique de l'identité, l'interpellation d'individus en sujets toujours fictifs (Lecerclé et Shusterman 2002, 36).

S'il est permis de reconnaître l'intentionnalité de l'auteur qui mène un combat politique et linguistique, le lecteur joue un rôle actif pour faire sens du vouloir-dire de l'auteur, du dit et de l'interprétation qu'il en fait :

Le texte littéraire couvre le même terrain que les textes (politiques, autobiographiques, historiques, etc.) mais il le fait de façon différente. Il ne vise pas à construire des représentations (dé)valorisées de soi et des autres, il met en scène le processus linguistique d'interpellation des individus en sujets. Le texte littéraire est affaire non de représentativité (source de politiquement correct et de bons sentiments), mais de subjectivation, dans laquelle l'interpellation du sujet se fait toujours par autrui (Lecerclé et Shusterman 2002, 93).

Le lecteur construit « la position d’auteur » dans l’interprétation qu’il fait du texte selon le contexte socio-historique et idéologique dans lequel la narration est ancrée et aussi selon le contexte dans lequel il s’inscrit lui-même. Ceci revient à dire que le texte est à la fois source de construction d’altérité et d’identité. Il est hautement recontextualisable : il persiste même si la conjoncture d’écriture et la conjoncture d’interprétation ne présentent pas d’intersection.

Il s’agit d’un texte « réflexif » qui joue de variations agonistiques de langage pour ouvrir une voie d’accès à l’altérité, singulière et ancrée, mais aussi généralisable. L’auteur procède à un travail de transfiguration de la réalité : déviations syntaxiques, néologismes – cependant formés par analogie –. Néologismes, analogie, subversion du langage et inspiration « mimétique mais transfigurante » d’une réalité socio-linguistique, tentative de reproduction d’un mode de pensée sont en tension permanente.

Conclusion

Ce texte de fiction, qui est partiellement au moins dégagé de rapport propositionnel de vérité avec le réel, ce texte qui ne reproduit pas de réel linguistique mais qui crée « du langage », nous offre une vision de la vérité qui est liée à « ce qu’on veut en faire » : « L’emprise des signes est ici plutôt éthique que cognitive. » (Lecercle et Shusterman 2002, 171) Le texte qui a partie liée avec une forme de résistance et d’engagement politique pose la relation à l’autre, à la langue de l’autre, comme une forme de confrontation qui peut aller jusqu’au conflit. Cette relation conflictuelle implique une forme de responsabilité face à l’Histoire ou à l’histoire que le texte met en récit en prenant la forme de la subversion de la langue, de l’excès parfois, de la répétition, de l’hybridité.... Il s’approprie un passé qui est à la fois fictif et historique, individuel et collectif et il met le lecteur, de là où il se trouve, dans le monde qui est le sien, au travail de l’interprétation des stratégies représentationnelles qu’il met en œuvre.

Le style de l’auteur ainsi que le style de ses traducteurs, le choix des formes inclut les dimensions sociales, linguistiques et idéologiques : « les approches historico-stylistique et esthético-stylistique appréhendent tantôt le style comme un absolu, tantôt dans sa dimension historique » (Rabatel 2007, 16).

Bibliographie

Corpus littéraire cité ou consulté

- EKWENSI, Cyprian (1954) 1981. *People of the City*, African Writers Series, London/Ibadan/Nairobi, Heinemann.
- (1961) 1982. *Jagua Nana*, African Writers Series, London/Ibadan/Nairobi, Heinemann.
- (1966) 1983. *Lokotown*, African Writers Series, London/Ibadan/Nairobi, Heinemann.
- KOUROUMA, Ahmadou (1970). *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Editions du Seuil.
- (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Editions du Seuil.
- MILLOGO, Samuel et Amadou BISSIRI (1998). *Pétit Minitaire*, Traduction de Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy – a novel in rotten English*, Paris, Actes Sud.
- SARO-WIWA, Ken (1985) 2003. *Sozaboy – a novel in rotten English*, Introduction by William Boyd, New York, Longman African writers, Longman Publishing Group.

Autres ouvrages cités ou consultés

- BUTLER, Judith (1997) 2004 pour la traduction française. *Le Pouvoir des mots – politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- CALVET, Louis Jean (1974). *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Payot, Paris.
- JEANDILLOU, Jean-François (2009) (55-67). « Écrire en langue imitative » in *Modèles linguistiques*, Tome XXXI, vol. 60, *L'écriture mimétique I*.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1990). *The Violence of Language*, London, Routledge.
- (1999). *Interpretation as Pragmatics*, New York, St. Martin's Press.
- (2004). *Une philosophie marxiste du langage*, Paris, Actuel Marx Confrontation, Presses Universitaires de France.
- (2009) (37-48). « Hybridation linguistique ou agôn langagier : le rôle de la littérature dite postcoloniale » in Héliane Ventura (éd.), *Hybridation, multiculturalisme, postcolonialisme*, Orléans, Presses Universitaires.

- LECERCLE, Jean-Jacques et Ronald SHUSTERMAN (2002). *L'Emprise des signes – Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- LOCK, Charles (2002) (1-10). « Amos Tutuola and Ken Saro Wiwa: A Heritage of Rotten English », Kiabara, *Journal of Humanities*, volume 8, Number 1.
- PAULIN, Catherine (2008) (69-81). « Effets d'oralité à l'écrit dans un corpus de littérature africaine », in *Étrange / Étranger, Études de linguistique anglaise*, Geneviève Girard (éd), CIEREC, Travaux 137, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- (à paraître). « Variations de langage sur fond de conflits politiques : une lecture de *Les soleils des indépendances* et de *Sozaboy*. A Novel in Rotten English », Inter Faculty, Tsukuba University, Japan.
- RABATEL, Alain (2006) (55-77). « La lecture comme activité de construction intersubjective du soi à travers l'approche interactionnelle du style », *Lidil* 33.
- RABATEL, Alain (2007) (15-34). « La dialectique du singulier et du social dans les processus de singularisation : style(s), idiolecte, ethos », *Pratiques* n° 135/136, décembre 2007.
- RINZLER, Simone (2005) (87-108). « Textes, contextes, hors-textes dans *Sozaboy*, a novel in rotten English de Ken Saro-Wiwa : pour une linguistique encyclopédique postcoloniale », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°26.
- SCHMIED, Joseph (1991). *English in Africa. An introduction*, London and New York, Longman.
- SHNUKAL, Anna and Lynell MARCHESE (1983) (17-26) : « Creolization of Nigerian Pidgin English: a progress report. » *English World-wide* 4.
- SORLIN, Sandrine (2010). *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.
- (2010) (85-93). « 'Inventedness' and Inventiveness : for a Postmodern Linguistics », in Sandrine Sorlin (ed), *Inventive Linguistics*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.

Annexe

Il s'agit de mettre en parallèle les procédés linguistiques mis en œuvre dans un passage de *Sozaboy*, cité par Schmied (1991, 135) et ceux auxquels ont recours Millogo et Bissiri dans la traduction qu'ils proposent.

Sozaboy (107):

But they don't know what to do because Bullet himself said nothing. Even the boys do not know that it is urine that the **soza captain** gave him to drink. **Na me one wey'e tell**. But all the boys **are sympathising** with him. And although the **soza captain** removed him from **san mazor** and took away all his ropes, all the boys still respect him and they will do anything that he **tell** them to do. So when the new **san mazor** is there, they will all keep quiet and you will think they are **mumu**. But if Bullet **talk** to them, they will do exactly as he **tell** them. **Even sef**, they cannot respect the **soza captain** as they respect Bullet.

Then the **soza captain begin** to march from his tent to where we were all sitting in the speed boat. Before he **reach** where we were staying, Bullet turned to the boys who were sitting like **mumu** and said « **No be everything wey eye see that mouth dey talk**. I think **una** understand ? »

All the boys together answer « **Ya** » and then they continue to sit like **mumu**. By the time the **soza captain have reached** the speed boat. Then he entered the boat, sat down, and **gave order for the boat to move**. The boat man **start** the engine and the boat just **shoot for front quick quick with plenty noise**. We passed the mangrove swamp, bend through the creek with plenty mudskippers and crabs and the birds singing in the tree. Soon, we **come reach** the river.

Dans cet extrait foisonnent des traits linguistiques caractéristiques du pidgin nigérian :

- verbes non fléchis : *he tell...*, ... *if Bullet talk to them...*, *the soza capatin begin to march...*
- généralisation de l'emploi de FOR : ... *the boat just shoot for front quick quick...*
- emploi de NA pour BE : *Na me one wey e'tell*
- BE-ING plutôt que V-S : *But all the boys are sympathising with him.*
- construction sérielle : ... *we come reach the river...*
- emploi de UNA plutôt que YOU : *I think una understand ?*
- réduplication : ... *the boat just shoot for front quick quick...*

Mais, parallèlement, on note aussi des formes verbales complexes (temps et aspect) ainsi que des propositions subordonnées qui n'appartiennent pas à la syntaxe du pidgin.

Pétit Minitaire (186-187) :

Mais ils connaissent pas la chose que ils vont faire parce que La Balle lui-même n'a rien dit. Même les garçons ne connaissent pas que c'est urine que **capitaine minitaire-là** lui a donnée pour boire. Et même si **capitaine minitaire-là** a retiré son **sarzent-mazor** avec tout son V, tous les garçons-là le respectent toujours et ils vont faire n'importe quoi **que il leur dit de faire**. Donc quand nouveau **sarzent-mazor-là**, eux tous ils restent tranquilles et tu vas croire que ils sont **bêêê**. Mais **si c'est La Balle qui leur parle**, ils vont faire exactement **ce que il leur dit**. **Même**, ils peuvent pas respecter **capitaine minitaire-là** la façon ils respectent La Balle.

Puis **capitaine minitaire-là commence marcher venir** de sa tente jusqu'à la place que on était tous assis dans vedette-là. Avant que **il arrive la place** que on était, La Balle a tourné vers les garçons qui étaient assis comme **bêêê** et a dit : « **C'est pas tout ce que zyeux voient que bouche va parler. Vous comprend** la chose que je parle ? »

Tous les garçons répondent « **Wai** » et puis ils continuent de s'asseoir comme **bêêê**. Maintenant **capitaine minitaire-là est arrivé** à la vedette-là. Puis il est entré dans bateau-là, il s'est assis, puis il **a donné commandement** que bateau-là n'a qu'à partir. Le marinier **a démarré moteur** et puis **net** bateau-là a avancé vite vite **avec bruit en pagaille**. On a dépassé marécage de mangrove-là, on a tourné traverser crique-là avec gobies avec crabes **en pagaille**, et puis les oiseaux étaient là chanter dans les arbres. Ça n'a pas duré et puis on **est arrivés** à la rivière.

Dans la traduction, nous notons des adaptations afin de rendre les sonorités et la syntaxe d'un vernaculaire abidjanais :

– les noms et les titres sont traduits littéralement avec adaptation de la phonologie : <i>Bullet</i> > <i>La Balle</i> ; <i>soza captain</i> > <i>capitaine minitaire</i> ; <i>san mazor</i> > <i>sarzent – mazor</i>
--

– les idéophones sont adaptés : <i>mumu</i> > <i>bêêê</i>

– le niveau de langue est rendu : <i>All the boys answer « Ya »</i> > <i>Tous les garçons répondent « Wai »</i>

– ajout de <i>là</i> en fin de GN représentatif du « français d'Afrique » : <i>capitaine minitaire-là</i> ; <i>nouveau sarzent mazor-là</i> ; <i>la vedette-là</i> ; <i>bateau-là</i> ; <i>mangrove-là</i> ; <i>crique-là</i>

– l'adjectif fonctionne comme adverbe de phrase : <i>...et puis net bateau-là a avancé vite vite</i>
--

– construction sérielle : <i>Puis capitaine minitaire-là commence marcher venir de sa tente jusqu'à la place...</i>

THE MAN IN THE HIGH CASTLE DE PHILIP K. DICK : ET SI ON CHANGEAIT LE CONTEXTE ?¹

Sandrine Sorlin

Université Paul Valéry-Montpellier 3, EMMA

Abstract: At the end of WWII, in an inverted historical context—the two victorious empires, Germany and Japan, have carved the planet among themselves—, the world is cut up along racial and highly hierarchical social lines that compel people to find their ‘place’ even if it means undergoing linguistic alienation. Conversations have turned into pitched battles where each linguistic move can be a humiliating flop or a victorious advance over the other. Authentic thoughts are restricted to the narration—a space of incommunicability where the borders between the different types of discourse have become blurred. Human beings are in fact more « spoken » by an ideological rhetoric than they really « speak » (to one another). Indeed *The Man in the High Castle* shows the frightful effects of a propaganda that has succeeded since it is no longer perceived as manipulation. Besides, communication is all the more problematic as it is subtended by two cultural (oriental / occidental) codes that are widely incompatible. If the Germans yearn after a borderless world pertaining to the linguistic « notion », that is completely out of context and unconcerned with individuality, the Japanese are supported by an ancestral book, the *I Ching*, that privileges the immeasurably small in permanent, ever renewed contextualisation. In the new geopolitical context depicted by Philip K. Dick, the change in protagonists has changed nothing to the dramatic scene: the modes of exploitation and colonisation seem to be indifferent to context.

Keywords: dystopia, contextualisation, pragmatics, rhetoric, propaganda, xenophobia, metaphor

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l’atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

Introduction

Dans *The Man in the High Castle*, Philip K. Dick imagine ce que serait le monde si l'axe germano-japonais était sorti vainqueur de la seconde guerre mondiale. C'est le refus des États-Unis de s'engager dans le conflit mondial auprès des forces alliées contre l'Allemagne nazie – au nom d'une politique isolationniste visant à sortir le pays de la grande dépression – qui explique le nouveau contexte géopolitique : sans frein pour l'arrêter, l'Allemagne nazie a conquis l'URSS et exterminé les peuples slaves. Dans le Pacifique, les forces japonaises ont entièrement détruit la flotte navale américaine à Pearl Harbour, puis envahi la côte ouest des États-Unis. Assiégés également à l'est par les forces armées allemandes, les États-Unis doivent se rendre aux deux empires en 1948, provoquant la dislocation du pays. Désormais en guerre froide avec son ancien allié japonais qu'il méprise, le Reich aspire à la colonisation du système solaire pour étendre son empire, après avoir entre autres gagné du terrain sur l'eau en asséchant la Méditerranée. Du fait de cette invasion germano-japonaise, une partie importante de l'histoire des États-Unis n'a pas eu lieu, et notamment la lutte pour les droits civils, si bien que sur la côte ouest américaine, sous contrôle japonais, où se déroule en grande partie l'histoire, les catégories sociales sont fondées sur des distinctions raciales : les noirs sont des esclaves servant les maîtres japonais, alors que les blancs, certes mieux lotis que les noirs, sont dans la position du colonisé humilié.

Nous allons voir que les deux civilisations, orientale et occidentale, représentées par les deux puissances qui se partagent le monde, ont un rapport au temps, à l'espace et au langage radicalement différent. Mais elles se rejoignent dans l'idéologie xénophobe qui les sous-tend, portée par une propagande qui a particulièrement bien fonctionné, puisque les personnages n'en perçoivent plus les coutures. Dans une atmosphère de paranoïa généralisée, chaque individu est cantonné dans ses certitudes idéologiques qui l'empêchent d'avoir un « vrai » dialogue avec l'autre. C'est dans l'espace narratorial que les pensées sincères se disent, sous la forme d'un discours indirect libre qui certes permet l'expression libre mais révèle aussi l'impossibilité de l'échange authentique dans *The Man in the High Castle*.

Contextualisation et décontextualisation

Si les deux cultures sont toutes deux sous la férule d'un prophète ou d'une voix prophétique, elles diffèrent dans la force performative accordée à ces deux paroles supérieures. Toujours en vie, Hitler, sénile et isolé dans un sanatorium, exerce encore une fascination mystique sur le peuple allemand,

alors même que l'on sait le dictateur malade et fou² : « The entire world knew it, and yet the leader's gabble was still sacred, still Holy Writ » (Dick 36). Dans la logique allemande, les paroles proférées par les instances au pouvoir sont immédiatement performatives : les Allemands font ce qu'ils disent. Si dire c'est faire en Allemagne, très souvent l'action a le primat sur la réflexion, comme l'énonce Joe, un nazi en service commandé : « Listen, I'm not an intellectual—Fascism has no need of that. What is wanted is the deed. Theories derive from action » (Dick 161). Certains américains admirent secrètement l'audace et l'efficacité du primat de l'action sur les discours en Allemagne : « And when they did a task they did it right » (Dick 25). Les Japonais sont eux sous l'autorité d'un ouvrage ancestral appelé *I Ching*, livre de sagesse confucianiste utilisé chez les Taoistes, composé de 64 hexagrammes. Le demandeur obtient des réponses aux questions qu'il se pose en lançant des petites tiges en bois jusqu'à ce qu'elles forment les six lignes de l'hexagramme, puis il consulte *l'I Ching* pour découvrir à quelle situation cosmique le schéma obtenu correspond³. Ainsi l'Américain Frank Fink, converti à *l'I Ching*, obtient ici l'hexagramme 15, c'est-à-dire « Ch'ien. Modesty. Ah. The low will be raised up, the high brought down, powerful families humbled; he did not have to refer to the text—he knew it by heart. A good omen. The oracle was giving him favorable council » (Dick 13). Fort de ce conseil, il peut dès lors agir en conséquence : « All he could do was adopt the point of view of Hexagram fifteen ». Les paroles de l'oracle guident donc les actions humaines mais leurs effets sont ici perlocutoires : dans l'espace entre l'énoncé et l'effet qu'il produit, se situe la liberté interprétative du demandeur ; car il s'agit de trouver dans le contexte générique des paroles de l'oracle, prenant les contours de l'haïku poétique, les indices d'une situation particulière :

The wall falls back into the moat.
Use no army now.
Make your commands known within your own town
Perseverance brings humiliation (Dick 50)

L'interprète contextualise une pensée décontextualisée, ajustant les paroles invariantes de *l'I Ching* aux spécificités d'une situation personnelle⁴.

² Dans la cosmologie nazie, comme l'indique Patricia Warrick, s'appuyant sur les travaux de Jean-Michel Angebert (*The Occult and the Third Reich: The Mystical Origins of Nazism and the Search for the Holy Grail*, 1971), Hitler fait figure de « prophète apocalyptique » à l'approche du nouveau millénaire (Warrick 176).

³ Un hexagramme est fait de six lignes de Yin (demi ligne) et de Yang (ligne pleine).

⁴ On retrouve une même forme de présentification et de personnalisation dans la lecture des horoscopes par exemple. Le pronom « your » de l'haïku est à la fois un pronom générique (tout lecteur potentiel) et spécifique (il s'adresse toujours à la personne qui le lit). Les publicités travaillent également sur l'ambiguïté référentielle des pronoms personnels ou des articles indéfinis (cf. Adam et Bonhomme 2007).

La logique allemande n'entend pas donner un contexte à la parole prophétique : elle aspire au contraire à une décontextualisation. En effet, pour le Reich promis à un avenir supérieur, les choses et les individus de ce bas-monde deviennent invisibles : les visées impérialistes allemandes transcendent le monde méprisable des hommes. On envisage pour l'allemand-type, l'archétype aryen, clone d'un modèle invariant, un avenir inter-galactique, afin de hisser son destin au niveau de l'œuvre divine. L'abstraction idéale, sans contingences, que l'esprit allemand cherche à incarner correspondrait, en termes linguistiques, à la « notion » nominale, rompant tout ancrage dans une réalité sociale particulière, comme en témoigne cette citation où les termes assortis de l'article zéro réduisent à néant les spécificités individuelles :

Their view, it is cosmic. Not of a man here, a child there, but an abstraction: race, land. Volk. Land. Blut. Ehre. Not of honorable men but of *Ehre* itself, honor; the abstract is real, the actual is invisible to them. *Die Güte*⁵, but no good men, this good man. It is their sense of space and time. They see through the here, the now, into the vast black deep beyond, the unchanging. (Dick 41)

Si les nazis désirent sortir de l'histoire⁶, les japonais vivent bel et bien dans le présent *hic et nunc*, mais ils l'envisagent comme un processus dynamique en perpétuel état de changement, ne marquant aucun ancrage dans une situation d'énonciation-repère qui définirait un passé ou un futur⁷. C'est alors le présent simple, temps de référence de l'*I Ching*, qui signifie cette succession de présents sans cesse renouvelés. « The Moment changes » dit le texte (et non « the moment is changing ») : le procès n'est perçu ni comme une occurrence unique, ni comme un énoncé de propriété a-temporel. La forme aspectuelle simple exprime une forme de permanence (du changement), tout en se référant à un contexte toujours spécifique, ce qui l'oppose à la notion (nominale) générique nazie qui se coupe, elle, de toute temporalité (verbale)⁸.

⁵ La bonté, comme qualité abstraite.

⁶ Se coupant du *hic et nunc*, les Allemands sont sortis de l'histoire et donc de la vie sub-lunaire : « Determination to exhalt and immolate themselves so as to obtain a niche in history from which no life form can cast them, no matter what may transpire » (Dick 99).

⁷ Dans la cosmologie taoïste, les roues de la fortune sont susceptibles de tourner à chaque instant ; c'est le renouvellement permanent qui caractérise les différentes forces en présence : « The Tao is that which first lets the light, then the dark. Occasions the interplay of the two primal forces so that there is always renewal » (p. 106). C'est cet équilibre de la cosmologie harmonieuse de l'*I Ching* fondée sur la complémentarité des forces de vie et de mort (le yin et le yang) que met en péril le génocide allemand sur terre, comme l'énonce Symons : « To separate yin and yang is to divide the world between necessary destruction and creation, death and life. Paradoxically, the Nazi quest for the 'high castle' of the uniformly white Aryan absolute, culminates in their denial of life [...]. [They] won the war but lost the world » (Symons 266).

⁸ Outre les frontières spatio-temporelles, ce sont les frontières sacrées du corps que les nazis ont traversées ; à l'ère de la reproductibilité technique, au nom de la rentabilité économique, les corps humains de l'Afrique colonisée ont été transformés en objets de consommation courante, opérant une

La communication entre ces deux empires aux aspirations antinomiques ne peut qu'être problématique. Connaissant l'incapacité nazie de faire dans la poésie (dans tous les sens de l'expression) – l'Allemand est en effet du côté du littéral, de l'univoque –, les messages que les japonais d'Amérique envoient à l'autorité centrale à Tokyo sont sous la forme de messages poétiques codés : « the cipher was the metaphor type, utilizing poetic allusion, which had been adopted to baffle the Reich monitors » (Dick 21). Les rapports entre les deux puissances se réduisent à des échanges cordiaux consistant à ne rien se dire, afin d'éviter tout risque de malentendu. Ainsi, lorsque le responsable japonais Tagomi doit écrire une lettre de condoléances, à la suite de la mort du chancelier allemand, il demande à sa secrétaire de compléter son message : « 'Send that' he told her 'Sign it et cetera. Work the sentences, if you wish, so that they will mean something'. As she started from the office he added, 'Or so that they mean nothing. Whichever' » (Dick 90). Il s'agit de faire en sorte que les mots soient vidés de leur force actualisante, pour devenir des coquilles vides sans effets, sans conséquences. Degré zéro de l'échange linguistique, ces rapports diplomatiques garantissent une paix fragile entre les deux nouveaux leaders du monde.

Dans ce monde déboussolé par l'horreur nazie, *l'I Ching* représente un cadre de référence restaurateur d'harmonie. Cependant, la colonisation japonaise ne se rend pas moins coupable d'une forme de racisme qui ne se différencie de la xénophobie allemande que par son invisibilité.

Xénophobie et propagande

Philip K. Dick propose ici une illustration fictionnelle de deux formes de « racisation » que la psychosociologie a théorisées. En effet, dans le système national-socialiste allemand, l'identité est fixée par des critères biologiques, inscrits dans le corps : pour les nazis, il n'existe qu'« une seule race qui est le 'nous' » (Sanchez-Mazas 42). Ce processus de biologisation a pour conséquence l'exclusion radicale de ce qui n'est pas « nous » et notamment le juif que l'on déshumanise en lui retirant ses droits, « condition préalable à l'entreprise exterminatrice » (Sanchez-Mazas 44)⁹. Dans *The Man in the High Castle*, à l'unicité de la race fondée sur des critères de sang répond l'unicité de la langue.

reconversion de l'animé humain en inanimé utile : « Prehistoric man is a sterile white lab coat in some Berlin university lab, experimenting with uses to which other people's skull, skin, ears, fat could be put to. Ja, Herr Doktor. A new use for the big toe; see, one can adapt the joint for a quick-acting cigarette lighter mechanism. Now, if only Herr Krupp can produce it in quantity » (Dick 12). Dans l'esprit japonais en revanche, l'être humain est aussi sacré que les petites choses qui composent l'univers avec lesquelles les hommes sont en communication, voire communion, à chaque instant.

⁹ Dans le roman, Frank Fink sera arrêté par la police allemande sans passer par la case tribunal. Il ne sera pas entendu puisqu'on ne reconnaît pas aux juifs de droit à l'expression.

La victoire des allemands a changé la donne en termes d'impérialisme linguistique ; la hiérarchie langagière suit le nouvel ordre des choses : « In German first, then Japanese, and at last English » (Dick 38)¹⁰. La logique d'exclusion typique du système nazi s'oppose à la logique caractéristique du colonialisme et de l'esclavagisme qui consiste non pas à exclure l'autre mais à le dominer et à l'exploiter. Dans ce deuxième cas, la race n'est pas localisée dans le nous mais elle est au contraire le fait de ceux qui ne sont pas comme nous : c'est la race de l'autre qui est le signe de son infériorité et qui justifie son exploitation (Sanchez-Mazas 30)¹¹. Dans le roman de Dick, la domination japonaise ne repose pas sur l'extermination de l'autre mais sur sa soumission implicite en vertu du pouvoir que la colonisation du pays lui confère. Dans une nation japonaise très attachée au respect des lois, les Américains colonisés ont un statut juridique garanti ; mais s'ils sont reconnus comme citoyens, c'est de reconnaissance sociale qu'ils sont privés, puisque les postes les plus hauts placés sont occupés par les colonisateurs. De façon significative, le terme le plus employé tout au long du roman est le signifiant « place » pour indiquer non pas l'espace géographique mais le prestige social : « this stylish high-place young Japanese » (Dick 109). La langue n'échappe pas à ce système de valeurs ; l'utilisation de mots d'origine latine est un indicateur de prestige : « using high place Latin words » (Dick 17).

Chaque individu est donc assigné à une « place » particulière sur l'échelle graduée des valeurs. Si le pouvoir oblige implicitement les citoyens à connaître leur « place », c'est aussi l'esclave qui fait le maître : « It was out of question to let a slave see him [Childan] carrying something. He had to be quite careful of that. A mistake of that kind would cost him dearly; he could never have place of any sort again among those who saw » (Dick 23). Dans *The Man in the High Castle*, c'est le regard de l'autre qui ordonne et classe les êtres. Il est soutenu par un code linguistique strict, approprié à la condition sociale de l'interlocuteur : « The various modes of address... he knew them. Whom to treat politely, whom rudely. Be brusque with the doorman, elevator operator, receptionist, guide, any janitorial person. Bow to any Japanese, of course, even if it obliged him to bow hundreds of times. But the *pinocs*¹². Nebulous area. Bow, but look straight through them as if they did not exist » (Dick 23). C'est à

¹⁰ Sentiment de supériorité intériorisé par les Allemands à tel point qu'ils ne peuvent plus comprendre comment la langue allemande peut encore être ignorée par certains : « Clearly the young German could not believe that anyone in the modern world, anyone who had international business dealings and rode—could afford to ride—on the latest Lufthansa rocket, could or could not speak German » (p. 38).

¹¹ L'auteur qualifie d'« autoracisation » la localisation de la race dans le « nous » par opposition à l'« hétéroracisation » qui situe la race dans le « eux » (Sanchez-Mazas 67).

¹² Le *pinocs* est composé de responsables américains ayant un semblant de pouvoir (« the puppet white government at Sacramento » [Dick 8]).

cette invisibilité que Childan tente d'échapper en cherchant à se faire « reconnaître »¹³ par les Japonais. À cette fin, il s'efforce de renvoyer au colonisateur l'image que ce dernier se fait de lui ; il s'y conforme jusqu'à l'aliénation ; il singe même l'anglais japonisé de ses supérieurs en supprimant verbes et sujets dans son langage : « how tragic my life » « No. Must investigate ». À l'image de l'idéogramme japonais, ses phrases se réduisent à quelques signifiants condensant toute une pensée : « No choice. Idea ». « Difficult matter ». Cet assujettissement linguistique a pour pendant la soumission totale aux idées de l'autre dans le but de lui plaire : « I must follow their leads entirely, he told himself. Agree always » (Dick 108) ou « Was that proper to say? [...] Perhaps that was low-place » (Dick 109).

Mais le mode d'exploitation coloniale est ici compliqué par le fait que les japonais semblent admirer la culture du pays colonisé. Cette soumission au modèle américain transparaît dans le désir obsessionnel des Japonais d'acquérir des objets d'art authentiques appartenant à l'histoire américaine. Ces objets du passé, expropriés de leur contexte, sont devenus des signes extérieurs de richesse. Dans leur propre recherche de reconnaissance sociale, les Japonais pillent ainsi la culture du pays qu'ils colonisent, complexifiant les rapports colonisé/colonisateur, comme le dénonce Childan en les observant : « Witness them drinking from English bone China cups, eating with US silver, listening to Negro style. It's all on the surface. Advantage of wealth and power makes this available to them, but it's ersatz as the day is long » (Dick 112). Cependant, en tant que vendeur d'armes historiques et d'objets d'art américains, Robert Childan sert lui-même ce pillage, ce qui fait de lui, comme le remarque Cassie Carter, un « parasite de parasite »¹⁴. De même, sa langue, copie d'un anglais japonisé qui est déjà une version appauvrie de l'anglais américain¹⁵, devient une copie de copie, ce qui contribue à éloigner d'autant l'Amérique de sa propre culture et de sa propre langue.

Pour établir leur domination, les deux empires ont diffusé une propagande sans relâche : du côté allemand, l'inculcation de la supériorité arienne et de la haine du juif est passée par le corps. La réaction épidermique de l'allemand Reiss à la présence de juifs est révélatrice d'un conditionnement

¹³ Dans le sens d'une reconnaissance sociale telle que la conçoit Paul Ricoeur dans l'opposition actif / passif : « emploi à la voix active – reconnaître quelque chose, des objets, des personnes, soi, un autre, l'un, l'autre – soit à la voix passive – être reconnu, demander à être reconnu » (Ricoeur 37).

¹⁴ « But even more significantly, Childan, ever an opportunist, adopts the Japanese taste for American historical objects; that is, he becomes a parasite of the parasites, a mimic of the mimics » (Carter 1995, 336).

¹⁵ L'anglais japonais semble plus tenir de la traduction par ordinateur qu'il n'est le fruit d'un apprentissage authentique. Par exemple, le fait d'être « tête en l'air » exprimé en anglais par l'idiome « woolgathering » devient dans la version japonisée : « fleece-seeking cortical response » (Dick 70). On peut aussi citer « nonhabit forming » pour « not addictive » (Dick 72).

corporel : « And then, all at once, without any warning of any kind, he felt sick with rage. I thought this rage was over, he said to himself. Does it have to go on forever? The war ended years ago » (Dick 129). La pratique japonaise de maîtrise de l'autre est plus invisible, plus implicite : elle consiste, sans violence, à amener l'autre à penser comme soi. La propagande japonaise soumet les êtres en passant inaperçue, comme le confie Childan, victime malgré lui : « Got me to agree, step by step, led me along the garden path to this conclusion [...]. This was how the Japanese ruled, not crudely but with subtlety, ingenuity, timeless cunning. [...] Damn them, I can't free myself of their influence, can't give in to impulse. All spontaneity crushed » (Dick 183). Mais dans le roman, ce n'est pas le processus de lavage de cerveau qui est dépeint, mais les *effets* d'une propagande réussie. Ce qui était auparavant perçu comme propagande¹⁶ s'est infiltré dans le discours des personnages : le discours de l'autre (colonisateur ou aryen) est toujours déjà à l'intérieur. Les guillemets du discours citationnel ont disparu, les personnages ont fait leur les idées de l'autre, au point de ne plus percevoir qu'ils les répètent ou qu'ils sont sous influence. La propagande a tellement bien fonctionné que les personnages sont hypnotisés par un système de pensée qui les rend incapables d'échapper aux préjugés qui sous-tendent leur discours¹⁷. Si Childan, admirateur secret du Reich, veut plaire au japonais, ses paroles sont une citation sans guillemets du discours nazi. L'exemple suivant est une illustration de ce processus d'intériorisation du discours de l'autre ; Childan ne fait que répéter le stéréotype du Polonais voleur alcoolique et stupide qui contraste avec l'image de l'aryen, travailleur propre et assidu : « Those fellows certainly looked happy. And their farms and their cottages were clean. You didn't see pictures of drunken dull-witted Poles any more, slouched on sagging porches or hawking a few sickly turnips at the village markets » (Dick 24). Comme dans tout discours xénophobe, l'autre est construit comme un envahisseur menaçant la nation dans sa souveraineté et l'individu dans son existence¹⁸. Dans la plus pure rhétorique xénophobe, l'argument de

¹⁶ Fink constate que les résistances initiales à l'autorité japonaise lui paraissent aujourd'hui ridicules. La propagande a fonctionné : « In 1947, on Capitulation Day, he had more or less gone berserk. Hating the Japs as he did, he had vowed revenge; he had buried his service weapon ten feet underground, in a basement, well-wrapped and oiled, for the day he and his buddies arose. However, time was the great healer, a fact he had not taken into account. When he thought of the idea now, the great blood bath, the purging of the *pinocs* and their masters, he felt as if he were reviewing one of those stained yearbooks from his high schooldays, coming upon an account of his boyhood aspirations » (p. 9).

¹⁷ Philip K. Dick est peut-être lui-même victime du même aveuglement idéologique : le portrait qu'il dresse du japonais sournois et de l'Allemand rigide repose sur de vieux clichés raciaux. L'uchronie censée bouleverser l'ordre des choses semble verser parfois dans la caricature.

¹⁸ Dans la rhétorique xénophobe, l'immigration est la cause principale de phénomènes graves qui « nous mena[ent] de submersion, et à terme de soumission, voire de disparition » (Sanchez-Mazas 201).

Robert Childan repose ici sur une métaphore conceptuelle¹⁹ du type IMMIGRATION IS FLOODING associant l'invasion à un cataclysme naturel menaçant de tout emporter sur son passage ; il se fait ici le complice de l'idéologie nazie dont les actes d'horreur étaient selon lui nécessaires : « 'The world would be much worse. [...] Communism would rule everywhere' [...] 'We have had to suffer, to pay the cost', Robert said. 'But we did it for a good cause. To stop slavish world inundation' » (Dick 111). Cette métaphore idéologique est en mesure de générer une peur panique de l'autre. Reiss compare les juifs à des envahisseurs indestructibles : « That Herr Hope is right, he thought. With his joke about our contact on Mars. Mars populated by Jews. We would see them there, too. Even with their two heads apiece, standing one foot high » (Dick 129). Ce qui commence dans une plaisanterie en vient à prendre corps dans les imaginations, attisant la haine, alimentant un mouvement de « panique » construit de toute pièce²⁰.

Le lecteur perçoit dans les discours des personnages les contours des paroles rapportées (sans guillemets). L'enfermement de l'individu dans une idéologie envahissante rend impossible tout échange avec l'autre, qui ne soit pas une confirmation de ses croyances. Le dialogue a pourtant lieu dans l'espace du discours indirect libre mais il ne s'agit là aussi que d'une copie de discours direct.

Le discours dans le discours

Dans *The Man in the High Castle*, les êtres ne nourrissent que de la méfiance les uns envers les autres. Les visages sont fermés et les paroles vides, le but étant de ne rien laisser transparaître : « Fortunately, long habit had caused Childan to suppress any show of authentic feelings automatically. He assumed a bland, sober expression, persona that correctly matched the nature of the situation. He could sense it there, the mask » (Dick 178). Les échanges sont réduits à leur fonction informative. Au téléphone par exemple, on se dispense de la fonction phatique ; quand Childan souhaite prendre rendez-vous, il va

¹⁹ Nous empruntons bien sûr le terme de métaphore conceptuelle à Lakoff & Johnson, (*Metaphors We Live By*, 1980). Voir aussi Andrew Goatly, *Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideology* (2007).

²⁰ C'est le principe des mouvements de panique morale ou d'hystérie, tels que les a analysés Stanley Cohen dans son livre sur les Mods & Rockers des années 60. Il montre que la *perception* de la menace est toujours plus importante que la menace *réelle*. La réaction de la société à ces violences a fortement contribué à les créer. Or la construction du délinquant comme un envahisseur dangereux par exemple repose sur des analogies fallacieuses : « One of the most misleading and misconceived analogies in regard to explaining delinquency is the attempt to compare it to a disease. People are somehow 'infected' by delinquency which 'spreads' from person to person, so one has to 'cure' the 'disease'. In regard to hooliganism with its distinguishing feature of large public gatherings, this sort of analogy is used even more often and can be propped up with popular versions of mass-hysteria theory » (Cohen 62).

droit au but : « I wish to see you, private conference, some time today in your office or et cetera » (Dick 58). Lorsqu'il y a échange, on l'a vu, les paroles sont autant de coups linguistiques calculés de façon à obtenir quelque chose ou à s'attirer les faveurs de l'autre dans une stratégie de séduction ou d'humiliation liée à une problématique de pouvoir et d'autorité.

C'est la narration qui offre un espace de liberté expressive aux personnages qui ne peuvent parler ouvertement. La focalisation interne adoptée par le narrateur permet de faire des personnages des « sujets de conscience comme énonciateurs rapportés » pour reprendre les termes de Monique de Mattia-Viviès (2006, 13), ce qui leur accorde une forme d'émancipation que les conditions d'échanges en discours réel leur refusent. D'autant que très souvent les pronoms personnels ou les repérages temporels (par rapport aux personnages, sujets de conscience) ne sont pas traduits comme ils devraient l'être dans un récit au passé, provoquant un « effet »²¹ de discours direct. Dans l'exemple suivant, l'alternance du « I » maintenu et du « she » qui marque la présence du narrateur produit une forme de discours indirect libre « hybride » donnant l'impression d'une expression directe du personnage : « I'm sorry, she thought. But she said nothing. I can't save you or anybody else from being dark. She thought of Frank. I wonder if he's dead yet » (Dick 32) ou encore « Joe did not answer. You meant to miss it, Juliana said to herself. I can tell; all at once I know. Then, she thought, you must have been in the war » (Dick 79). L'hybridité du discours rend audible l'expression de paroles impossibles à verbaliser en surface : « Still a little scared of you, she thought. So scared I can't even say it, tell you about it » (Dick 139).

Cependant, ces pensées oralisées se font sur le mode du monologue intérieur où le narrateur rapporte des pensées qui n'ont jamais été verbalisées par le personnage dans le dialogue effectif. La liberté qui semble être accordée au personnage n'est en fait ici, pour suivre les analyses de M. de Mattia-Viviès, qu'un « leurre »²². Les pensées rapportées forment un « discours sans situation de discours », sans destinataire autre que le personnage lui-même (de Mattia-Viviès 208) : le conflit reste intérieur et réflexif, dans un mouvement spéculaire destiné à n'avoir aucun effet sur l'autre, puisqu'il ne l'atteint pas. C'est lorsque Childan décide de briser les conventions du code linguistique de la politesse japonaise, de contester l'image que le japonais Paul Karousa se fait de lui, qu'il peut enfin verbaliser ses pensées ouvertement. Refusant en effet de souscrire à

²¹ « Le paradoxe est l'effet réaliste produit. On entend ces personnages penser alors qu'eux-mêmes ne disent rien. [...] Nous serions davantage ici en présence d'un effet de discours direct libre [...], d'une fiction de DDL » (de Mattia-Viviès 179). J'emprunte également à l'auteur la notion d'« hybridité » du discours rapporté.

²² « Ainsi le MI [Monologue Intérieur] ne serait qu'une fiction de dialogue calquée sur le dialogue effectif, et constituerait ainsi un mode apparemment polyphonique, produisant un effet de polyphonie, sans jamais créer de polyphonie effective » (de Mattia-Viviès 209).

l'idée du japonais selon laquelle il serait tenté de produire en masse les objets d'art uniques créés par Fink, il exige des excuses de la part de Karousa pour lui avoir prêté ces intentions : « Paul I...am...humiliated [...] and I ask for an apology » (Dick 183). Face à la force illocutoire de cette réplique dont il respecte le courage, Paul s'excuse et pour la première fois baisse les armes de la décence pour exprimer son émotion suscitée par la beauté de l'objet créé par Fink : « I took it upon myself, as I have done with you just now, to deliver an expostulation devoid of tact. This subject carries authority which compels an abandonment of propriety » (Dick 175). Pour créer cet objet d'art, Fink était lui-même allé à l'encontre de l'autorité de l'*I Ching* dont il n'a pas suivi le conseil et de l'autorité du préjugé intériorisé selon lequel un juif serait incapable de créer, comme le souligne son collègue : « I think you've picked up the Nazi idea that Jews can't create. That they can only imitate and sell » (Dick 49).

Ces nouveaux objets qui semblent posséder selon Karousa une vérité intérieure, appelée *wu* en japonais, n'exigent de fait aucune validation de la part d'une autorité extérieure. C'est en cela qu'ils font écho plus généralement au travail de l'artiste²³. L'homme du titre du roman de Dick, *The Man in the High Castle*, fait référence à un autre écrivain à l'intérieur du livre, Hawthorne Abendsen, lequel imagine dans son roman *Grasshopper Lies Heavy* ce qui se serait passé si l'axe Allemagne/Japon avait perdu la guerre (autrement dit le monde tel que nous le connaissons). Or à la fin du roman, on apprend que cette version fictionnelle de l'histoire décrit bien la vraie version des faits, provoquant une confusion déconcertante entre réalité et fiction. Il semble que ce brouillage volontaire des frontières soit une réponse à la question posée dans le titre de notre article : si on changeait puis rechangeait le contexte, rien ne changerait. Si l'on changeait les protagonistes sur la scène historique, les mêmes relations de pouvoir et de domination subsisteraient. Childan avait déjà éveillé quelques soupçons en ce sens ; on comprend en effet que si les États-Unis étaient au pouvoir, ils se livreraient à des actes similaires « Think how it would have been had we won! Would have crushed them out of existence. No Japan today and the U.S.A. gleaming great sole power in entire wide World » (Dick 112). Il est difficile de ne pas entendre dans ces paroles une critique implicite de l'impérialisme américain bel et bien au pouvoir dans le vrai monde.

²³ C'est l'opinion de John Rieder « It's probably Frank Frink's unthinking production of empty—yet, as we have witnessed, profound and even redemptive—signifiers which stands as the most fitting emblem of the role of the artist in Dick's novel and the political ideology it produces » (Rieder 223).

Conclusion

À l'image de l'objet d'art créé par Fink porteur d'une vérité intérieure, il semble que la fiction puisse être porteuse d'une vérité universelle qui transcende tout contexte historique. Mais le roman ne recrée pas moins un contexte de discours qui a son propre destinataire, à savoir le lecteur. De manière certes indirecte, le lecteur pourra toujours apporter une réplique au texte : c'est au final à lui que s'adresse le monologue intérieur des personnages. La fiction opère pourtant une manipulation similaire à la propagande nazie, comme l'expose Reiss rappelant que Goebbels voulait être écrivain. Mais la manipulation fictionnelle sert à dénoncer l'enchaînement des cerveaux par toute forme de propagande. Si le livre de Abendsen est interdit aux États-Unis, c'est parce que la libre circulation de ce texte aurait pour conséquence de laisser s'échapper des effets perlocutoires non maîtrisables. C'est la puissance du regard distancé de l'artiste et le pouvoir dévastateur de ses mots qui exigent, aux yeux du nazi, qu'on le baillonne : « Yes the novelist knows humanity, how worthless they are, ruled by their testicles, swayed by cowardice, selling out every cause because of their greed—all he's got to do is thump on the drum, and there's his response, and he laughing, of course, behind his hand at the effect he gets » (Dick 128).

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel et Marc BONHOMME, 2007. *L'Argumentaire publicitaire : rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin.
- CARTER, Cassie, novembre 1995 (333-342). « The Metacolonization of Dick's *The Man in the High Castle*: Mimicry, Parasitism, and Americanism in the PSA ». *Science Fiction Studies*. Vol. 22. No. 3.
- COHEN, Stanley, 1987. *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford, Blackwell.
- DICK, Philip K., (1962), 1992. *The Man in the High Castle*. Londres, Vintage Books.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique, 2006. *Le Discours indirect libre au risque de la grammaire. Le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- RICOEUR, Paul, 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Paris, Éditions Stock.
- RIEDER, John, juillet 1988 (214-225). « The Metafictive World of *The Man in the High Castle*: Hermeneutics, Ethics, and Political Ideology ». *Science Fiction Studies*. Vol. 15. No. 2.
- SANCHEZ-MAZAS, Margarita, 2004. *Racisme et xénophobie*. Paris, PUF.
- SYMONS, John L., 1985 (261-275). « The Power of Small Things in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. Vol. 39.
- WARRICK Patricia, juillet 1980 (147-190). « The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle* ». *Science Fiction Studies*. Vol. 7. No. 2.

“INSTANT CONTEXTUALISATION” AND READERLY INVOLVEMENT IN ALAN BENNETT’S ‘BED AMONG THE LENTILS’¹

Manuel Jobert

Université Jean Moulin - Lyon 3 – CREA - EA 370

Résumé : Cet article entend montrer la manière dont Alan Bennett parvient à donner vie à des mondes fictionnels de manière concise et efficace. Les lecteurs / spectateurs des monologues se trouvent d’emblée plongés dans un univers qui leur semble familier. Deux stratégies narratives centrales semblent expliquer ce type de réception. L’auteur a en effet recours à ce que je propose d’appeler des « îlots narratifs », c’est-à-dire des saynètes qui permettent de sympathiser avec le narrateur. L’expérience des lecteurs est en outre sollicitée par Alan Bennett : des schèmes mentaux sont renforcés, d’autres modifiés ou précisés et certaines constructions lexico-syntaxiques sont utilisées afin de suggérer un sens implicite.

Mots-clés : contexte, îlots narratifs, schèmes, réception, constructions syntaxiques

Introduction

Talking heads is a series of twelve monologues written by Alan Bennett (1988 / 1998) and filmed for BBC television. The speakers of these monologues tell their stories straight to the camera and very little movement or gesture is

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l’atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

involved. As a genre, these monologues stand in between short stories and dramatic pieces. In his introduction to *Talking Heads*, Alan Bennett (2007, 39-40) explains:

[...] there is a single point of view, that of the speaker alone with the camera, and with the rest of the story pictured and peopled by the viewer more effort is demanded of the imagination. In this sense to watch a monologue on the screen is closer to reading a short story than watching a play.

The main impression conveyed by these monologues is one of closeness, even intimacy, with the speakers. The technique used explains this particular reader-response. However, these ordinary and seemingly artless narrators recount episodes of their lives, mostly set in northern England, more precisely around Leeds. Given the ordinary nature of the characters' lives, it would not be surprising if viewers found it difficult to engage in such narratives. Nevertheless, Alan Bennett renders this northern world and its inhabitants familiar, which enables viewers to empathise and even sympathise with these ordinary folk. The author provides contextual information both concisely and thoroughly in the fashion of a cartoonist who tells a story with a few strokes of his pen (see Jobert 2010). This "instant contextualisation" is of course not specific to Alan Bennett as all *in medias res* beginnings strive to imprint this notion on the reader's mind and many other texts achieve the same effect through different means. What I am suggesting, however, is that Alan Bennett does it very effectively and in a very specific way. At this stage, Michael Toolan's (1996, 5) comments on the alleged dichotomy between text and context are worth quoting:

Both text and context are ontological derivatives, an after-the-fact sense making, and just what is deemed to be the text and what the (relevant) context is decided locally, from within the interactional situation at hand. In other words, text and context finally do not exist at all, except situationally. And, since future situations cannot be fully known in advance, what will be text, what context, cannot be reliably or scientifically predicted either.

We know relatively little about the way readers² process texts. What is certain, however, is that processing a text (whether written or spoken) involves both bottom-up processing and top-down processing. A reader engages in a text with the knowledge of the world s/he has stored away (top-down) and at the same time gathers text-specific knowledge (bottom-up). Separating these two types of processing is a *post-hoc* analytical method as both occur simultaneously (Jeffries & McIntyre 2010, 167). The purpose of this article is thus to show how Alan Bennett achieves this "instant contextualisation" by relying both on

² In this presentation, I shall use "viewers" and "readers" interchangeably as *Talking Heads* can be watched on television as well as read.

top-down and bottom-up processes. I shall use Text World Theory (see Werth 1999, Semino 1997 or Gavins 2007) in order to establish a distinction between a text-world and what I propose to call a “narrative island”. This part is mainly devoted to how readers become involved in the narrative and make the fictional context theirs (bottom-up processes). I then explore how schemas as well as specific lexical and syntactical arrangements enable readers to process texts by calling upon readers’ previous experience (top-down processes). In both cases, however, what matters is the constant hovering between text and context.

“Narrative islands”

Although the twelve monologues of *Talking Heads* form a whole, each monologue can be read / watched independently. “Bed among the Lentils” (BAL) is the monologue of a vicar’s wife, Susan, who is an alcoholic and has an affair with an Indian shop-keeper. The discourse world, which encompasses the discourse participants, is rather straightforward with the speaker, Susan, addressing the viewer. However, she hovers between two different modes: a confession mode (addressed to an invisible friend, i.e. the viewers) and a self-reflecting mode (addressed to herself, the viewers eavesdropping). This dual audience principle is crucial to prevent the monologue from being too contrived and protracted and these constant shifts between two modes add to the fluidity of the piece. The overall impression is that of a one-to-one conversation, albeit one-sided, thus creating some proximity with the speaker.

The formal division of the monologue conveys the impression of the passing of time. In BAL, there are five parts and each is very distinct. In the script, these parts are signalled by minimalist stage-directions indicating the location of the speaker and the time of day (*kitchen / evening; side-chapel / afternoon; kitchen / morning; vestry / afternoon; drawing-room / evening*). In the filmed version, each change is accompanied by music and the screen goes black. This division into different parts generates a developing sense of familiarity as viewers not only follow the speaker’s train of thought but they also follow her in space and time. The reader is plunged into a fictitious universe and follows the narrative flow of the speaker who evokes other characters and situations. The first text-world opens up on other text-worlds in which the speaker plays an essential role. Viewers thus undergo a double deictic projection. It would be fair to say that this process is similar to what happens when reading a first-person narrative. However, the audio-visual medium lends life, reality and depth to Susan’s speech. It gives the impression that a character from the fictional world is talking to a character in the real world, giving viewers the illusion that the two worlds are actually merging.

In *BAL*, the tenses used oscillate between the preterite and the present. The choice between the two tenses can sometimes be mapped onto the discursive mode utilised by Susan: the present tense is used for the self-reflective mode (“[...] why is a vicar’s wife expected to go to church at all?” (72)) whereas the preterite is used to recount different episodes (“The woman served me. Didn’t smile” (72)). More interestingly, the same hesitation is at work even when the events reported belong to the same time slot.

Although this is usual in naturally-occurring narratives (Labov 1972), it creates shifts from one text-world to the next thereby enhancing deictic projection yet again as it plunges the reader one step further into the fictional world. The consequence of these deictic pushes (Stockwell 2002) is that parts of the monologue appear somewhat detached from the rest of the narrative and look like semi-autonomous chunks of discourse or “narrative islands”. They represent new text-worlds but it could be argued that we somewhat lose track of the original text-world although they remain thematically connected to the rest. More precisely, the original text-world loses its immediate relevance and the deictic coordinates of the preceding deictic field decay. In cognitive terms, the foregrounded “narrative island” becomes the “figure” and the rest of the text is perceived as being the “ground”. Figures tend to have “well-defined edges” and are “more detailed” than the ground (Stockwell 2002, 15). Indeed, “narrative islands” stand apart and leave a mark on viewers who remember them as vivid visual scenes. Several “narrative islands” can be found in *BAL*, including the “after service ritual”, the “lunch with the bishop”, the “love scene with the Asian grocer” etc. They depict very concrete situations in which objects – like props – play a crucial role, thus adding to the physicality of the scenes³.

The largest of these “narrative islands” is “the altar incident”. In this sequence, Susan is doing some flower arrangement in the church with a couple of ladies and her alcoholism is revealed or, more precisely, publicly acknowledged. The textual demarcation of this narrative island is clear as it starts with the time reference “On this particular morning” (76) and finishes with the end of the third part of the monologue. The tense used is the present although direct speech is usually introduced by verbs in the preterite. This discrepancy creates another narrative ambiguity as the frame narrative is in the preterite with a “narrative island” in the present tense. The narrative distance created by the use of the preterite when reporting speech bestows a touch of objectivity upon an otherwise entirely subjective account. The “altar episode”

³ The titles of the monologues often refer to concrete objects as well. For instance, “A Chip in the Sugar” or “A cream-cracker under the settee”.

finishes with the simple present, followed by some hedging (modal auxiliary) before moving back to an objective mode with a series of reported actions in the preterite:

I **come** round [...] (78)
[...] I **drift off** again and **may have said** [...] (78)
When I **woke up** [...] (78)
I **couldn’t find** a thing in the cupboard so I **got** the car out and drove into Leeds [...] I **sat** in the shop [...] Then I **felt** a bit wanny [...] when I **woke up** [...] etc.

These narrative islands are of course related to the main story but are potentially autonomous as their very structure shows. Their narrative impact is therefore stronger than that of mere digressions. The altar episode follows Labov’s six-part structure typical of fully-formed oral narratives:

- ◆ **Abstract:** What, in a nutshell is the story about?
- ◆ **Orientation:** Who, when, where?
- ◆ **Complicating action:** What happened and then what happened?
- ◆ **Resolution:** what finally happened?
- ◆ **Coda:** That’s it, I’ve finished and am ‘bridging’ back to our present situation.
- ◆ **Evaluation:** so what? How is this interesting?

In *BAL*, the *abstract* is stated from the start: “[...] to do the altar and the lectern” (76). The *orientation* is made explicit: “On this particular morning”; Susan, the speaker, Mrs Frobisher and Mrs Belcher; at the church. The *complicating action* is the argument between Susan and the two ladies about flower arrangement. The *resolution* is Susan’s collapse because of alcohol. The *coda* is her coming round with the shift in the tenses. *Evaluation* is not a sequence on the same plane as the abstract, the complicating action or the coda, but something more ubiquitous in a given narrative. Toolan (2001, 151) defines it as follows:

Evaluation consists of all the means used to establish and sustain the point, the contextual significance and tellability, or reportability, of a story. It may take many forms and appear at almost any point in the telling, although it is often particularly clustered around the ‘hinge’ or climactic point of the action, just before – and in effect delaying – the resolving action or event.

It is useful at this stage to mention the notion of “performance” to refer to “a certain type of particularly involved and dramatized oral narrative” as *Talking Heads* clearly falls within this category. Toolan (2001, 161) explains:

To perform a story is to furnish one’s addressees with more vivid and involving experience of that story, while exploiting special performance features and resources for highlighting the story’s main point.

Several specific devices can be found in this type of narrative including direct speech and asides which are copiously used in *BAL*. In the following examples, the speaker leaves the time reference of the episode in order to express her point of view on the situation in hand whilst retaining the same tense:

“Is that blood Veronica?” [...] “Well”, says **Mrs Shrubsole, reluctant to concede to Mrs B on any matter remotely touching medicine**, “it could be, I suppose”. (78)

The speaker’s point is to highlight the petty rivalry between the two ladies while keeping a seemingly impartial stance. Impartiality collapses in the following example but is counterbalanced by humour that swiftly takes over:

“Why?” She smiled sweetly. “Do you have any preference?” The only preference I have is to **shove my chrysanthemums up her nose** but instead **I practise a bit of Christian forbearance** and go stick them in a vase by the lectern. (76)

The Conversational Historic Present (CHP) is often used in such narratives. Grammarians tend to regard the use of CHP as a mere orality marker or as a means of turning a narrative into a vivid and immediate description. Toolan (2001) argues that the CHP also facilitates the intervention of the teller as shown. Another function of the CHP is to focus the reader’s attention on certain parts of the narrative, thus creating foregrounding effects.

In this “narrative island”, readers progressively understand that Susan is drunk. At this stage they are likely to remember the slight hints left in the text (“I root out a vase or two from the cupboard where Geoffrey keeps the communion wine.” (76)) but the contrast between the scene depicted and the very articulate woman telling the story with distance and humour is striking. The dexterity of the speaker is undoubtedly foregrounded here and what matters is the tellability of the story rather than the factual elements. This “narrative island” seems to interrupt the main narrative but it is not likely to be perceived as a hindrance by viewers because of the sense of jubilation in the telling. The pettiness of the two competing ladies is the target of satire and Susan’s problem with alcohol seems to be brushed aside as a mere source of comedy. Viewers are thus plunged into Susan’s consciousness and are only too prompt to accept her version of the story.

Tinkering with schemas

In Alan Bennett’s monologues, certain apparently innocuous words, phrases or situations recall similar situations in the real world and help viewers to process the monologues. In cognitive terms, certain expressions trigger schemas enriching the viewing / reading experience with knowledge exterior to

the text. With just a few words, Alan Bennett manages to evoke very rich and detailed contexts.

Jeffries & McIntyre (2010, 127-8) define schemas as follows:

The term schema refers to an element of background knowledge about a particular aspect of the world. We have schemas for people, objects, situations and events.

Several headers have to be present in a text to trigger a schema in the reader's mind (see Jeffries & McIntyre 2010, 129). In *BAL*, the "sermon at church" schema is triggered by several headers: a precondition header ("It was Holy Communion"); an instrumental header ("Geoffrey" i.e. the vicar) as well as a locale header ("the side-chapel"). The monologue then becomes more specific:

Geoffrey kicks off by apologising for his failure to defrost the church. (Subdued merriment.) Mr Medlicott has shingles, Geoffrey explains, and, as is well known, has consistently refused to initiate us lesser mortals into the mysteries of the boiler. (Helpless laughter). (70)

This small paragraph elicits a fair amount of background information. The whole episode is based on the knowledge that churches are often cold and that heating problems are not infrequent. It is not so much a "sermon at church" schema but only the beginning of one, dubbed the "kick off" by Susan, with its traditional token jokes. The congregation's complacent reaction to the vicar's joke, indicated within brackets, is part of the schema and is indirectly criticised by Susan (flat intonation contour on "subdued merriment" and "helpless laughter"). Depending on the reader, such a passage either reinforces an existing schema, i.e. it confirms the reader's knowledge or it adds new information to an existing schema. Semino (1997, 155) adds:

If a text reinforces the reader's schemata, the world it projects will be perceived as conventional, familiar, realistic and so on.

In *Talking Heads*, the schemas triggered tend to reinforce readers' existing schemas and, as such, contribute to readerly involvement and to the appreciation of the narrative. However, Alan Bennett does not merely exploit schemas in this traditional fashion. He plays with existing schemas and pushes them to extremes. The vicar's description of his wife's work to the Bishop is a case in point:

Mr Vicar jumps in with a quick rundown of my accomplishments and an outline of my **punishing schedule**. On a typical day, **apparently**, I kick off by changing the wheel on the Fiesta, then hasten to the bedside of a dying pensioner, after which, having done the altar flowers and dispensed warmth and gratitude to sundry parishioners en route, I top off a thrill-packed morning by taking round Meals on Wheels Somehow – 'and this to

me is the miracle,' says Geoffrey – 'somehow managing to rustle up a delicious lunch in the interim', **the miracle somewhat belied by the flabby lasagne we are currently embarked on.** (73)

The schema of the prototypical perfect vicar's wife is narrated at length for the benefit of the viewer whilst it is denied by Susan herself ("punishing schedule", "apparently", "the miracle somewhat belied ..."). The schema is so perfect that it verges on caricature. The play on the recognition of a particular situation followed by adherence to or distancing from can sometimes go even further:

The Sermon was about sex. I didn't actually nod off, though I have heard it before. Marriage gives the OK to sex is the **gist of it**, but while it is far from being the be all and end all (**you can say that again**) sex is nevertheless the supreme joy of the married state and a symbol of the relationship between us and God. So, Geoffrey concludes, when we put our money in the plate it is a symbol of everything in our lives we are offering to God and that includes our sex. **I could only find 10p.** (70)

The sex-and-the-church schema is swiftly summed up ("the gist of it") and more or less directly criticised ("you can say that again" and "I could only find 10p") and only the schema refreshment (the relationship between the collection and sex) is spelled out. The viewer is both satisfied to recognise an existing schema and intrigued by the unusual schema refreshment. What is particular, however, is that this schema sets Susan thinking and she imagines what the parishioners actually offer to God:

No fun being made a present of the rare and desiccated conjunctions that take place between Geoffrey and me. Or the frightful collisions that presumably still occur between the Belchers. Not to mention whatever shamefaced fumbblings go on between Miss Budd and Miss Bantock. 'It's all right if we offer it to God, Alice.' "Well, if you say so Pauline". (71)

Viewers having experienced sermons in church might very well be familiar with this type of lateral thinking triggered by a theme touched upon by the clergyman and its very indirect relation with the current situation. A further fictional step is taken when Susan reports an imaginary conversation between two parishioners. Beyond the characterisation of the two devout lesbians, the purpose of such inventiveness is mere literary distraction (see Stockwell 2001).

The input of the reader in terms of context relies heavily on his / her past experiences that are triggered by references to ordinary situations. Alan Bennett's craft is precisely not to dwell on existing schemas but to build on them in order to increase the impact on viewers while making the reading process an enjoyable one. Schema recognition enriches the reading experience as the onus is not on the text alone to create and give life to the fictional universe but also on the reader's past experience.

Clichés, hackneyed metaphors and incongruous juxtaposition

The lexical and syntactic choices made by Alan Bennett are also based on the tension between familiarity and surprise. I shall focus on three aspects: “presenting others’ speech and thought”, “naming and describing” and “equating and contrasting” (Jeffries 2010). Just like schemas, certain lexical or syntactic choices convey ideologies that Jeffries (2010, 5), in *Critical Stylistics*, defines as follows:

[...] ideas, and in particular those ideas that are shared by a community or society which are termed *ideologies*, are a very important aspect of the world that we live in, and they are, of course, communicated, reproduced, constructed and negotiated using language.

Exposing ideologies will contribute to the understanding of how context is indirectly constructed during the reading process. An author, willingly or unwittingly, often uses ideologies that often pass for received ideas. In such cases, readerly recognition is enhanced as an entire context is indirectly and often surreptitiously called upon.

♦ “Presenting others’ speech and thought”

Quite often, Susan takes up short expressions or phrases that are attributable to specific people or that voice the beliefs of (part of) the community. In such cases of verbal borrowing, the quotation marks do not indicate that Susan reproduces other people’s words faithfully but that she distances herself from the opinions expressed. These words allegedly uttered outside the text give reality and currency to the fictional world. Indeed, speech presentation presumes a certain degree of faithfulness to an original utterance. It therefore creates the fiction that in the text world, there actually *was* an anterior discourse. In the following examples, the phrase repeated by Susan is presented as the vicar’s set phrase to refer to the way his parishioners treat him: “[...] as he puts it, **‘spoiling him rotten’**”. (78) and the way he talks about Susan’s alcoholism: “[...] they’ve all prayed over what he calls **‘my problem’**”. (83). These are all the more readily processed by readers as the expressions are clichés. In the following example, Susan repeats the cliché used by the parishioners to describe her husband (“His schoolboy good looks”). The first quote, on the other hand, seems to be her own creation:

What ‘Who’s Who in the diocese of Ripon’ calls ‘his schoolboy good looks’. (71)

The connection between “Who’s Who” and the diocese of Ripon is here presented as a contradiction in terms and Susan clearly distances herself from this local microcosm. Some expressions neatly capture a typical behaviour

which implies an entire context. The following examples refer to the attitude of the clergy who try to be more relevant to the people:

He did his ‘underneath this cassock I am but a man like anybody else’ act. (71)
One of the ‘Christianity is common sense’ brigade. (73)

These stock phrases echo expressions readers have already been confronted with because they have been used extensively. In both cases, “act” and “brigade” are clear markers of critical evaluation.

♦ “Naming and describing”

Jeffries (2010, 19) explains:

[...] the main ideological importance of noun phrases is that they are able to ‘package up’ ideas or information which are not fundamentally about entities but which are really a description of a process, event or action.

In *BAL*, the “fan club” metaphor is used extensively to refer to the parishioners. This apt metaphor evokes the behaviour of fans and maps it onto the behaviour of the parishioners. The implications “unpacked” by the reader are that the old biddies actually behave at church like enthusiastic schoolgirls at a pop concert:

The fan club were running around in small circles. (71)

Using a noun phrase rather than stating that the lady-parishioners behave like fans makes it more difficult to dispute and presents it as a *fait accompli*. What is more, in *BAL*, the fan club metaphor is often used in conjunction with a military metaphor, which entrenches the first metaphor even further in the reader’s mind:

This gives the fan club the green light to **invade** the vicarage. (78)
The fan club is **on red alert**. (80)

The discrepancy between the two domains as well as the embedment adds to the incongruity of the established relation. The fan club metaphor gives rise to another metaphor which is extended in the monologue. The metaphorical construct works in a manner somewhat reminiscent of syllogisms. Viewers readily admit that old biddies share some qualities with fans. They also readily recognise the fact that fan clubs share certain features with a military task-force. As a consequence, because these two metaphors work, the lady-parishioners are compared with para-military personnel and viewers play along with what the text is constructing.

The collision of idiomatic expressions sometimes pushes the reader’s capacity of inference too far and once again, what seems to matter is the literary creation and the tellability of the piece rather than the actual meaning:

From being **a fly in the ointment** I find myself transformed into **a feather in his cap**.
(83)

There is an implicit comparison between two entities that are not usually compared as idiomatic expressions tend to be used autonomously. We are close to mixed metaphors here and mixed metaphors are always linguistically enjoyable, whether they are used on purpose or not. The meaning remains transparent but the reader’s attention is arrested by the stylistic deviation and the actual meaning of the utterance becomes more or less irrelevant.

♦ “Equating and contrasting”

Alan Bennett is both generous and inventive with comparisons and contrasts especially when the two entities compared have little in common. Because we are cognitively programmed to think in terms of comparison (up /down; light / dark etc.) we process comparison almost naturally without always being aware of it. As Jeffries (2010, 52) states:

[...] texts have the capacity, frequently used, to set up *new* synonymies and oppositions, sometimes between words that we would *never* relate to each other out of context, and sometimes between phrases or clauses, or even whole paragraphs.

For instance, *BAL*, opens with the following statement, uttered by the vicar’s wife:

Geoffrey’s bad enough but I’m glad I wasn’t married to **Jesus**. (70)

Comparing an ordinary person with Jesus is unusual enough but if the comparison is detrimental to Jesus, it signals that the system of values is somewhat upset. Both Geoffrey and Jesus are positioned on a cline of “badness”, taken for granted by the speaker and presented as such to the viewer. The statement claims to be non-controversial as Susan, as it were, counts her own blessings. Similarly, a cline of “competitiveness” is activated in the following statement:

If you think **squash** is a competitive activity try **flower arrangement**. (75)

What is unusual here is not that squash should be regarded as competitive but the suggestion that flower arrangement should be more so whereas it is usually associated with ameliorative notions of taste and delicacy.

However, the comparison is effective not because it is incongruous but precisely because it conjures up images of old ladies trying to gain the favours of the vicar of the parish and to enhance their self-image. This all-too-common behaviour is instantly taken on board by the viewer and mapped onto the fictional world which therefore becomes far more precise than it would have been if the competition between the ladies had been described at length.

Like metaphors, comparisons are sometimes extended. One of the most common syntactic triggers for opposition is the sequence “X not Y” (Jeffries 2010, 55). This structure is used twice by Susan who comments on Mrs Shrubsole’s decoration of the altar:

I said, “Mrs Shrubsole. This is **the altar of St Michael and All Angels. It is not The Wind in the Willows**”. (77)

The contrast between the altar of the church, the name of which is given in full to add to the solemnity of the statement, and a famous children’s book is striking. Because of the way negation works, readers instantly picture a forest peopled by friendly and familiar animals and map this picture onto a flower arrangement which will be perceived as slightly overdone. After the world of childhood, another input space is conjured up swiftly:

“**This is not a flower arrangement. It is a booby trap. A health hazard.** In fact,’ I say in a moment of supreme inspiration, ‘it should be labelled **HAZFLO**”. (77)

The progression from “booby trap” to “health hazard” is reinforced by the brevity of the sentences and culminates in the coinage “HAZFLO”. The same type of contrast is achieved in the following example. However, this time it is not between something that is expected to be harmless and something extremely dangerous, but between something childish and something serious:

“It’s all very well to transform the altar into **something out of Bambi** but do not forget that for the vicar the altar is **his working surface**”. (77)

Referring to the altar as a “working surface” creates another disjunction between what is expected and what the text actually creates and here “working surface” seems to be somewhat lacking in religiousness. Alan Bennett’s style here is very close to what Sherzer (1951) calls the “gnomic code” which is a method of “putting language on display” (quoted by Burton, 1980, 61) by drawing attention to the creative process. The expressions used are both clichéd and quite inventive. As Sherzer explains:

Because of their semantic, phonological, lexical and syntactic properties, gnomic expressions are immediately recognizable in written texts and in oral discourse.

The tools used to account for Bennett’s specific ways of triggering contextual elements do not exhaust all the possibilities and hardly do justice to the author’s style. However, they are quite apt to pinpoint how Alan Bennett plays with language in his monologues.

Conclusion

Readers / viewers feel they have always inhabited Alan Bennett’s fictional worlds because of the constant play between recognition of and deviation from well-known patterns. The enunciative situation of his narrators incites viewers to adopt their vantage points and mind- styles. The repeated deictic shifts that result in “narrative islands” add to the sense of involvement. Readers are furthermore prompted to participate as their previous experiences are called upon by quasi-prototypical scenes or behaviours they construe automatically (schemas). At the same time, certain lexical and syntactic manipulations enrich the familiar context even further.

The images created by Alan Bennett are often humorous and work as comic epiphanies which bestow on readers and viewers instant understanding of the world depicted. However, humour, omnipresent as it may be, does not conceal the sad, nitty-gritty reality of his characters’ lives but serves as an antidote against melodrama.

References

- BENNETT, Alan, 2001. *Talking Heads*. London, BBC Books.
- _____, 2005. *The Complete Talking Heads*. London, BBC DVD. Playing time 295 minutes.
- BURTON, Deirdre, 1980. *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London, Routledge & Kegan Paul.
- GAVINS, Joanna, 2007. *Text World Theory. An Introduction*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- JEFFRIES, Lesley, 2010. *Critical Stylistics. The Power of English*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- JEFFRIES, Lesley & Dan MCINTYRE, 2010. *Stylistics*. Cambridge, C.U.P.
- JOBERT, Manuel, 2010 (91-110). "Livres audio et interpretation: du graphotexte au phonotexte dans *The Clothes They Stood Up In* d'Alan Bennett. *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°33.
- LABOV, William, 1972. *Language in the Inner City. Studies in Black English Vernacular*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- MCINTYRE, Dan, 2006. *Point of View in Plays*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- NORRICK, Neal. R, 2000. *Conversational Narrative. Storytelling in Everyday Talk*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- PAULIN, Catherine, 2001 (49-57). "Interénonciativité dans 'A Lady of Letters' et 'Soldiering On' d'Alan Bennett", in Sylvie CRINQUAND (éd), *De Vous à Moi. Le destinataire dans les écrits intimes*. Collection 'Kaléidoscopes', Dijon, Editions Universitaires de Dijon.
- SEMINO, Elena, 1997. *Language and World Creation in Poems and Other texts*. Harlow, Longman.
- STOCKWELL, Peter, 2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, Routledge.
- TOOLAN, Michael, 1988. *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London, Routledge. 2nd edition (2001).
- _____, 1996. *Total Speech. An Integrational Linguistic Approach to Language*. Durham, Duke University Press.
- WERTH, Paul, 1999, *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* (edited by M. SHORT), Harlow, Longman.

ROLE DE LA VISION ET DU CONTEXTE VISUEL DANS LA CONSTRUCTION DU SENS - *THE OVAL PORTRAIT*¹

Séverine Letalleur-Sommer

Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense - CREA - EA 370

Abstract: The notion of “context” can be understood as what lies outside of the text proper; notably, what the text signifies and generates in terms of mental images. Here, my aim is to examine the text’s visual dimension, in particular the way the reader’s gaze adjusts words to the images they trigger. In order to do so, I focus on Poe’s famous short story “The Oval Portrait”. Because of its specific structure (an embedded story in the third person singular added to the initial narrative in the first person) and the theme it tackles (the story of a painting that absorbs life from its model), the fantastic tale can be interpreted as revelatory of the semiotic cogency of words and images. Beyond, it illustrates how a text, with apparently more limited means, is capable of the same immediate effects as pictorial signs.

Keywords: semiotics, pictorial signs, two-dimensional, linearity, indexicality, iconicity, logogen, imagen, metadiscourse, text/image

Récit fantastique s’articulant autour de l’évocation d’une œuvre picturale « plus vraie que nature », la nouvelle de Poe « The Oval portrait » sous-tend une réflexion sur les liens qui unissent texte et contexte, le signe² et son

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l’atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

² J’utilise ici la terminologie guillaumienne et non saussurienne, Guillaume procédant en effet à une correction en faisant remarquer que la relation signifiant/signifié est erronée car c’est la relation signe/signifié qui est signifiante, porteuse de sens ; j’emploie donc ici le terme « signe » dans ce qui dans la terminologie saussurienne est compris sous le terme de « signifiant ».

signifié, le concret et l'abstrait. Le contexte renvoie à tout ce qui n'est pas le texte mais qui forcément l'accompagne, tout ce qui s'y lit et le relie à autre chose : un autre texte par exemple comme c'est le cas ici, ou une forme intrinsèquement autre à l'instar de ce portrait dont le narrateur cherche à résoudre l'énigme. De fait, si le conte atteint son apogée au moment où le narrateur est sidéré par le visage qu'il découvre dans la pénombre d'une alcôve, il contient aussi un fragment de texte enchâssé, signalé entre guillemets, que l'on est amené à lire comme le narrateur le découvre. Ce deuxième récit se veut une explicitation *a posteriori* du premier moment de stupeur mutique ; en ce sens, il en incarne à la fois le *contexte* et le *co-texte*. Il est aussi contenu par lui puisque sa découverte constitue un élément de l'intrigue. Cette imbrication se traduit donc à la fois du point de vue de la diégèse, de celui de son occupation d'un espace distinct sur la page mais aussi du point de vue chronologique, le moment ultérieur (ici situé au début du conte) recélant d'une certaine façon les événements dont il est issu.

L'économie textuelle atypique et le thème abordé, l'ambition folle d'un peintre s'obstinant à vouloir injecter la vie dans ce dont elle est par définition absente – le signe qui la représente –, permet d'envisager le conte comme une réponse poétique aux questions de construction du sens visuel et textuel que se pose le sémioticien. Outre une réflexion sur la création artistique et le statut de l'art, il interroge le mode de fonctionnement des signes en général. Or, je souhaiterais montrer que les choix stylistiques génèrent précisément des effets esthétiques à portée métadiscursive. Tout en caractérisant la forme littéraire, notamment dans ce qui la distingue de l'image et dans ce qui l'en rapproche, ils agissent comme des révélateurs de la façon dont le sens se construit, de la perception à sa conceptualisation en passant par sa représentation. Dès lors, ce qui relève de la périphérie et du contexte de l'œuvre littéraire, les rouages qui la régissent, le pictural, les images générées, les réflexions sur la forme, se voient ici recentrés au cœur du récit alors même que l'intrigue ne serait finalement qu'un prétexte, un leurre narratif ; un peu comme ce portrait dont le titre ne nous annonce que la forme du cadre et non ce qui s'y loge.

Portrait du texte

Le conte de Poe se veut dès le départ affaire de style et d'esthétique, un travail raffiné autour de mots, de phonèmes et de figures aussi élaborées que les arabesques qui encadrent les nombreuses peintures évoquées dans le récit. Car, à la question centrale que se pose le premier narrateur, celle de l'effet de l'art, « the true secret of its effect » (Poe 1842, 204), capable de susciter l'émotion la plus vive par le truchement d'une forme figée (« [...] which had so suddenly and so vehemently moved me » [189]), Poe réplique par un néologisme, une

forme verbale innovante signalée en italiques dans le texte : « *lifelikeliness* » (189). Le jeu allitératif, assonantique et graphique célèbre là une langue fertile, capable de prolifération et de réverbération à partir de quelques phonèmes et/ou graphèmes, contrairement au portrait, étroitement circonscrit dans son cadre. Il ne s'agit pas ici d'une reprise banale de la réalité, mais de la variation et de la répétition du même dans l'altérité : *life/like/li*, le même et l'autre. Il est à noter que la réalisation vocalique du dernier *i* constitue une monophthongue contrairement aux deux premiers. L'addition interne de la syllabe *-li* ajoute à l'effet de redondance phonologique. Le suffixe *-ness* vient rompre la série de variations en scellant la nominalisation de l'ensemble. La présence de *likeliness* signale que l'on reste dans un rapport d'approximation de la forme et non de conformité totale. L'épithète « absolute » indique simplement que l'on touche là aux limites du possible : « the absolute *lifelikeliness* of the expression ». L'absolu est relatif. De fait, la thématique picturale bien qu'omniprésente, ne trouve ici d'*expression* que textuelle donc uniquement dans ce qu'elle n'est pas, ce qui interdit tout isomorphisme. Aussi l'hapax de Poe est-il une façon de suggérer les chemins versatiles qu'emprunte la pensée dans sa quête de sens, de l'image au texte et vice-versa. En jaugeant l'*élasticité* du langage, Poe explore les ressources sémiotiques et les limites sémantiques.

Si le premier narrateur dispose tout à la fois de l'image et du texte – l'histoire relatée dans un livret explicatif trouvé à proximité – pour se faire une idée du modèle qui l'a inspiré et que plus personne ne peut atteindre, le lecteur, en revanche, ne dispose que du texte pour imaginer à quoi ressemble le portrait, et n'a la lettre pour accéder à l'image. La nouvelle est donc d'abord affaire de texte et par là seulement, un métadiscours sur l'efficace sémiotique des deux modes représentationnels que sont la peinture d'une part, et le conte de l'autre. Et ce, d'autant que ce processus ascendant, de la perception visuelle à sa transposition textuelle, traduit en réalité un mouvement inverse où l'auteur puise dans un ensemble d'images endogènes (images mentales) pour conférer par l'écriture une réalité exogène à ses pensées à la surface du papier. Afin d'explorer ce phénomène plus en détails, il convient d'apporter quelques précisions concernant la nature spécifique du texte et de l'image ; là encore, la nouvelle de Poe contient des phénomènes stylistiques tout à fait éclairants.

Texte et image : entre rivalité, dialogue et inversion des rôles

Bien qu'ils présentent des affinités, les deux modes d'expression ont longtemps été considérés comme rivaux du fait de leur nature antagonique.

Les signes linguistiques arbitrairement corrélés à leur contenu, fonctionnent sur le mode de la mise à distance de ce qu'ils désignent symboliquement, comme par rejet. Cela m'a d'ailleurs amenée dans un précédent article à étoffer

la définition de la notion d'*indexicalité* initialement proposée par Charaudeau et Maingueneau (« Une expression n'a de sens qu'en référence au contexte d'énonciation » [2002, 236]), dans les termes suivants :

Cette faculté qu'a le discours — l'usage de la langue en contexte — de par son caractère unidimensionnel, d'être pure visée, pure désignation d'autre chose à la fois dans le contexte et dans le contexte [...] de par son dynamisme, chaque mot de l'énoncé désigne celui qui le suit en même temps qu'il renvoie à son signifié. Pour cette raison, les signes linguistiques présentent une dimension doublement indexicale. (Letalleur-Sommer 2009, 275)

Du fait du double cinétisme nécessaire à leur appréhension, les signes linguistiques sont donc plus contraints séquentiellement que ne le sont les images, considérées comme des phénomènes holistiques et ce, bien que l'on puisse bien entendu explorer l'image en la décomposant ou aborder le texte, de façon plus globale, à partir du reflet bidimensionnel que la page imprimée offre à la rétine, auquel cas l'on peut revenir en arrière, sauter des lignes ou considérer plusieurs signes simultanément :

La liberté dans l'interprétation qu'autorise la non-codification du langage graphique va de pair avec une interprétation à la fois lente, puisque moins prévoyante, et holistique liée à une vision d'ensemble immédiate. (Van de Wiele 2005, 3)

Les signes figuratifs entretiennent par ailleurs un rapport d'iconicité avec leur signifié et fonctionnent donc plus volontiers sur le mode de la substitution que sur celui de l'*indexicalité* et du transfert — le thème de la vignette, récurrent dans la nouvelle, renvoie d'ailleurs étymologiquement à la feuille de vigne qui, précisément, *recouvre* et occulte (Lecerclé 1990, 84). Déplacement d'une part, remplacement et recouvrement de l'autre. C'est bien là le double phénomène auquel la nouvelle nous confronte avec cette curieuse transposition narrative qui nous fait passer du *je* homodiégétique du premier récit au *il* hétérodiégétique du second, et avec ce processus où le modèle se voit intégralement supplanté par la copie qui lui ôte jusqu'au dernier souffle.

La notion de rivalité entre deux arts à laquelle tend cette altérité foncière des deux formes est explicitement mentionnée au sein du récit : « the Art that was her rival » (Poe 1842, 204). La peinture incarne ici de façon métonymique l'Art en tant qu'idéal de la forme, puisque la notion est graphiquement signalée par une majuscule, mais elle s'incarne aussi métonymiquement tout entière dans le portrait, générant un phénomène d'emboîtement caractéristique de la nouvelle. Or, dans cette lutte acharnée à laquelle se livrent Art et Nature, la beauté naturelle, spontanée d'une jeune fille à peine sortie de l'enfance (« a young girl just ripening into womanhood » [Poe 1842, 203]), de ses jeux et de sa gaieté, est littéralement happée par le portrait. Le combat semble perdu d'avance. Il n'en est rien. Poe renverse la chronologie, il commence par décrire

le funeste reflet (« the immortal beauty of its countenance »), le modèle original n'apparaissant qu'ultérieurement et de façon insistante grâce à l'anaphore du syntagme : « a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee ». Par ce jeu sur les sons et cette manipulation de la structure narrative, il nous met en garde contre toute simplification hâtive qui consisterait à réduire le langage à son unidimensionnalité et à l'arbitraire des signes qui le composent. Car ici c'est bien la langue qui l'emporte sur le portrait, la langue, souple et vivante à l'image de cette jeune fille emplie d'allégresse, la langue capable de faire retentir un son cristallin là où la peinture n'offre plus qu'un regard prisonnier. Assonance du phonème /i/ et allitération de la voyelle latérale [l] vibrent et créent un contraste avec le segment allitératif composé de consonnes occlusives signalant la rigidité du cadre : « the immortal beauty of its countenance ». La langue, capable d'accomplir un trajet à rebours, d'inverser le cours des choses, se *contredit*. Elle imite et réinvente le monde en reproduisant les sons de façon à la fois fidèle et innovante.

Poe ne s'en tient donc pas à une confrontation binaire de la nature des signes. Bien au contraire, il les extrait de leur carcan : le langage imite, la peinture décompose. Ainsi, son écriture révèle le caractère complexe du jeu texte/image au sein duquel chacun revêt les attributs de l'autre pour contribuer différemment et/ou de manière similaire à l'émergence d'une vision d'ensemble puis à l'identification et au prélèvement de fragments. De fait, les entités linguistiques consécutives génèrent des images mentales elles-mêmes parcellaires qu'il faut ensuite réinscrire dans un ensemble cohérent : « the arms, the bosom and even the ends of the hair melted imperceptibly into the vague deep shadow which formed the background of the whole » (Poe 1842, 204). Ici, la structure paratactique rappelle la forme du blason, laquelle implique une présentation métonymique et symbolique du corps féminin. La juxtaposition sans lien logique accentue l'effet de fragmentation du corps. Les constructions en *of* alternent. S'enchaînent consécution linéaire puis isolement de formes (« the ends of the hair ») à partir d'un tout dont elles ne se détachent nettement que linguistiquement (*of* a pour étymologie *off*) et non visuellement : où commence la *pointe des cheveux* ? Le texte produit alors inmanquablement des images endogènes qui, contrairement aux images exogènes de type pictural (image concrète exposée sur un support matériel et donc susceptible d'être partagée par tous), ont pour caractéristique leur plasticité puisqu'elles se transforment et s'enrichissent au fil de la lecture. Ceci n'exclut pas que des synthèses ponctuelles soient indispensables à l'émergence signifiante (« the whole »). Simplement, cela se fait de l'intérieur, de façon centripète et en dépit de l'absence de cadre, notamment grâce à la concentration de l'attention initiale sur la lettre ou le mot, concentration rendue d'autant plus impérieuse que le signe est arbitraire :

But how does the self arise? How do we continually emerge from our sensations [...]?
Woolf realized that the self emerges via the act of attention. We bind together our
sensory parts by experiencing them from a particular point of view (Lehrer 2008, 181)

De même, la perception globale du tableau donne toujours lieu à une dissection visuelle permettant à des entités de se détacher de l'ensemble. Cela se fait par un phénomène d'accommodation visuelle avec mise en relief d'un élément porté au premier plan, et rejet simultané dans l'arrière-plan de tout le reste (« the vague deep shadow which formed the background »), donc par le biais d'un traitement tridimensionnel de l'image bidimensionnelle. On pourrait dire que dans le cas particulier du déchiffrement d'un texte décrivant linéairement le parcours visuel d'une œuvre picturale, se produit un mouvement de protension mais aussi d'étirement vers la droite du fait de la trajectoire qu'impliquent les mécanismes de lecture et d'intégration hiérarchisée des éléments de sens (du phonème ou graphème, au morphème à la phrase et au texte). Ainsi le fait de n'avoir accès à l'image que par la ligne d'écriture suppose que l'on prenne en compte la collusion vectorielle de deux mouvements : avant/arrière – gauche/droite, le linéaire primant sur le balayage aléatoire. Les phénomènes de retour en arrière n'en sont cependant pas absents mais ils interviennent, comme nous l'avons vu, à une échelle supérieure notamment grâce aux analepses. D'ailleurs, pour Ann Lecercle (1990, 77-91), la fin de la nouvelle résiderait dans le roman d'Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, antérieur de quarante-huit années au récit de Poe et explicitement signalé dans le texte (*op. cit.*, 86).

A partir de ces conclusions, nous comprenons que l'intérêt sémiotique de la nouvelle de Poe réside dans le fait que s'y dégage un discours sur le rapport texte/image uniquement pour et par le texte, ce qui signifie naturellement que l'accès à l'image y est symbolique (le texte renvoie ici à ce qui n'est pas lui) mais surtout ne produit que des images endogènes instables et privées. En retour, l'objet-texte, offert au regard de tous, circule dans l'espace social (Belting 2004, 18), tout en se dédoublant par isomorphisme : le passage enchâssé incarnant, concrètement et thématiquement, une reproduction en miniature du premier. On assiste ainsi à l'établissement d'une configuration particulière où le texte comprend une dimension exogène ; il fixe et constitue donc un cadre au sein duquel s'esquisse une image endogène et dynamique, une image *vivante*.

Lecture incarnée du texte : paradoxe du portrait sans cadre

Les études récentes portant sur la lecture offrent un éclairage nouveau sur le phénomène décrit ci-dessus. Elles montrent par exemple que le lecteur ne peut à la fois se concentrer sur le signe imprimé et sur son contenu sémantique. L'un prime sur l'autre, et il y a donc dès le départ une oscillation signe/signifié, lettre/image endogène, texte/image :

In reading, it is somewhat difficult to visually process the print and extensively visualize its semantic content at the same time, particularly for the unskilled reader. Either the reader tends to slow down or the number of oral reading miscues increases. (Sadoski & Paivio 2004, 6)

On sait par ailleurs que l'apprentissage de la lecture est un processus long et difficile. De fait, l'œil doit d'abord s'adapter à ce type de décryptage linéaire, très distinct de la façon dont on observe une scène ou un paysage par balayage aléatoire quasi-balistique. On observe une visée puis une focalisation, processus qui rappelle un passage de la nouvelle dans lequel le narrateur modifie l'orientation du candélabre afin de mieux distinguer les pages de son livre sans anticiper sur ce qu'il va découvrir (« But the action produced an effect altogether unanticipated » [188]). L'œil est contraint par un linéaire où l'ordre dans lequel se succèdent les signes joue un rôle de premier plan (c'est pourquoi l'enfant s'aide en suivant la ligne du doigt), ce qui n'était pas le cas avant :

There is a relatively high number of large saccades, a great deal of recursion, and nothing at all that should make it easy for a subject to keep precise track of the temporal track order in which any search of the visual field has been executed, that is, no mapping of spatial order into temporal sequence. But this is just the task that faces the child when he first learns to read. He has to put together letter into words by a sequence of small adjacent fixations. (Hochberg & Brooks 2007, 140)

Par l'œil, l'on doit ensuite articuler une parole muette, au sens où l'entend Dehaene qui montre que la coexistence de « deux voies de la lecture » : l'une qui passe par la reconstitution phonologique pour ensuite accéder au sens, l'autre qui passe par le sens afin de rétablir la prononciation du mot (2007, 68). Il faut apprendre à se mouvoir virtuellement au fil du linéaire, comme si à chaque lettre correspondait une avancée où le moi se faisait autre en se projetant dans le signe. Je déduis cette projection du fait que la lecture requiert la mobilisation de facultés mentales et motrices à un degré élevé. Il y a une intentionnalité du voir et du savoir (j'ai évoqué plus haut une « concentration impérieuse »), une volonté de créer du sens qui s'exprime dans la lecture comme dans toute activité perceptive. Les phénomènes de subrogation ne sont donc pas exclusivement picturaux.

Dans le texte de Poe, vision et intentionnalité sont étroitement corrélées. Ainsi le verbe *frown* est utilisé à propos du mélange de grandeur et de mélancolie émanant des nobles bâtisses érigées sur les contreforts des Apennins. La métaphore signale à la fois un changement d'échelle où le point de vue est celui d'un narrateur/spectateur en situation de survol, capable d'embrasser du regard de vastes étendues mais aussi un effort physique de tension visuelle nécessaire à la perception d'éléments situés trop loin dans le champ de vision. Si la connotation du terme contribue à l'atmosphère pesante qui se dégage de l'ensemble, on peut également interpréter la métaphore

comme une projection corporelle du narrateur sur l'objet de la perception qui, quelle qu'en soit la taille, est toujours ramené à son échelle. Ainsi, les châteaux s'y font froncements de sourcils, les branches de candélabre, des langues (« the tongues of a tall candelabrum »), alors que les volets se ferment comme des paupières (« the heavy shutters of the room »/ « my lids remained thus shut »). Le fait que certaines de ces métaphores soient figées (« the head of the bed ») n'ôte rien au phénomène, venant renforcer l'idée qu'il s'agit là d'un processus courant d'appréhension du sens qui n'affleure que sporadiquement.

Quelques lignes plus bas, transparaît la forte réciprocité entre capacité visuelle et/ou intellectuelle et volonté, dans la coprésence des deux auxiliaires de modalité *could* et *would* : « that I now saw aright I could not and would not doubt » (Poe 1842, 203). A la fin du texte, le phénomène apparaît de façon plus manifeste encore puisque c'est le refus de voir qui empêche le peintre de prendre conscience du danger auquel il expose sa bien-aimée : « And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him » (190). Le caractère impérieux de la pulsion artistique du peintre obnubilé par son œuvre, est souligné par la forme en italiques. Le mouvement ascendant, de l'objet de la perception au sujet pensant, est toujours concomitant d'un mouvement descendant par lequel c'est le sujet qui en définitive se projette dans ce qu'il perçoit pour y injecter un sens à son image : « [...] nous devons appréhender l'organisme et l'environnement dans la sélection et la détermination réciproques qui les lient l'un à l'autre » (Varela, Thompson & Rosch 1993, 236). Cela nous mène au dernier moment de décodage du signe : le passage au signifié.

En dernier ressort, l'œil doit dépasser le signe pour accéder au signifié, apprentissage antérieur à la lecture qui se fait justement grâce aux livres d'images. Dans le texte de Poe, les trois moments précédemment décrits (projection dans le signe, déplacement dans l'espace phrastique et dépassement de la lettre) sont tous suggérés par le motif de la *vignette*, deux fois signalé dans le texte par des italiques : « done in what is technically termed a *vignette* manner », « the peculiarities of the design, of the *vignetting*, and of the frame » (189). Or, selon une de ses acceptions, « a small ornamental design filling a space in a book or carving, typically based on foliage » (*Oxford English Dictionary* 1999, 1598), le terme renvoie à une illustration en miniature à l'orée du texte. On pense ici aux lettres ornées ou aux enluminures destinées à embellir les manuscrits médiévaux :

Le traitement plastique de la lettre est souvent figuratif, selon des modalités variables dans le rapport avec le texte : dans la lettre « figurée », l'image incluse (par exemple un visage) n'a pas de rapport précis avec le texte [...] la lettre « historiée » réalisa l'association le plus intime de l'écrit et de l'image en intégrant celle-ci dans l'écriture même du texte. (Bergez 2004, 122 ; citation d'Hélène Toubert. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*.)

Dans ces manuscrits, les lettres situées en tête de chapitre ou de paragraphe pouvaient donc contenir un visage. Comment ne pas songer à la forme ovoïde du *O* dans « *The Oval portrait* » ? l'ovale d'un cadre censé contenir un visage justement. Là, le signe linguistique concentre iconicité et arbitraire comme pour mieux opérer la transition vers l'abstraction. Le *O* est une ouverture, un interstice, un judas, un œil conviant le lecteur à s'immiscer dans le texte. Le motif de la vignette l'enjoint à se faire tout petit pour s'enfoncer dans l'espace phrastique par l'image, à se faire « pupille » (étymologiquement une petite poupée, un être miniature), tout entier contenu dans l'œil qui cible, se focalise pour mieux accéder au monde que désigne le texte. L'œil déchiffre et au fur et à mesure que progresse la lecture, ne voit plus l'objet concret, la lettre, mais un tout diffus mêlé d'impressions éparses qu'il faut sans cesse réagencer autour d'un centre ponctuellement fixe alors que la périphérie s'estompe. Ce qui nous renvoie à une autre définition du mot *vignette* en anglais : « a small illustration or portrait photograph which fades into its background without a definite border » (*Oxford English Dictionary* 1999, 1598). Celle-ci apparaît comme une image sans cadre, une image perçue comme un texte.

La théorie du double codage

Le lien mots/images endogènes/images exogènes a été exploré de façon très approfondie dans le domaine de la psycho-cognition, notamment par Allan Paivio qui a élaboré la théorie du double codage. À partir de phénomènes mnémotechniques où des images très concrètes permettent la mémorisation de notions plus abstraites de type linguistique, ce dernier établit une distinction entre *logogens* et *imagens*. Tandis que le premier terme renvoie à des représentations mentales d'origine linguistique et multimodales, c'est-à-dire émanant de processus tant auditifs (la perception d'énoncés), visuels (la lecture) que sensori-moteurs (l'articulation orale, l'écriture), le second désigne des représentations mentales d'origine non verbale (perception d'un objet, ou d'images par exemple), elles aussi multimodales. Paivio montre que *logogens* et *imagens* empruntent des voies neuronales distinctes mais connexes, combinant des sous-structures autonomes (*logogens* visuels, auditifs, haptiques etc.) puisqu'une personne souffrant d'*alexie* (altération de l'aptitude à la lecture) restera capable de reconnaître des unités sémantiques auditivement, alors que celles atteintes d'anomie reconnaissent les objets mais sont incapables de les nommer, etc. Cette indépendance relative entre *logogens* et *imagens* et entre les sous-systèmes qui les composent n'interdit cependant pas que les deux œuvrent de conserve puisque c'est justement leur action séparée mais combinée qui

facilite la mémorisation des mots concrets grâce à des processus cumulatifs. Ainsi les mots concrets seront plus aisément mémorisés que les notions abstraites car ils génèrent à la fois des *logogens* et des *imagens* :

[...] nonverbal and verbal codes, being functionally independent, can have additive effects on recall. For example, participants in free recall experiments are likely to name presented objects covertly and thus create a nonverbal (pictorial) and a verbal memory trace. They can also set up a dual verbal-nonverbal memory trace by imaging to concrete words, but this is somewhat less likely than naming pictures, hence the lower memory for concrete words than pictures. Abstract words are difficult to image and hence are least likely to be dually coded. The expected additive memory benefit of dual coding has been confirmed in numerous experiments (e. g., Paivio, 1975; Paivio & Lambert, 1981), which also suggested that the nonverbal code is mnemonically stronger (contributes more to the additive effect) than the verbal code. (Paivio 2006, 4)

La théorie du double codage met au jour toute la complexité des phénomènes en jeu dans notre appréhension du réel par l'images, la parole et l'écriture. Surtout elle met l'accent sur le caractère multimodal de ces entités verbales et non verbales qui engagent des processus auditifs, visuels et sensori-moteurs dont on garde une trace au moment où ces représentations sont réactivées. Chaque fois, un complexe entrelacs sensoriel se met en place au moment de la perception d'un son, d'une image ou d'un graphème.

Afin d'illustrer ceci, il convient de revenir sur le passage où le narrateur requiert de son valet qu'il ferme les volets afin de plonger la pièce dans la pénombre pour s'isoler du monde extérieur, mieux contempler les tableaux qui s'y trouvent et parcourir le livret posé comme par un fait exprès sur un coussin à proximité. Que se passe-t-il à ce moment précis ? Les conventions d'écriture qui régissent le texte fictionnel exigent du lecteur qu'il adhère spontanément à ce qu'on lui propose, selon la célèbre expression de Coleridge (« the willing suspension of disbelief » [1817, 145]). Ici le narrateur plante un décor fantasmagorique dont il nous faut, le temps de la lecture, considérer qu'il existe ou a existé (le texte est au prétérit). Les yeux grand ouverts, fixés sur le texte, nous voici alors nous aussi plongés dans une pénombre intérieure imputable en grande partie au mot *night* avec tout ce qu'il connote : impression de cécité, torpeur, voile enveloppant, anxiété, sens affûtés, membres engourdis, etc. Insensiblement, nous nous prenons à distinguer la clarté vacillante de quelque bougie. Si tout ceci se veut immatériel et fugace, il se produit néanmoins un phénomène qui n'a rien d'irréel. L'écrivain, qui est aussi son propre lecteur, trace des lettres sur le papier, relie les termes, tisse une trame dont la réalité est indiscutable et les effets tout à fait palpables, puisque le lecteur, en parcourant la page imprimée, rejoue mentalement chaque étape de cette construction (y compris parfois graphiquement). Simplement ce ressenti relève de réactivations multimodales médiées à partir de formes verbales auxquelles la vision s'est d'abord brièvement heurtée comme à ces petites flammes dont l'éclat inhibe

ponctuellement la visibilité alentour. Le perçu immédiat est verbal, mais le perçu médié est constitué d'images endogènes qui condensent pour ainsi dire un vécu mémoriel privé, ressurgi de notre passé :

The perceptual recognition and imagery entail activation of different sets of neural representations. In perception, an object directly activates an internal representation from a relatively small set by something like a template-matching process whereas in imagery the object name indirectly activates an image from an indefinitely-large set of images of the same class. The final outcome is determined by contextual cues and recent or remote past experiences with similar objects. (Paivio 2007, 144-145)

Le lecteur poursuit sa lecture et cette progression se fait alors même que germent en lui des représentations mentales qui se déploient puis se dissipent telles des volutes de fumée. Ainsi le contexte fictionnel auquel renvoient les signes détermine les conditions dans lesquelles s'opère le traitement concret du texte, fondé sur une oscillation constante entre perception du signe et élaboration du signifié. La lueur frémissante des flammes se confond alors avec les sons et les lettres qui dansent sur le papier : « I placed it so as to throw its rays more fully upon the book » (188). L'inquiétante métaphore des branches du candélabre désignées par le mot « tongues » revêt ici un sens nouveau où élocution (psychomotricité) et incandescence (phénomène visuel et tactile associant chaleur et luminosité) se relaient. Cette vision animiste suggère de nouveau que ce que je perçois du monde n'est qu'une extension de moi-même ; en retour on a ici l'impression que c'est le candélabre qui vient lécher l'œil du lecteur comme pour lui brûler la pupille (l'effet « dompte-regard » du portrait semble exercer la même action douloureuse : « I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes » (189). La lecture ordinaire génère toujours ces synesthésies fécondes du fait de la multimodalité même des *logogens* et des *imagens*. Cependant, dans le cas d'un texte littéraire où l'écrivain façonne son récit de manière à lui conférer l'expressivité la plus juste, les effets de style jouent pour ainsi dire à la surface du papier, ce qui se produit par ailleurs de façon souterraine. La formulation en épizeuxes que scande le narrateur est à ce titre élocutoire : « Long, long I read – devoutly, devoutly I gazed » (188). Le phénomène d'écholalie reproduit textuellement la résonance articulatoire qui accompagne toute perception verbale. D'une certaine manière, ces figures indiquent aussi stylistiquement que, du fait même de leur cinétisme, les signes se nourrissent de ceux qui les ont précédés. La structure en partie homothétique de l'enchaînement des signes qui s'appellent les uns les autres transparait concrètement dans la duplication du signe. De fait, le premier terme de la répétition renvoie à un signifié conventionnel relativement fixe, mais comporte aussi un deuxième signifié, co-textuel celui-là : le signe qui le suit et qui se substitue à lui du fait du cinétisme qui anime l'ensemble (cf. le concept d'*indexicalité*). De surcroît, comme ici le deuxième terme est identique au

premier, la présentation graphique est littéralement *re-présentée*. Signe et signifié sont dans un rapport d'isomorphisme absolu, à ceci près qu'ils ne sont pas perçus simultanément et sont donc focalisés successivement ; d'où la métaphore de l'homothétie car elle correspond à une projection géométrique où la même forme se répète en subissant un agrandissement ou un rétrécissement. Au-delà, la structure en épizeux, deux fois répétée, montre la capacité de la langue à *s'autoportraiture* aussi sûrement que s'il se fût agi d'un reflet pictural. Or précisément, dans ce segment, nous avons affaire à une mise en miroir lecture du texte/contemplation du tableau : « Long, long I read – and devoutly, devoutly I gazed. » Là, le tiret, charnière typographique, visuelle donc, sépare et relie tout à la fois. Il est relayé par la conjonction de coordination *and*, élément linguistique à valeur exclusive ou inclusive. La ligature ou la séparation sont donc à la fois visuelles et conceptuelles. Poe glisse une micro-image, un fragment de cadre, dans le texte par le truchement d'un signe de ponctuation en apparence anodin.

Le phénomène de mise en abyme qui caractérise le conte - le texte aborde le thème de la lecture alors même qu'il est objet de lecture, révèle la nature multiple du signifié textuel à la fois conventionnel et stable, contingent et dynamique ; une sorte de feuilleté de sens, « manifold and multiform » (Poe 1842, 203). Ainsi, quand le narrateur demande à son valet de clore les volets et d'ouvrir les tentures du lit à baldaquin, il souhaite créer une atmosphère propice à la contemplation des tableaux qui ornent les murs de la pièce dans laquelle il se trouve. Mais il décrit (ou plutôt *s'y dit* en filigrane) le protocole qui préside à la lecture du texte qui le contient : obturation sensorielle d'une part – il faut se fermer à tout élément susceptible de venir détourner l'attention du texte – puis lever de rideau sur un spectacle désormais intérieur. C'est à cette condition que pourra *opérer la magie*, c'est-à-dire l'effacement du signe derrière le signifié.

Conclusion

Sous couvert de décrire l'effroi suscité à la vue d'une œuvre picturale symbole de fixité et d'instantanéité perceptuelle ainsi que d'identité de conformation, Poe instaure un dialogue texte/image par le seul biais de l'écriture. Pour ce faire, il y joue à la fois sur le dynamisme propre au signe linguistique, sur les effets sonores que ce dernier génère par *iconicité*, et sur le style qui permet de redoubler tout en les illustrant, des phénomènes de transfert de sens par ailleurs toujours présents linguistiquement. L'on peut de fait envisager la nouvelle comme l'évocation littéraire d'un transfert de sens du perçu au représenté puis de l'image au texte et retour. D'ailleurs, le thème du

vampirisme auquel renvoie l'ultime antithèse *Life/dead*³ s'inscrit au cœur du texte comme métaphore des phénomènes intersubjectifs qui s'y jouent (transfert de vie du modèle à la copie, du sujet à l'objet, transfert de sens du narrateur au lecteur, etc.), mais aussi du passage du visuel, ou plus généralement du perçu, au concept et au lu, lui-même permettant un accès à l'imaginaire du poète et du lecteur.

Ces quelques réflexions vont, dans un prochain article, nous amener à résoudre deux énigmes souvent relevées à propos de cette même nouvelle : d'une part, celle de la raison d'être du valet (valet qui disparaît aussi bizarrement qu'il était apparu) et, d'autre part, celle de la blessure du narrateur, autant d'éléments de l'intrigue que Monique Dubanton qualifie d'« anomalies » (1979, 104). Nous verrons que tous deux contribuent en réalité à accélérer le passage au signifié, à rendre pour ainsi dire le signe plus « transparent » grâce à l'*acte d'animation* nécessaire à la construction du sens (Belting 2004, 43-44).

³ Rappelons ici que le titre initial de la nouvelle était « Life in death » [...] » (Lévy 2004, 11).

Bibliographie

Corpus littéraire

POE, Edgar Allan, (1842) 1990. *Tales of Mystery and Imagination*, London, Everyman.

Autres ouvrages cités

BELTING, Hans, 2004. *Pour une anthropologie de l'image*. Paris, Gallimard.

BERGEZ, Daniel, 2004. *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.

COLERIDGE, Samuel Taylor, (1817) 1905. *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. London, George Bell & sons.

DEHAENE, Stanislas, 2007. *Les neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob.

DUBANTON, Monique, 1979 (102-110). « L'Ovale du portrait. La fonction de l'écriture chez Edgar Poe ». *Poétique*, n° 37.

Hochberg, Julian & Brooks, Virginia, 2007 (139-147). « Reading as an intentional behavior ». *In the mind's eye: Julian Hochberg on the perception of pictures, films, and the world*. Oxford, OUP.

LECERCLE, Ann, 1990 (77-91). « L'Inscription du regard. » *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-Marseille : Presses Universitaires de Provence.

LEHRER, Jonah, 2008. *Proust was a Neuroscientist*. Boston, Houghton Mifflin.

LETALLEUR-SOMMER, Séverine, 2009 (267-281). « Dialogues théoriques autour de l'émergence du sens linguistique et visuel ». *Anglophonia Sigma* n° 26, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LEVY, Paule, 2004 (9-22). « La question de la clôture narrative dans *The Oval portrait* d'Edgar Allan Poe ». *Journal of the Short Story in English* n° 42, Angers, Presses Universitaires d'Angers. Oxford English Dictionary. Oxford: OUP, 1999.

PAIVIO, Allan, 2007. *Mind and its Evolution. A Dual Coding Theoretical Approach*. Mahwah, NJ, Erlbaum.

-----, 2006. "Dual coding theory and education." Draft chapter for the conference on "Pathways to Literacy Achievement for High Poverty Children," The University of Michigan School of Education.
<http://www.umich.edu/~rdytolrn/pathwaysconference/presentations/paivio.pdf>

- SADOSKI, M. & PAIVIO, A., 2004 (1329-1362). "A dual coding theoretical model of reading." In R. B. Ruddell & N. J. Unrau (Eds.), *Theoretical models and processes of reading*. Newark, DE, International Reading Association.
- VAN DE WIELE, L., 2005. « Le rôle cognitif du dessin dans les manuscrits poétiques de Jean Cocteau ». Degrés. M. Dominicy et D. Gullentops (dir.), Bruxelles, n° 121-122, cité dans Callebaut Alex « Jean Cocteau et la ligne transgressée » *Textimage, Revue d'étude du dialogue texte image*, n° 4, *L'image dans le récit*.
<http://www.revue-textimage.com/sommaire.htm> (lien consulté le 23 juin 2012).

COMMENT RECONNAITRE UNE MÉTAPHORE QUAND ON EN VOIT UNE : LE RÔLE DU CONTEXTE POUR L'INTERPRÉTATION DE FORMULES DE POLITESSE DANS LA LITTÉRATURE BRITANNIQUE DU XIX^e SIÈCLE¹

Jacqueline Fromonot

Université Paris 8 Saint-Denis – EA 1569

Abstract: The social regulators « At home » and « Not at home » often appear in 19th-century British literature in order to stage a highly codified and ritualized society. Due to the historical and cultural context, the literal interpretation of these fixed expressions proves irrelevant in most cases. However, their presence in a literary context offers writers the opportunity to explore cases in which communication misfires or on the contrary points to some cryptic truth in the diegesis. This casuistry will be approached within the frame of reception theory. A pragmatic analysis underlies the study, which draws upon J. Austin's reflection on the truth value of a statement and H.P. Grice's cooperation principles in conversation.

Keywords: cultural code, ellipsis, euphemism, fixedness, politeness, reception, polyphony, truth

Introduction

Le 19^e siècle se distingue par une formalisation extrême des rapports sociaux, et certains codes peuvent aujourd'hui paraître sibyllins. Ainsi, les formulations « At home » et « Not at home » régulent les visites, encadrées par

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

un protocole dont les arcanes nécessitent pour les intéressés eux-mêmes un travail interprétatif subtil. Il convient de rappeler le fonctionnement des deux locutions. Prononcées en général par un domestique qui sert d'interface entre le monde extérieur et la sphère privée des maîtres de maison, elles constituent un prélude à une rencontre. La première, « At home », est de nature métonymique car elle signale que l'hôte est chez lui, sous-entendant qu'il va accueillir le visiteur. Souvent placées certains jours et à heures fixes, des plages réservées sont d'ailleurs désignées en anglais par les expressions lexicalisées « at-home days » ou « at-homes », entrées dans la langue car la pratique est ancrée dans les mœurs. En revanche, la seconde locution, « Not at home » se révèle ambiguë, car il arrive que son acception littérale la dispute à un sens second, qui est quant à lui métaphorique. Elle peut signifier qu'on est absent et donc dans l'incapacité de recevoir, mais deux autres cas sont envisageables, l'un centripète – on est chez soi mais malheureusement occupé et indisponible – et l'autre centrifuge – on rejette l'individu qui se présente, voire on refuse toute visite. Celui qui ne peut être reçu, quelle qu'en soit la raison, remet alors sa carte au serviteur, qui la dépose sur un plateau prévu à cet effet, dans le hall d'entrée (Davidoff 1973, 42). Ce carton se sature d'un sur-codage extralinguistique. Ainsi, le coin supérieur gauche corné indique une visite de courtoisie, tandis que le coin inférieur droit replié signale une visite de condoléances. Le contexte culturel permet d'éviter un contresens et de conclure que la carte, en mauvais état, atteste une négligence irrespectueuse. Certes, tout travail interprétatif requiert des « assomptions contextuelles ou d'arrière-plan », comme le rappelle John Searle (1979, 167), et même un énoncé aussi simple que « le chat est sur le paillason » mobilise un savoir, entre autre sur les lois de la gravitation (Searle 1979, 172). Cependant, la polysémie des formules retenues ici invite à une lecture très fine d'un contexte surdéterminé. Cette fluidité des signes justifie l'exploration de la littérature, en particulier celle du 19^e siècle : la fiction s'y empare de ces codes comme matériau pour des romans qui, souvent d'inspiration réaliste, prennent le monde contemporain comme toile de fond. Or, bon nombre de romanciers ne réduisent pas ces éléments *situés* à un simple décor ; ils les utilisent à des fins de dramatisation et s'en servent pour explorer le fonctionnement du vivre-ensemble.

L'analyse s'inscrit dans le sillage de la réflexion de John Austin, qui souligne combien vérité et fausseté d'un énoncé dépendent de la situation d'énonciation et du régime discursif des co-énonciateurs, qu'ils soient mondains, experts ou rustres, en l'occurrence. La carte cornée ne cherche pas plus à froisser son destinataire que la France assimilée de manière schématique à un hexagone ne prétend constituer une définition satisfaisante pour le géographe (Austin 1962, 143). État de la connaissance, intention réelle du locuteur, point de vue sur les faits décrits, contexte de communication, réception individuelle :

tous ces paramètres sont pertinents pour l'analyse des formules retenues, étudiées dans un corpus d'une douzaine de textes de fiction balisant le 19^e siècle britannique.

Dimension polyphonique : complexité du rapport des formules de politesse à leur contexte d'énonciation

Il faut tout d'abord souligner la complexité et la diversité des rapports que ces formulations entretiennent avec leur contexte et qui, selon des modalités variables, s'interprètent de manière littérale ou métaphorique.

Il semble évident qu'en raison de son entourage sémantique, la précision « not at home » dans « Crawley would be all day at the Regent Club (...) – not at home » (Thackeray 1848, 684) doit s'entendre de manière littérale. Les termes de l'alternative permettent de déduire que le personnage se contente de fournir un renseignement sur le lieu où l'on peut ou non le trouver. L'interprétation se complexifie en revanche lors d'un glissement imperceptible entre deux niveaux de sens dans les énoncés « Of course Madame Goesler was at home » (Trollope 1869, 574) et « Lizzie was of course at home » (Trollope 1873, 83). Le syntagme « at home » y signale la présence des maîtresses de maison à leur domicile, détail qualifié de peu surprenant. Or, cette modalisation n'indique pas la normalité d'un fait lors d'un jour de réception ; elle sert de commentaire ironique : il n'est guère étonnant que ces mondaines, des veuves arrivistes, se déclarent disponibles pour le bon parti qu'elles projettent d'épouser. En somme, l'information « at home », censée être conventionnelle, s'avère ici littérale et factuelle, mais aussi accusatoire. Elle est en effet connotée par un dispositif qui atteste une stratégie intéressée, dénoncée de manière oblique par un narrateur enclin à mettre au jour le détournement du jeu social.

Toutefois, la formule « Not at home », dans son acception métaphorique, n'est pas censée servir des fins de manipulation égoïste. Selon les normes en vigueur, elle permet au contraire, de manière altruiste, de laisser planer le doute sur les raisons réelles d'une fin de non-recevoir et de ménager ainsi la susceptibilité de l'individu éconduit. La bienveillance de la manœuvre est illustrée pour le public dans une pièce de Robert Dallas :

Gentleman. Mr Lovell?
Cuffee. (*surveying him*) Not at home, sa.
Gentleman. Mrs Lovell?
Cuffee. Oh no! Not at home.
(*Gentleman leaves a card and exits—door shut*). (Dallas 1809, 7-8)

Grâce à la didascalie « surveying him », qui indique le jeu de scène contextualisant la réplique du domestique, le dramaturge pédagogue signale que la formulation s'entend au figuré : le rejet du visiteur tient davantage à son identité ou à son apparence qu'à une absence réelle, mais la réponse fait porter sur autrui l'impossibilité de l'entrevue. Quant à l'exclamation « Oh no! » de la seconde réplique, elle sur-affirme l'utilisation rhétorique et exprime une émotion qui étouffe le sens littéral ; comme on le comprend plus tard, l'épouse se voit privée de toute visite par un mari jaloux. Pourtant, chacun accepte de jouer son rôle : le majordome interdit l'accès à un visiteur qui, sans chercher davantage de précisions, se retire après avoir déposé sa carte, si bien que nul ne perd la face. Les interlocuteurs savent que l'assertion « Not at home » ne prétend pas décrire la réalité contextuelle. Située hors de la problématique vérité / mensonge, elle se trouve au cœur d'une éthique de l'intersubjectivité. William Whewell, penseur victorien et auteur d'un ouvrage de philosophie morale dont un chapitre est consacré au mensonge, le souligne en évoquant la « compréhension commune » qu'implique ce type de négociation :

If, when I wish not to be interrupted by visitors, I write upon my door, *Not at home*, and if there be a common understanding to that effect; this is no more a lie than if I were to write, *Not to be seen*. (Whewell 1845, 202)

Adoptant un point de vue plus pragmatique, l'auteur d'un manuel d'étiquette se penche d'ailleurs encore sur ce point au début du 20^e siècle pour indiquer que dans cette situation particulière, « Not at home » s'avère « infiniment plus poli » qu'un refus :

Some people say “not receiving”, which means actually the same thing, but the “Not at home” is infinitely more polite; since in the former you know [Mrs Jones] is in the house but won't see you, whereas in the latter case you have the pleasant uncertainty that it is possible she is out. (Post 1922, 60)

L'état d'« incertitude agréable » doit permettre à quiconque de se retirer dignement, en l'absence de preuve formelle du rejet... tout du moins tant qu'un tiers ne le dissipe pas *a posteriori*. L'ouverture du signe s'opère lorsque sa dimension rhétorique est explicitée par la diégèse et son jeu typique sur les points de vue. Dans *The Newcomes*, de William Makepeace Thackeray, le narrateur évoque la mésaventure du jeune Clive, qui poursuit Ethel de ses assiduités et s'étonne de ne pas trouver Lady Kew – la parente qui héberge la demoiselle – « chez elle » deux jours de suite. Sa perplexité se lit dans la répétition insistante de l'idiome, placé au cœur de l'énoncé : « But her ladyship was not at home, nor was she at home on the second day » (Thackeray 1855, 533). Est alors introduit un personnage qui, rompu aux pratiques mondaines,

recontextualise le geste dans la problématique du mariage d'intérêt, car il est clair que ces absences proclamées expriment le refus de laisser Clive courtiser la jeune fille :

"*He [Lord Farintosh] finds people at home when (ha! I see you wince, my suffering innocent!) when he calls in Queen Street. (...) If a better and richer parti (sic) than Lord Farintosh presents himself – then it will be Farintosh's turn to find that Lady Kew is not at home.*" (Thackeray 1855, 536)

La remarque qui évoque la déconvenue du prétendant est placée entre parenthèses, choix typographique qui symbolise la mise à l'écart du jeu social dont est victime le jeune naïf. Toutefois, l'honneur reste sauf, car l'épisode en présence du domestique ne semble pas avoir engendré l'expression d'affects, ce que retranscrit stylistiquement sa narration synthétique, fondée sur la technique du sommaire. Apparences et bienséance ont été préservées puisque rien n'a été verbalisé hormis la formule conventionnelle, tout aussi diplomatique que l'absence de Lady Kew elle-même. Le savoir partagé d'un code commun de référents doit permettre de saisir l'implicite, si bien que l'échange constitue une fiction que les deux parties acceptent, selon un régime participatif et d'habitude collaboratif.

Si l'acception métaphorique de « Not at home » dépend du contexte culturel, la locution stéréotypée elle-même ne s'intègre guère à son entourage linguistique. Peu malléable, elle résiste à l'assimilation, refus de s'actualiser qui marque son statut particulier dans le régime discursif. Ainsi, dans l'énoncé « Tell Bowls not at home (...) » (Thackeray 1848, 176), le recours au discours indirect libre crée un vide sur l'axe syntagmatique, car la parole codifiée n'est pas suturée à la structure enchâssante. Ce phénomène remet en cause l'existence même d'un contexte, dont l'étymon latin, *contextere*, indique l'entrelacement des différents fils du tissu, et par extension, du texte. En outre, l'expression se distingue par sa facture elliptique. Dans une profération au discours direct, sujet grammatical et copule disparaissent, on l'a vu chez Dallas, et c'est encore le cas chez Thackeray : « A hot menial (...) said, 'Not at home' » (Thackeray 1855, 90). Cette suppression est le symptôme de l'effacement du sujet derrière le code qui bloque toute possibilité d'imputabilité, et de la volonté de décontextualisation, opérée à des fins euphémiques. En outre, nul complément tel « for anyone » ou « for you » n'est mentionné, dépersonnalisation qui renforce l'éthique de la bienveillance. La polysémie à l'ambiguïté salvatrice est obtenue par la dilution du contenu latent grâce à ces omissions qui, génératrices d'affaiblissement sémantique, évoquent la tactique de la restriction mentale. Le phénomène peut aussi justifier certaines expansions dans une reprise en discours indirect, où le destinataire est absent de l'interaction d'origine. Sujet et copule réapparaissent alors, comme dans « Say I am not at home » (Wilde 1894, 138) ou encore « He was informed that she was not at home » (Trollope 1869, 541). L'idiome, peut-

être en raison d'une valeur exclamative, est susceptible de rejoindre la catégorie des énoncés qui s'intègrent mal au discours rapporté sans remaniement syntaxique, on vient de le constater, voire sémantique, comme dans la reformulation « I was at home yesterday (...). But (...) I had told the servant *to deny me* » (Trollope 1869, 543). On préfère la piste poético-éthique à la thèse linguistique, bien qu'elles ne s'excluent pas mutuellement. Parce que la locution se retrouve dans une structure discursive indirecte, déconnectée de la situation d'énonciation initiale et donc hors du cadre de la confrontation, ces ellipses s'avèrent superflues, au point d'ailleurs que dans les mêmes circonstances, peuvent aussi être mentionnées les victimes du rejet : « You will have the goodness to tell Smith to say I am not at home when either of them calls », ordonne Becky Sharp, désireuse de rompre toute communication avec deux femmes à la réputation douteuse (Thackeray 1848, 605). « I am not at home to anyone, Victor », précise de façon comparable Dorian Gray, troublé par la découverte du changement d'expression sur son portrait (Wilde 1891, 75). Renvoyant chaque fois au valet chargé de la manœuvre, le vocatif souligne la distance entre les deux parties concernées grâce à la médiation d'une pure instance sociale. Selon la même logique, une suite favorable à la demande d'admission, et donc dénuée du risque de blesser autrui, s'effectue sans ellipse ni protocole, même en présence de l'intéressé, comme dans ces deux exemples :

“Mr Montague at home?”

“I should hope he wos (*sic*) at home, and waiting dinner too.” (Dickens 1844, 387)

“Pray is Miss Pinch at home?”

“She’s *in*”, replied the footman. (Dickens 1844, 488)

La réponse positive permet de défiger le stéréotype, grâce à une expansion dans le premier extrait et à une reformulation dans le second, où se repère également l'italique subjective portée par *in*. Ce sont là autant d'indices du contexte informel d'une interaction dispensée de construction euphémique. Quel que soit le cas, la situation d'énonciation peut expliquer les ajustements subis par des formules en principe figées, mais que les usages adaptent et qui se révèlent, dans une certaine mesure, à géométrie variable.

Néanmoins, on ne saurait réduire la littérature à un réservoir d'occurrences qui assureraient la création d'un effet de réel, fréquent dans un texte d'inspiration réaliste. Les romanciers savent faire des deux locutions un élément dynamique, en exploitant le hiatus entre un signifiant unique et des signifiés pluriels, selon les plans de signification concernés.

Dimension cacophonique : échec de la communication faute de contextualisation culturelle

Des écrivains explorent en particulier les situations diégétiques remarquables où, faute d'un cadre cognitif adéquat, l'échange « fait long feu », selon la traduction littérale du verbe imagé « misfire », utilisé par Austin pour désigner l'échec des énoncés performatifs (Austin 1962, 16). Ces déraillements sémantiques s'avèrent fréquents pour quiconque reste incapable de saisir les dimensions non-référentielle et conative de l'expression « not at home ». Ressurgit alors le risque de l'humiliation que la formule a pour fonction d'éviter, issue paradoxale repérable dans *Bleak House*. Mademoiselle Hortense, personnage dickensien, se plaint de n'être jamais reçue par le détective Tulkinghorn, dont elle exige une récompense pour services rendus. Son exposition des faits se fonde sur une gradation révélatrice : « It has always been said to me, he is not at home, he is engage (*sic*), he is this and that, he is not for you » (Dickens 1853, 665). Encodée au départ, la réponse faite à l'obstinée est devenue ensuite une raison potentiellement fallacieuse puis, en dernier recours, blessante, visant l'indésirable de façon spécifique et explicite. La pièce de Dallas déjà citée comporte un dialogue suivi d'un aparté, qui fait découvrir mieux encore les strates signifiantes de l'expression codée, lorsqu'un jeune homme éconduit ne reconnaît pas l'exhortation réitérée à se retirer :

Gentleman. How do ye, Cuffee?
Cuffee. Tank you, sa.
Gentleman. Your master?
Cuffee. No sa! Not at home.
Gentleman. How is your mistress, Cuffee?
Cuffee. Misses not well at all, massa.
Gentleman. I'll go up and ask her how she does.
Cuffee. Misses not at home, sa.
Gentleman. You said she was ill.
Cuffee. Hih! Misses not so ill but she can go take a ride.
Gentleman. Oh! Which way is she gone?
Cuffee. (*after a short pause.*) De Huntingdon road, sa.
Gentleman. I'll mount my horse and ride that way. (*Cuffee turns his head and laughs.*) If I miss her, remember to tell her this is the third time I have called. (*Exit*)
Cuffee. You ride far enough before you ketch her, he, he, he! da his own faw't for not take a civil answer at first – he, he, he, he! (Dallas 1809, 8)

Le personnage commet une première bévue en demandant des nouvelles de la maîtresse de maison, car il déplace alors l'échange, censé rester formel, sur le terrain personnel. Cuffee, le serviteur, est forcé de sortir de sa réserve de rigueur et donc poussé à la faute, puisque déclarer la dame souffrante revient à

proférer un mensonge. Se reprenant aussitôt, il interdit l'accès de la demeure au moyen de la formule consacrée, mais face à l'insistance d'un interlocuteur qui reste sourd à l'implicite du message, il ment à nouveau pour se débarrasser de lui en déclarant sa maîtresse sortie. L'investissement émotionnel aveugle le soupirant et entrave le fonctionnement de l'interaction codée, où tout doit rester d'apparences. Sans concessions pour les élans romantiques, le dramaturge se fait l'apôtre du vivre-ensemble selon les règles en vigueur en prenant parti contre le jeune homme, ridiculisé par un simple domestique à l'anglais certes approximatif, mais à l'efficacité avérée quand il s'agit d'éliminer les fâcheux.

Ce n'est pas tant l'état psychologique engendrant un déni de réalité que le manque d'acculturation qui fait obstacle dans *The Egoist*, de George Meredith. Willoughby, l'égoïste éponyme, décide de ne pas recevoir un cousin qui répond pourtant à son invitation : « The card of Lieutenant Patterne was handed to Sir Willoughby, who laid it on the salver, saying to the footman 'Not at home' » (Meredith 1879, 40). Willoughby découvre en effet que le lieutenant, certes valeureux, reste fruste et détonne dans son monde raffiné, s'avérant peu conforme à l'image idéalisée qu'il avait de lui. Or, Patterne ignore l'étiquette et ses arcanes, si bien que pour lui, le sens dénotatif de « Not at home » prévaut. Sans y voir un mensonge, son fils, jeune et inexpérimenté, relate l'incident et aboutit à un constat d'aporie, car l'aristocrate, bien présent chez lui, a fait dire qu'il n'y était pas : « Oh! My father saw him, and Sir Willoughby said he was not at home » (Meredith 1879, 64). L'effet de balancement syntaxique, où la conjonction *and* a un sens adversatif, indique la dimension paradoxale et inexplicable d'une telle attitude. De surcroît, l'instance narrative prend soin de sortir l'énoncé de la situation originelle de profération en l'intégrant dans un discours rapporté, qui suture la formule à son entourage. Cette construction transplante l'énoncé initial dans un nouveau contexte, celui de la langue ordinaire, et peut en neutraliser la valeur métaphorique. L'interprétation ne s'y fait alors qu'au prix d'une dépense d'énergie intellectuelle démesurée, d'un « coût cognitif » excessif, selon les termes de Sperber et Wilson (Ducrot et Shaeffer 1995, 773), hormis pour les mondains et les lecteurs avertis, à qui est narrée la scène. L'échec de ces transactions montre combien la réception de la formule peut se montrer délicate, en raison de la rivalité entre les référents culturels mobilisés.

L'analyse pragmatique contemporaine décentre la problématique et offre de nouveaux éclairages. Elle fournit les outils théoriques permettant de reconnaître sans méprise possible une métaphore quand on croit en voir une, grâce au contexte d'énonciation qui, on l'a vu, contraint l'activité interprétative. Outre la connaissance des usages, qui assure immédiatement la compréhension du trope, il existe des moyens logiques de repérer l'encodage. C'est ici H. P. Grice et sa théorie des « maximes conversationnelles » qui guidera l'analyse. Partant du

principe que le bon fonctionnement de la communication est garanti par une parole véridique, exhaustive, pertinente et claire, le pragmaticien pose que si le sens littéral contrevient ne serait-ce qu'à une seule de ces maximes, il faut le dépasser pour chercher les « implicatures » du message (Grice 1989, *passim*). Chez Meredith, lorsque Patterne s'entend dire que Willoughby est « absent » alors qu'il est chez lui, sont enfreintes la maxime de qualité, au nom de laquelle un locuteur doit être sincère, et la maxime de relation, qui exige d'un énoncé qu'il soit à propos. Deux temps cognitifs se succèdent alors, car il faut d'abord sortir du contexte apparent pour se mettre en quête d'un sens second qui, dans la situation pertinente, ne déroge pas à ces règles. C'est un autre univers que dépeint Meredith : il y prévaut une communication défailante, où « Not at home » s'avère formulation dystopique.

Dimension symphonique : valeur de vérité des formules en contexte littéraire

Afin de compléter cette étude, les terrains de la linguistique et de l'éthique seront replacés dans le cadre plus purement esthétique de la littérature. C'est à présent non plus l'effet de la situation sur la parole mais l'effet de la parole sur la situation, certes fictionnelle, qui retient l'attention.

Le romancier ne se contente pas d'explorer la réalité en travaillant sur des formules de politesse courantes, mais sur leur fonction signifiante, voire surdéterminée dans sa poétique d'élaboration d'intrigues et de caractérisation. Il faut donc en écouter la valeur heuristique, moins dans ses dimensions polyphonique et cacophonique que symphonique, dans la mesure où texte, contexte et sous-texte fonctionnent en interaction harmonieuse pour produire la vérité littéraire. Il est alors possible de dépasser l'approche austinienne et la volonté d'en finir avec la recherche obsessionnelle de la vérité des actes langagiers afin de chercher en quoi les formules « At home » et « Not at home » fournissent un cadre interprétatif aux œuvres de fiction étudiées.

La gestion des visites ne se fait pas au hasard, dans le monde diégétique pas plus que dans le monde réel, et fait émerger une certaine vérité sur le destinataire du message. Chez Wilde, par exemple, Lady Windermere prévient dès la scène inaugurale que Lord Darlington, mis à distance, est disqualifié pour tenir le rôle de premier plan lorsqu'elle autorise d'autres visites en sa présence :

Parker: Is your Ladyship at home this afternoon?

Lady Windermere: Yes – who has called?

Parker: Lord Darlington, my lady.

Lady Windermere [*hesitates for a moment*]: Show him up – and I'm at home to anyone who calls. (Wilde 1893, 13)

Quant à la capacité à reconnaître la valeur métaphorique de « Not at Home », elle permet à l'écrivain de marquer sa typologie humaine en distinguant mondains, naïfs et goujats avec une grande économie de moyens discursifs. Thackeray fournit ainsi une confirmation oblique du manque d'éducation chez le chevalier d'industrie Barry Lyndon, qui réduit la réponse « not at home » à un mensonge : « The door was refused to me—My lady was not at home. This I knew to be false » (Thackeray 1844, 218). L'axiologie change de polarité chez Meredith, où l'ignorance des usages assure au contraire la promotion du lieutenant Patterne. L'expérience militaire a sans doute rendu ce dernier direct, pragmatique, et donc intègre et franc ; adepte de la conception d'un langage transparent, il représente une culture de l'authenticité, débarrassée des détours langagiers opaques. Le narrateur prend alors son parti en dénonçant la violence symbolique dont il est victime. Il intitule le chapitre qui relate cet épisode « A Minor Incident Showing an Hereditary Aptitude in the Use of the Knife » (Meredith 1879, 38), faisant allusion à une pratique de l'époque, le « cut », refus de saluer une personne en feignant de ne pas l'avoir aperçue pour « couper » court à une relation. Or, la connotation est transposée en termes dénotatifs grâce à la mention du couteau, arme concrète capable d'infliger une blessure physique. Autrement dit, Meredith se solidarise avec Patterne contre Willoughby car il confond – à l'instar du lieutenant, mais volontairement quant à lui – les dimensions littérale et métaphorique, chacun redynamisant la signifiante du langage dans son régime énonciatif propre.

Néanmoins, l'analyse de la locution « Not at home » fournit surtout une vérité sur l'énonciateur, à savoir les maîtres de maison à l'origine de la profération, et sur le locuteur, le domestique qui transmet le message, selon la distinction désormais classique opérée par Oswald Ducrot (1984, 204-05). Ainsi, l'omission caractéristique du pronom sujet, décrite un temps comme euphémique, peut constituer un signe du retrait hypocrite de l'énonciateur. Miss Crawley, plongée dans la lecture d'un roman, refuse de recevoir son frère endeuillé en utilisant le code qu'elle dévoie mais qui la dévoie en retour : « I can't see him. I won't see him. Tell Bowls not at home, or go downstairs and say I'm too ill to receive any one » (Thackeray 1848, 176). Le pronom sujet référant à la locutrice est omniprésent, tout en restant absent de l'unité discursive « Not at home » : la présence d'un acteur libre assumant ses paroles s'y altère jusqu'à disparaître de la syntaxe. La formule dite de politesse permet de cacher la noirceur d'une personnalité privée derrière un comportement sédimenté, d'apparence neutre. Devenu simple jeu formel, le discours impose ici un scénario dépersonnalisé, mais peut ailleurs révéler une identité clivée, comme chez l'égoïste mérédithien adepte de la formule de rejet elliptique, et qui confie à sa seconde fiancée : « I will confess, your home – you heart's –

Willoughby is not exactly identical to the Willoughby before the world » (Meredith 1879, 147). La mise à distance opérée par celui qui parle de soi à la troisième personne atteste l'éclatement identitaire sous l'effet de la pression sociale, rendu de manière mimétique par la syntaxe hachée, trouée par la ponctuation choisie, les tirets. L'égoïste se désigne par le nom composé « home Willoughby », le Willoughby qui est « chez lui », par opposition implicite à celui qui « n'y est pas », prisonnier du jeu social, enfermé dans son narcissisme comme dans sa caste au point de rejeter tous les malvenus, qui ne sauraient « faire comme chez eux » (en anglais, précisément, « make themselves at home ») dans son château. Inversement, refuser le code signe l'émancipation de l'énonciateur, comme chez Wilde, dont l'héroïne assume enfin le rejet du père de son fils illégitime :

Alice: A gentleman to see you, ma'am.

Mrs Arbuthnot: Say I am not at home. Show me the card. [*Takes card from salver and looks at it.*] Say I will not see him. (Wilde 1893, 138)

La décision qui contrevient à l'idéal de politesse traduit l'évolution psychologique de celle qui s'est affranchie du système participatif en vigueur.

Conclusion

Il faut à tout le moins parler au nom des subalternes, ces locuteurs sans-grade faisant office de simples rouages dans la parade mondaine. Un conte de Thackeray démontre quels risques encourt l'odieux Gruffanuff qui, pour rejeter la fée Blackstick, use de propos malséants que le recours à « Not at home » aurait permis d'éviter. L'épisode débute ainsi :

When the Princess Angelica was born, her parents not only did not ask the Fairy Blackstick to the christening party, but gave orders to their porter absolutely to refuse her if she called. This porter's name was Gruffanuff, and he had been selected for the post by their Royal Highness because he was a very tall fierce man, who could say "Not at Home" to a tradesman or an unwelcome visitor with a rudeness which frightened most such persons away. (...) Now this fellow tried his rudeness once too often, as you shall hear. For the Fairy Blackstick coming to call upon the Prince and the Princess (...), Gruffanuff not only denied her, but made the most odious, vulgar sign as he was going to slam the door in the Fairy's face! "Git away, old Blackstick!" said he. "I tell you, Master and Missis ain't at home to you;" and he was, as we have said, going to slam the door. But the Fairy, with her wand, prevented the door being shut; and Gruffanuff came out again in a fury, swearing in the most abominable way, and asking the Fairy "whether she thought he was a-going to stay at that door all day?" (Thackeray 1854, 12)

Méprisant la puissance illocutoire et perlocutoire de la métaphore, Gruffanuff refuse physiquement l'accès à la fée Blackstick en tentant de refermer la porte d'entrée. Devant l'échec de cette tactique, il recourt alors à

une reformulation littérale et grossière de l’idiome en lançant « Git away », avant de lui adjoindre des expansions possibles, sujet, copule et complément, avec « Master and Missis ain’t at home to you ». Il en puni par la justice auctoriale immanente qui, par l’intermédiaire de la fée, le change en heurtoir : « He was turned into metal! He was, from being brazen, brass! He was neither more nor less than a knocker! » (Thackeray 1854, 11). Un glissement, fréquent dans le contexte féérique, s’opère entre le sens métaphorique de *brazen*, effronté, et son acception littérale, « d’aspect cuivré » : réifié, Gruffanuff devient ce en quoi il s’était déjà transformé lui-même en refusant le trope, un outil de communication froid et implacable qui règle les visites sans aménagement et donc sans ménagement, incapable, en somme, de s’élever au niveau de la civilisation.

Bibliographie

Corpus littéraire

- DALLAS, Robert, 1809. *Not At Home: A Dramatic Entertainment, as performed, with general approbation, by the Drury Lane Company*, London, Crosby & Co.
- DICKENS, Charles, (1844) 1993. *Martin Chuzzlewit*, New York and London, Norton.
- , (1853) 1996. *Bleak House*, Harmondsworth, Penguin.
- MEREDITH, George, (1879) 1985. *The Egoist*, Harmondsworth, Penguin.
- THACKERAY, William Makepeace, (1844, revised in 1856) 1995. *The History of Barry Lyndon*, Oxford and New York, Oxford UP.
- , (1848) 1983. *Vanity Fair*, Oxford and New York, Oxford UP.
- , (1854) 2004. *The Rose and the Ring*, Kessinger Publishing, Whitefish.
- , (1855) 1995. *The Newcomes*, Oxford and New York, Oxford UP.
- TROLLOPE, Anthony, (1869) 1972. *Phineas Finn*, Harmondsworth, Penguin.
- , (1873) 1987. *The Eustace Diamonds*, New York and Oxford, Oxford UP.
- WILDE, Oscar, (1891) 1968. *The Picture of Dorian Gray*, London, Minster Classics.
- , (1893) 1980. *Lady Windermere's Fan*, Harmondsworth, Penguin.
- , (1894) 1980. *A Woman of No Importance*, Harmondsworth, Penguin.

Ouvrages théoriques

- AUSTIN, John, (1962) 1976. *How to Do Things with Words*, Oxford and New York, Oxford UP.
- DAVIDOFF, Leonore, 1973. *The Best Circles, Society, Etiquette and the Season*, London, Croom Helm.
- DUCROT, Oswald, 1984. *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
- GRICE, Herbert Paul, 1989. *Study in the Way of Words*, Harvard, Harvard UP.
- HUMPHRY, Mrs, (1897) 1993. *Manners for Women*, Whistable, Pryor Publications.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, 1986 (764-775). *Relevance*, Voir DUCROT, Oswald et TODOROV Tzvetan, 1995, « Situation de discours », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- MITCHELL, Sally, 1996. *Daily Life in Victorian England*, Westport, Greenwood Press.

Jacqueline Fromonot

POST, Emily, 1922 (54-68). *Etiquette*, Teddington, The Echo Library.

SEARLE, John, (1979) 1982. *Sens et expression*, Paris, Minuit.

WHEWELL, William, (1845) 1854. *The Elements of Morality, Including Polity*, London, John Parker and Son.

REGARDS CROISÉS SUR L'INTRODUCTION DU DISCOURS DIRECT EN ANGLAIS ET EN FRANÇAIS : MISE EN CONTEXTE DANS *THE PEARL* ET *LA PERLE* DE JOHN STEINBECK¹

Grégoire Lacaze

Aix-Marseille Université – LERMA - EA 853

Abstract: This paper focuses on the introduction of direct speech in works of fiction originally written in English and in their translations into French. The contrastive approach adopted in this study aims at comparing the use of direct speech in Steinbeck's *The Pearl* and its translation into French, *La perle*. Syntactic, semantic and stylistic notions are used to highlight and analyze the strategies chosen by the French translators Marcel Duhamel and Renée Vavasseur.

Keywords: introduction, direct speech, translation studies, contrastive approach, English, French, John Steinbeck, *The Pearl*, *La perle*, syntax, semantics, stylistics

Introduction

Envisager une approche contrastive pour étudier l'introduction du discours direct en anglais et en français, c'est se proposer d'interroger, d'une part, les choix effectués par des auteurs anglophones, et, d'autre part, les stratégies adoptées par les traducteurs de ces œuvres qui doivent adapter leur production

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

textuelle afin que leur traduction obéisse aux contraintes syntaxiques du français. Cette étude va tenter d'apporter quelques éclairages sur la méthodologie adoptée par les traducteurs Marcel Duhamel et Renée Vavasseur dans *La perle*², traduction française de *The Pearl* de John Steinbeck parue aux Éditions Gallimard en 1950. L'interprétation des conséquences de ces choix sur la réception de l'œuvre par un lecteur fera appel à des considérations syntaxiques, sémantiques et stylistiques.

L'on pourrait fort bien comparer l'introduction du DD dans des œuvres de fiction en anglais et en français. Toutefois, ce n'est pas la démarche méthodologique d'analyse qui sera adoptée dans cette étude. L'œuvre en langue française étudiée ici n'a pas été créée *ex nihilo*, elle est l'adaptation en français d'une œuvre écrite originellement en anglais américain. Autrement dit, l'œuvre de Steinbeck préexiste avant toute tentative de traduction vers une langue autre.

Cette étude, par des va-et-vient constants entre des séquences textuelles écrites dans les deux langues, cherche à faire émerger certaines stratégies récurrentes qui ont pu guider et orienter l'activité de traduction de *The Pearl*. Elle tend ainsi à éclairer les choix de traduction retenus par les traducteurs français d'une œuvre de fiction en langue anglaise.

L'introduction du DD : une méthodologie d'analyse

Le segment contextualisant annonceur de DD et le discours cité

En tant qu'énoncé de discours rapporté (noté DR), un énoncé de discours direct (noté DD) met en jeu deux niveaux énonciatifs : le report de paroles effectué par un locuteur rapporteur, d'une part, et l'acte énonciatif prétendument attribué à un locuteur origine, d'autre part. Cette remarque d'ordre général n'est pas spécifiquement rattachée à une langue donnée. Même si une approche contrastive sera privilégiée pour analyser les divers énoncés, il ne semble pas nécessaire, à ce stade de l'étude, de distinguer l'anglais et le français quant à la définition d'un énoncé de DR.

Dans la méthodologie d'analyse que nous avons élaborée pour analyser un énoncé de DD en anglais, nous avons introduit le concept de « segment contextualisant annonceur de DD », encore noté SC de DD (Lacaze 2011). Dans cette approche globalisante qui est indépendante du genre discursif auquel l'énoncé étudié appartient, il a été établi qu'un énoncé de DD associe généralement deux séquences textuelles : le SC de DD, qui annonce les paroles

² Pour des raisons de commodité, l'édition choisie est celle publiée aux Éditions Gallimard en 2000 dans laquelle le texte source occupe les pages paires alors que la traduction occupe les pages impaires. Ainsi, la traduction se trouve toujours en regard du texte source.

d'un locuteur origine et dont le choix de composition relève pleinement de l'investissement personnel du locuteur rapporteur, et le discours cité, qui reproduit les propos qu'un locuteur origine est censé avoir tenus. Cette réflexion conceptuelle ne pose pas comme préalable l'étude d'une occurrence de DD pour un énoncé écrit en langue anglaise. Ainsi, la terminologie adoptée ici est tout à fait transposable à l'étude d'une autre langue comme le français par exemple.

Pour autant, la mention d'une dichotomie entre ces deux séquences textuelles ne doit pas laisser penser que la limite séparative entre un discours cité et le SC qui l'introduit est nécessairement bien définie. Cette zone qui sépare des fragments du discours d'un locuteur origine et des fragments du discours d'un locuteur rapporteur se caractérise parfois par une certaine plasticité, voire un certain degré de porosité entre ces séquences textuelles. C'est notamment le cas des occurrences de « DD imbriqué » dans lesquelles des fragments du discours origine sont insérés dans le discours du rapporteur avec ou sans marquage typographique. De telles occurrences de DR se rencontrent indifféremment en anglais et en français et peuvent être la trace de discours rapportés hybrides, qui sont des énoncés présentant une « mixité formelle »³ entre plusieurs formes de DR.

L'importance d'une approche contextualisante

L'approche méthodologique que nous privilégions pour étudier une occurrence de DD donnée repose sur la prise en compte de l'environnement cotextuel de cette occurrence de DD. Ainsi, l'occurrence de DD n'est pas envisagée isolément de ses cotextes gauche et droit mais elle est mise en relation avec les segments textuels qui se situent dans son voisinage. Ainsi, cette étude transphrastique peut contribuer à mettre en relief les phénomènes de cohésion et de cohérence discursives qui sont à l'œuvre dans une production textuelle. Cette approche contextualisante, qui a été introduite dans nos travaux sur l'anglais (Lacaze 2011), peut sans difficulté particulière être généralisée à d'autres langues.

Le SC de DD envisagé comme un des « universaux de traduction »

L'hypothèse que nous soutenons est que toute occurrence de DD peut s'analyser en fonction de son environnement cotextuel. Elle contient donc généralement un SC de DD. En effet, le SC a une fonction essentielle : il assure l'attribution de paroles ou de pensées à une origine énonciative. Cependant, le

³ L'expression est empruntée à Laurence Rosier (1999, 161).

SC peut être effacé. Dans ce cas, le discours cité n'est plus introduit et c'est au lecteur de chercher à rétablir l'origine énonciative manquante à partir d'indices textuels mais aussi à partir de la représentation, de la mise en scène qu'il peut se faire de l'acte énonciatif origine. Pour cela, le lecteur doit tenir compte du nombre de participants dans la situation d'énonciation origine et il doit évaluer la légitimité de la prise de parole d'un de ces participants dans le « tour de parole »⁴ qui n'est pas introduit. Un tel effacement de l'origine énonciative peut aller jusqu'au phénomène de « brouillage énonciatif d'un dit »⁵ (Lacaze 2010, 10).

Lorsqu'il n'est pas effacé, un SC de DD permet la mise en relation entre un discours cité et une origine énonciative. Il est présent aussi bien en anglais qu'en français. Il semble donc légitime de s'interroger sur la manière avec laquelle ce segment textuel va être traité par les traducteurs d'une œuvre en langue anglaise. Le SC apparaît alors comme un des « universaux de traduction »⁶ : c'est-à-dire que l'on doit en général retrouver sa présence dans un énoncé de DD, pour que celui-ci demeure intelligible pour un lecteur.

La traduction d'une œuvre : une production textuelle sous contraintes

Différentes stratégies privilégiées par les traducteurs

Lorsque l'on évoque la problématique de la traduction d'une œuvre de fiction, il est souvent fait mention de l'existence d'une dichotomie entre une stratégie « sourcière » et une stratégie « cibliste »⁷ dans les études portant sur la traductologie⁸ (Guidère 2010, 98). Lorsqu'il entreprend la traduction d'une

⁴ Nous empruntons l'expression *tour de parole* à Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990, 159).

⁵ Les conséquences d'un effacement de l'incise ou du SC de DD qui peuvent se manifester sous la forme d'un « brouillage énonciatif » ont été analysées à partir des tours de parole apparaissant dans la nouvelle "Hills Like White Elephants" d'Ernest Hemingway (Lacaze 2010).

⁶ Cette expression est empruntée à Mathieu Guidère (2010, 93) qui en donne la définition suivante : « [Les universaux de traduction] renvoient à des régularités générales de structure qui peuvent être rapportées à des contraintes articulatoires et/ou des contraintes cognitives. En traductologie, les "universaux" désignent les traits linguistiques qui apparaissent essentiellement dans les textes traduits et qui semblent indépendants des paires de langues en présence. En d'autres termes, il s'agit de caractéristiques que l'on retrouve dans les traductions quelle que soit la langue considérée. »

⁷ Mathieu Guidère (2010, 33) évoque cette « controverse entre "sourciers" et "ciblistes" : les premiers concentrent leurs efforts sur le texte source, les seconds s'intéressent davantage aux attentes du public cible ».

⁸ Dans cette étude, nous retenons la définition du terme *traductologie* proposée par Mathieu Guidère (2010, 14) : « La traductologie a pour objet la traduction envisagée en elle-même (processus) et pour elle-même (produit). Par "traduction", il faut donc comprendre la suite ordonnée d'opérations ayant un tenant (le texte de départ, texte source ou texte à traduire), un aboutissant (le texte d'arrivée, texte cible, texte traduit), et un acteur central (le traducteur, adaptateur, médiateur). »

œuvre, un traducteur est amené à effectuer des choix. Il jouit ainsi d'un ensemble de contraintes et de libertés qui vont guider sa stratégie de traduction, comme l'indique Mathieu Guidère (2010, 12-3) :

S'il est acquis aujourd'hui que l'étude traductologique est de nature descriptive et non pas prescriptive, cela ne signifie pas que l'activité de traduction telle qu'elle s'exerce n'est pas soumise à des règles et à des normes. Celles-ci peuvent être consciemment respectées ou inconsciemment intériorisées, mais elles existent toujours en fonction des contextes et des finalités de la traduction.

Le traducteur peut chercher à privilégier une approche mimétique entre sa traduction et le texte source, il aura ainsi tendance à adopter une stratégie sourcière. Au contraire, s'il favorise la réception de l'œuvre traduite par un lectorat francophone, c'est vers une stratégie cibliste qu'il tendra.

Le traducteur est ainsi envisagé comme un « médiateur » entre la production textuelle origine et la production textuelle dans une langue autre :

Le traducteur a été considéré tour à tour comme un « translateur » chargé de la simple transposition des mots d'une langue à l'autre, comme un « adaptateur » ayant la responsabilité de satisfaire les attentes du public visé, comme un « médiateur » qui se place à mi-chemin entre deux cultures ou deux mondes pour les rapprocher, comme un « communicateur » enfin, chargé de faciliter le dialogue entre individus ou communautés éloignées. (Guidère 2010, 15)

Une pluralité de traductions possibles

À partir d'un texte donné en langue anglaise, il n'existe pas une seule traduction correcte, mais l'on peut envisager une pluralité de traductions. Notre étude s'attache ici à éclairer les choix faits par les traducteurs de *The Pearl* pour créer une traduction en langue française de cette œuvre. Ces choix de traduction sont nécessairement influencés par le fait que les traducteurs ont une appréhension globale de l'œuvre à traduire.

Citons à ce propos Mathieu Guidère (2010, 31) :

[le texte à traduire] est en réalité un tout qui doit être appréhendé dans sa relation à un contexte particulier et en fonction d'une finalité précise. Si le cadre général de la traduction est bien posé, la fidélité cesse d'être un problème : elle devient un choix parmi d'autres sur la gamme des actions conscientes du traducteur.

L'idée même de fidélité au texte origine est réfutée par Henri Meschonnic (2007, 130) car cette fidélité impliquerait de proposer une traduction à partir de laquelle des correspondances terme à terme pourraient être établies entre le texte source et le texte cible. Il ne s'agit pas de chercher à traduire des unités linguistiques souvent réduites à des mots mais plutôt de chercher à traduire le

rythme : « Parce que de toute façon le mot n'est pas l'unité du discours, mais une unité de la langue. On croit être fidèle au texte. On est fidèle au signe ».

introduction, direct speech, translation studies, contrastive approach, English, French, John Steinbeck, The Pearl, La perle, syntax, semantics, stylistics Cohérence et cohésion dans la composition des SC

Une traduction, en tant que production textuelle dérivée d'un texte source, est nécessairement mise en contexte avec le texte source. Dans cette étude, notre intérêt se porte sur la composition des SC. Pour un SC donné, il semble nécessairement exister certaines tensions entre un environnement cotextuel immédiat, que l'on pourrait qualifier de « contexte interne » et une mise en relation avec le texte source, qui constituerait le « contexte externe ». Ces tensions sont donc génératrices de contraintes pour le traducteur. Par ailleurs, plusieurs niveaux de cohésion et de cohérence sont à l'œuvre dans un texte, comme le rappelle Mathieu Guidère (2010, 96) qui distingue le « niveau microtextuel (des unités lexicales et syntaxiques) » et le « niveau macrotextuel ». Ainsi, le traducteur « doit penser la résolution des problèmes au niveau microtextuel en fonction de sa stratégie au niveau macrotextuel ».

Cette oscillation entre le niveau microtextuel et le niveau macrotextuel peut être mise en parallèle avec la problématique de la traduction soumise aux tensions entre le « discontinu » (le mot isolé, le signe) et le « continu » (le rythme, la prosodie), un problème décrit par Henri Meschonnic (2007, 38-9) pour la traduction de la poésie. Il s'agit alors de privilégier la traduction du rythme plutôt que la traduction du signe : « Donc si on ne traduit pas le rythme, on n'a pas traduit le texte, on a traduit du signe » (Meschonnic 2007, 105).

Le traducteur doit donc rechercher un compromis entre des contraintes intra-phrastiques et des contraintes inter-phrastiques. Tel semble être le défi également posé pour la traduction des segments d'introduction du DD. Geneviève Salvan (2005 114), qui a étudié l'incise de discours rapporté dans le roman français, précise bien l'enjeu de l'incise, ou par extension du SC de DD, dans ce jeu de tensions entre « cohésion interne » et « cohérence englobante » :

Nous pensons que le rôle de l'incise est passé globalement d'un principe de cohésion interne (fonction au sein de la phrase), de lisibilité locale (signalement des tours de parole, identification et désignation du locuteur, voire caractérisation de l'acte de langage) à celui de cohérence englobante (passage récit/discours, commentaires métadiscursifs, stratégies narratoires).

Cette tension va avoir des répercussions concrètes sur la composition des SC de DD, comme nous allons le voir.

L'introduction du discours direct dans *The Pearl* et *La perle*

Le discours direct dans The Pearl

De nombreuses occurrences de dialogue apparaissent dans cette *novella*. Pour autant, ces dialogues ne contiennent parfois qu'un nombre limité de répliques et les répliques de différents personnages peuvent être séparées par des séquences de récit alors que ces répliques tendraient à s'enchaîner les unes aux autres si elles étaient prononcées dans le monde extralinguistique. Ces occurrences de DD sont ainsi mises en relief par les choix énonciatifs du narrateur. L'on peut aussi faire la remarque suivante : alors qu'un dialogue pourrait permettre de faire résonner les voix des personnages, le narrateur préfère souvent évoquer la présence sous-jacente et récurrente de diverses mélodies qui jouent un rôle primordial dans la diégèse, comme l'évoque Linda Wagner-Martin (1994, xx) dans son introduction à *The Pearl* :

To replace verbal meaning, Steinbeck creates a technique suitable for a film script but unexpected in a written text. He uses music both to express mood and to replace dialogue. His "Song of the Family," a positive and encouraging sound, is set against the "Song of Evil" or the "Song of the Pearl." What happens in the struggles among the refrains anticipates the narrative conflicts.

Influence de la chaîne référentielle sur la composition d'un SC de DD

Lorsqu'un SC est présent pour introduire une occurrence de DD, le choix du sujet syntaxique qui désigne la source énonciative est fortement influencé par l'environnement cotextuel d'une occurrence de DD donnée. L'énoncé suivant illustre cette idée :

Kino nodded, and only then did she let the doctor take the baby.

"Hold the light," **the doctor** said, and when the servant held the lantern high, the doctor looked for a moment at the wound on the baby's shoulder.⁹ (Steinbeck 96)

Kino approuva de la tête et seulement alors permit-elle au docteur de prendre l'enfant.

« Tenez la lumière », dit-il, et quand le domestique eut levé la lanterne, il considéra la blessure à l'épaule du petit. (97)

Dans le texte source, le SC de DD contient le syntagme défini *the doctor*. En raison de la présence de plusieurs participants à l'acte énonciatif, Kino, sa femme Juana, son fils Coyotito, le médecin et le domestique, la source énonciative doit être précisée pour lever toute ambiguïté. L'emploi du pronom

⁹ Sauf indication contraire, tous les gras figurant dans les énoncés étudiés sont de nous.

personnel *he* à la place du syntagme nominal *the doctor* ne permettrait pas d'identifier aisément qui parle car plusieurs personnages masculins sont présents dans l'univers diégétique.

Dans la traduction, le choix fait par les traducteurs conduit à la mention du pronom endo-anaphorique *il*. Pour identifier la source énonciative du dit qui est rapporté, il faut parcourir à rebours le cotexte gauche à la recherche de la mention d'un participant masculin à l'acte énonciatif origine. Il s'agit alors de parcourir la chaîne référentielle qui a abouti à la désignation du locuteur origine par un pronom personnel. Le très jeune enfant n'étant pas en mesure d'être un locuteur origine, c'est bien le docteur qui est à l'origine du contenu du discours cité. Ayant pris l'enfant dans ses bras, sa prise de parole est légitime. Par ailleurs, la présence dans le cotexte droit d'une description de l'activité du domestique au service du médecin tend à confirmer l'identité du locuteur désigné par le pronom personnel *il*. Pour autant, Kino aurait pu être envisagé également comme une source énonciative potentielle. L'analyse du contenu du discours cité ainsi que la prise en compte du cotexte droit du discours cité incitent à attribuer le tour de parole au docteur. Dans cette occurrence de DD, les conditions du « réalisme langagier » et du « réalisme pragmatique »¹⁰ sont assurées : le docteur est bien le locuteur origine dont les propos sont rapportés dans cet énoncé de DD.

Les contraintes au niveau macrotextuel ont également une influence sur la composition des séquences au niveau microtextuel :

"He would not come," **the people in the yard said**.

"He would not come," **the people in the door said**, and the thought got into Kino.

"The doctor would not come," **Kino said to Juana**. (Steinbeck 38)

« Il ne voudra pas venir », **dirent les gens dans la cour**.

« Il ne voudra pas venir », **dirent les gens dans la porte**, et Kino se laissa envahir par cette pensée.

« Le docteur ne voudra pas venir », **dit-il à Juana**. (39)

L'ordre canonique sujet-verbe se retrouve dans les incises des trois répliques en anglais. Dans la traduction, les trois répliques contiennent une inversion sujet-verbe d'incise. Dans la troisième réplique, il semble que la mention du complément d'objet indirect à *Juana* ait conduit à la substitution de l'appellatif *Kino* par le pronom personnel *il*. Au niveau microtextuel, l'incise

¹⁰ Les concepts de « réalisme langagier » et de « réalisme pragmatique » ont été introduits par Monique De Mattia-Viviès (2006, 110) pour identifier une occurrence de discours indirect libre. Nous adaptons ces concepts pour une autre forme de discours rapporté : le DD.

dit-il à Juana a pu être choisie en lieu et place de l'incise *dit Kino à Juana* car l'identité du locuteur est présente dans le cotexte gauche du discours cité.

L'analyse transphrastique qui a été menée sur l'énoncé ci-dessus illustre l'hypothèse selon laquelle une occurrence de DD n'est pas traduite indépendamment de son environnement cotextuel. C'est la mise en contexte de cette occurrence qui permet aux traducteurs de proposer une traduction respectant cohérence et cohésion discursives.

Inversion sujet-verbe dans le SC de DD

Cette inversion est quasi-obligatoire à l'écrit en français pour assurer la grammaticalité de l'énoncé. Il en va autrement en anglais, comme l'analyse Lucie Gournay (2000, 36) qui compare l'ordre des termes dans les incises en français et en anglais :

En français, ces énoncés sont traditionnellement agencés selon le schéma Verbe - Sujet - (compl). [...]

L'inversion Verbe-Sujet dans ces énoncés français en incise semble faire partie du code de la narration, et ne subit pas de variante, quel que soit le type de sujet [...], ou quel que soit le verbe [...].

En anglais, les énoncés en incise sont par rapport au français structurellement plus variés puisque l'on trouve 2 schémas en apparente concurrence : Verbe - Sujet - (compl) et Sujet - Verbe - (compl).

Si l'on s'intéresse à la distribution de l'ordre sujet-verbe d'incise dans *The Pearl*, l'on peut constater que le narrateur-locuteur rapporteur tend plutôt à privilégier l'ordre canonique sujet-verbe, indépendamment de la composition du SC. Les occurrences de répliques dans lesquelles apparaît une inversion sujet-verbe sont relativement marginales : seules 28 occurrences sont recensées. Sur ces 28 occurrences, aucune ne contient un pronom personnel en position de syntagme nominal sujet en collocation avec un verbe introducteur de parole. Cette remarque semble être en accord avec les travaux de Lucie Gournay (2000, 39) qui émet l'hypothèse suivante :

Si l'énoncé du type *said he* n'est pour ainsi dire pas attesté dans les textes contemporains, ce n'est pas parce qu'il existe une contrainte syntaxique liée à la nature pronominale du sujet. C'est plutôt parce qu'il existe une forte contrainte énonciative qui s'est développée récemment dans les textes de fiction.

Dans son corpus, la linguiste relève un unique emploi dans lequel un pronom personnel suit le verbe d'incise, ce qu'elle interprète comme « un discours direct dont le contenu peut être perçu comme archaïque » sans pour autant rejeter la grammaticalité d'une telle construction. Elle constate plutôt

qu'il s'agit là de « l'expression d'un archaïsme de convention littéraire » (2000, 39).

Par ailleurs, le choix d'emploi du verbe *say* comme verbe de parole ne semble pas influencer sur l'ordre sujet-verbe dans *The Pearl*, le verbe *say* étant le plus souvent employé dans des incises respectant l'ordre canonique sujet-verbe. De plus, sur les 28 occurrences d'inversion sujet-verbe, une seule contient le verbe *ask*, toutes les autres contenant le verbe prototypique du report de paroles, le verbe *say*.

L'on peut mentionner que 18 occurrences d'inversion apparaissent dans des extraits de dialogue entre Kino et son frère Juan Tomás, qui est un personnage bien moins présent que Juana, la femme de Kino. Dans les quelques échanges énonciatifs rapportés entre Kino et son frère, l'inversion sujet-verbe est très fréquente. Elle se justifie peut-être par la longueur du syntagme nominal sujet qui contient le nom composé *Juan Tomás*, comme dans l'extrait suivant :

"To the north," **said Kino**. "I have heard that there are cities in the north."

"Avoid the shore," **said Juan Tomás**. [...]

"I have it," **said Kino**.

[...]

"The wind is good," **said Juan Tomás**. (Steinbeck 180)

Par souci d'harmonie, l'inversion sujet-verbe dans une réplique de Juan Tomás entraînerait une inversion dans les répliques contiguës attribuées à son frère Kino.

Différences entre le texte source et sa traduction et répercussions sémantiques des choix des traducteurs

Des différences syntaxiques notables voient le jour entre le texte source et le texte cible, en ce qui concerne les structures d'introduction du DD. Ces changements peuvent affecter la syntaxe de la phrase à des degrés divers. Ils peuvent également impliquer une altération de la ponctuation entre l'énoncé en langue anglaise et l'énoncé traduit, ce qui apparaît souvent comme l'élément le plus visible. Cet article envisagera seulement les différences de ponctuation matérialisant la frontière entre SC et discours cité.

Différences de ponctuation entre le SC de DD et le discours cité

Normes éditoriales et typographiques

Les normes éditoriales et typographiques étant différentes en anglais et en français, il n'est pas étonnant de retrouver ces différences dans *The Pearl* et sa traduction. Ainsi, les *double quotes* présents dans *The Pearl* sont remplacés par les guillemets français en forme de doubles chevrons. En anglais, les guillemets encadrent chaque fragment de discours cité. Dans une occurrence de DD, le SC n'est pas délimité par des guillemets. Il est donc mis en évidence visuellement comme n'appartenant pas au discours cité. En français, les guillemets encadrent la réplique¹¹ d'un personnage. Visuellement, il est ainsi moins aisé de repérer le SC en français car il est en quelque sorte « noyé » dans les paroles originales du personnage contrairement à l'anglais. Cette remarque semble réservée à la fiction romanesque en français. En effet, d'autres normes typographiques sont utilisées en discours journalistique. Par exemple, dans le quotidien français *Le Monde*, chaque occurrence de DD est délimitée par des guillemets. Dans cette séquence textuelle entre guillemets, le discours cité est en italiques, ce qui le démarque visuellement du SC qui l'introduit.

Les guillemets anglais, lorsqu'ils sont utilisés dans la fiction pour rapporter un DD, contribuent à isoler de manière nette les fragments textuels pris en charge par un locuteur origine. Ainsi, les ruptures typographiques matérialisées par les guillemets coïncident généralement avec les frontières entre le discours cité et le SC qui l'introduit. Il en va autrement en français, en particulier lorsqu'un SC se retrouve en position médiane relativement au discours cité : le SC est alors encadré par deux fragments de discours cité et la frontière entre le SC et un fragment de discours cité est souvent matérialisée par une virgule. Hélène Chuquet et Michel Paillard (1987, 419), qui comparent la ponctuation en anglais et en français, relèvent qu'en anglais, « les verbes introducteurs ne sont pas inclus dans les guillemets, qu'ils soient ou non en incise », tandis qu'en français, « les incises ne s'isolent pas des parties entre guillemets et restent incluses dans la citation ». De manière analogue, Denis Keen et Valérie Binet (2009, 134) font la remarque suivante : « Dans un dialogue en français, les **incises** ne s'isolent pas des parties entre guillemets et restent incluses dans la citation. Ce n'est pas le cas en anglais »¹².

¹¹ Par *réplique*, nous entendons à la fois le discours cité et le SC annonceur de DD, lorsqu'il est présent.

¹² Ce sont les auteurs qui soulignent le terme *incises*.

Porosité entre le SC et le discours cité

Les traducteurs de *The Pearl* ont, semble-t-il, cherché le plus souvent à assurer une meilleure intégration du report de paroles dans la trame narrative. La frontière entre le récit et une occurrence de DD devient ainsi souvent poreuse dans le texte français sans que cette tendance soit une constante et apparaisse comme une règle à laquelle les traducteurs se refusent à déroger.

En anglais, nous avons montré qu'un SC peut être syntaxiquement indépendant du discours cité qu'il annonce (Lacaze 2011). Dans le cas d'un SC en position initiale, cette rupture peut être représentée par un point entre deux phrases autonomes. En français, il arrive que cette frontière entre SC et discours citant soit matérialisée par l'emploi des deux-points au niveau de la zone de contact entre SC et discours cité. Ceci est illustré dans l'extrait suivant de *The Pearl* et dans sa traduction en français :

The man who looked out at him was one of his own race. **Kino spoke to him in the old language.** "The little one – the first-born – has been poisoned by the scorpion," Kino said. "He requires the skill of the healer." (Steinbeck 44)

L'homme qui l'observait de l'intérieur était de sa race. **Kino lui parla dans leur langue natale :** « Le petit... notre premier-né... a été empoisonné par le scorpion, expliqua-t-il. Il a besoin de la science du guérisseur. » (45)

Dans l'énoncé en français, la frontière entre le SC et le discours cité tend à s'estomper et le discours cité est davantage imbriqué dans la trame narrative.

Dans la traduction, l'annonce du report d'un acte de parole est souvent anticipée dans la phrase qui précède le report effectif. Cette phrase du cotexte gauche joue davantage encore le rôle de segment contextualisant car il réduit le champ des possibles et oriente le lecteur vers la retranscription du report de paroles qui suit, comme le montre l'extrait suivant :

And now she did a most surprising thing.

"The doctor," **she said.** "Go to get the doctor."

The word was passed out among the neighbours where they stood close-packed in the little yard behind the brush fence. (Steinbeck 36)

Et, soudain, elle eut **le mot le plus inattendu :**

« Le docteur, **dit-elle.** Va chercher le docteur ! »

De bouche en bouche, **le mot** passa parmi les voisins massés dans la petite cour derrière la haie. (37)

Alors que l'action de Juana n'est pas précisée avant sa prise de parole dans le texte source, il ne subsiste aucune ambiguïté sur son activité de nature langagière dans la traduction. Par ailleurs, le syntagme nominal *le mot* est mentionné avant que les paroles prononcées soient rapportées. Ce syntagme nominal est ensuite repris dans le cotexte droit, ce qui aboutit à un effet de répétition qui n'existait pas dans le texte source. Il y a donc une accentuation de l'effet de répétition qui insiste sur la « circulation »¹³ du discours origine. Par ailleurs, des changements syntaxiques existent entre le texte source et sa traduction car le report de paroles est précédé des deux-points en français, ce qui tend à intégrer davantage le report de paroles dans la trame narrative.

Pourtant, le changement syntaxique lié au changement de ponctuation n'est pas automatique dans la traduction. La structure d'un SC autonome syntaxiquement du discours cité peut être conservée dans la traduction en français. Ainsi, l'occurrence de DD n'est pas introduite au sens strict par une incise. L'attribution énonciative d'une occurrence de discours cité peut se faire par simple contiguïté textuelle entre le SC autonome et le discours cité qui le suit :

The doctor looked surprised. "I had not heard of it. Do you keep this pearl in a safe place? Perhaps you would like me to put it in my safe?" (Steinbeck 106)

Le docteur eut l'air surpris. « Je n'en ai rien entendu. L'avez-vous mise en sécurité ? Peut-être voudriez-vous que la dépose dans mon coffre ? » (107)

Les propositions *The doctor looked surprised* et *Le docteur eut l'air surpris* sont syntaxiquement indépendantes des discours cités qu'elles introduisent au niveau sémantique. Ainsi, pour le texte source comme pour la traduction, « il existe une subordination sémantique entre le segment introducteur et le discours cité qui suit » (Lacaze 2011, 34). Même en l'absence de verbe de parole, le SC en position initiale assure la fonction d'attribution d'un dit à une origine énonciative grâce à la mention du syntagme défini *the doctor* qui désigne la source énonciative des paroles qui sont rapportées ensuite.

Dans *The Pearl*, la présence d'une occurrence de « discours narrativisé »¹⁴ (noté DN) peut être concomitante à la présence des deux-points séparant le récit d'un report de paroles au DD, comme l'illustre l'extrait suivant :

Kino held his breath, and the neighbours held their breath, and **the whispering went back through the crowd**: "He is inspecting it – No price has been mentioned yet – They have not come to a price." (Steinbeck 138)

¹³ Ce terme est emprunté à Laurence Rosier (2008, 132).

¹⁴ L'expression *discours narrativisé* est empruntée à Gérard Genette (1972, 191) qui la définit ainsi : « un discours "narrativisé", c'est-à-dire traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même ».

Alors que l'insertion d'un DN dans le texte source tend à atténuer la séparation entre récit et DD dans le texte source, cette séparation est plus marquée dans la traduction par l'indépendance syntaxique entre le SC et le discours cité qui le suit :

Kino, les voisins, tous retinrent leur souffle et **un chuchotement passa dans la foule**.
« Il est en train de l'examiner... On n'a pas encore fait mention du prix... Ils n'ont pas encore convenu du prix. » (139)

Compte tenu des choix retenus par les traducteurs qui n'adoptent pas toujours le même signe de ponctuation pour un SC en position initiale, il semble envisageable de parler de ponctuation « fluctuante » pour caractériser la frontière poreuse entre le SC et le discours cité qui le suit.

Ponctuation « fluctuante » entre le SC et le discours cité

Dans le texte source, trois signes de ponctuation entrent en concurrence pour conclure les SC en position initiale : la virgule, les deux-points et le point. Dans la traduction, la seule alternative possible aux deux-points est la présence d'un point qui entraîne l'indépendance syntaxique entre SC et discours cité.

La virgule est utilisée dans les deux énoncés suivants :

And Juan Tomás, who squatted on Kino's right hand because he was his brother, **asked**,
“What will you do now that you have become a rich man?” (Steinbeck 78)

All of these things Kino saw in the lucent pearl, and **he said**, “We will have new clothes.” (Steinbeck 80)

La virgule crée une rupture au niveau syntaxique mais à un degré moindre que les deux-points, comme en témoigne l'analyse de Randolph Quirk *et al.* (2005, 1620) :

The colon makes a sharper separation than the comma [...] it indicates a closer interdependence between the units separated than does the semicolon. Indeed, it sometimes indicates as close a relation as the comma does, but it is a different relation.

La virgule apparaît alors comme une marque de ponctuation bien plus ténue que les deux-points. La grammaire citée ci-dessus souligne la fonction de mise en relation par juxtaposition qui caractérise l'utilisation d'une virgule dans une phrase : « The comma is the most flexible of all the punctuation marks [...]. One dominant use of the comma is to separate closely associated clauses within a sentence » (2005, 1615). Pour Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé (1991, 555), « l'emploi de la virgule entre plusieurs propositions

suppose une **relation sémantique étroite** entre elles [...]. »¹⁵. Les deux linguistes résument ainsi la double fonction de la virgule : « flexibilité et séparation de ce qui est étroitement associé » (556).

Lorsque les deux-points sont utilisés après un SC en position initiale, la rupture est bien plus nette avec le discours cité. En cela, les deux-points peuvent être assimilés à une frontière marquée délimitant le discours citant et le discours cité, comme dans l'extrait suivant :

In the pearl he saw Juana and Coyotito and himself standing and kneeling at the high altar, and they were being married now that they could pay. **He spoke softly**: "We will be married — in the church." (Steinbeck 80)

En étant tout à la fois un constituant de la phrase contenant le SC mais un constituant séparé du segment introducteur par les deux-points, le discours cité attire l'attention du lecteur car il occupe une position rhématique dans cet énoncé. Par ailleurs, l'acte de parole est lui aussi mis en relief comme si la prise de parole de Kino acquérait la valeur d'un acte fondateur. Ce faisant, l'attention du lecteur est alors mobilisée pour qu'il lise attentivement le contenu du discours cité qui suit.

Conclusion

Cette étude a tenté de mettre en évidence certaines stratégies mises en œuvre par les traducteurs français de *La perle* pour introduire du discours direct. Ces stratégies ont pu être mises au jour grâce à l'analyse de certains choix retenus par les traducteurs. À travers la variation de composition d'une chaîne référentielle pour un locuteur donné, l'inversion sujet-verbe dans un SC ou le choix d'une ponctuation différente entre le texte source et sa traduction en français, les traducteurs de *The Pearl* ont, semble-t-il, cherché le plus souvent à proposer aux lecteurs francophones un texte privilégiant la fluidité de lecture même si cela impose parfois de remanier en conséquence l'enchaînement des termes. Ces modifications entre le texte source et sa traduction changent ainsi notablement la réception de ces deux textes respectivement par un lecteur anglophone et par un lecteur francophone. En procédant ainsi, les traducteurs tendent à accorder davantage d'importance au rythme qu'au signe, en adoptant une approche théorique de la traduction proche de celle prônée par Henri Meschonnic (2007) :

Autrement dit, plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire ; plus que le sens, c'est la force, l'affect.

¹⁵ Ce sont les auteurs qui soulignent l'expression.

Ce n'est donc plus de la langue qui est à traduire mais un système de discours, pas le discontinu mais le continu. (55)

Ce conflit, c'est celui du rythme et du signe. C'est celui du continu et du discontinu [...]. (44)

En comparant le texte source et sa traduction en français, nous avons montré que les changements syntaxiques se font de proche en proche mais que les SC co-existent généralement dans le texte source et dans le texte cible car ils sont des éléments essentiels à la compréhension du déroulement de l'échange interlocutif rapporté par le locuteur rapporteur.

Ainsi, la méthodologie suivie par les traducteurs pour l'introduction du discours direct dans *La perle* semble être la suivante : identifier les SC annonceurs de DD dans le texte source et créer une production textuelle dans laquelle les SC permettent au lecteur d'identifier le locuteur origine et contiennent, le cas échéant, des informations sur les conditions de réalisation de l'acte de parole lorsque celles-ci sont présentes dans le texte source, comme la manière de dire, par exemple. Pour y parvenir, les traducteurs n'hésitent pas à proposer des changements syntaxiques plus ou moins radicaux si ceux-ci permettent de garantir la fluidité et le rythme de la production textuelle qu'ils créent.

La traduction proposée par les traducteurs constitue donc une production textuelle sous contraintes. Afin de mener à bien cette opération de traduction, les traducteurs peuvent notamment jouer avec la ponctuation pour privilégier la réception du texte par un lecteur francophone. Les différences entre le texte source et sa traduction peuvent être plus ou moins importantes du moment que la fonction d'attribution d'un dit à une origine énonciative demeure dans la traduction. Par sa fonction centrale d'introduction du DD, le SC est un segment textuel qui est modelé, façonné par les traducteurs pour qu'il réponde à leurs attentes. C'est pourquoi il a autant retenu notre attention dans cette analyse contrastive anglais-français.

Bibliographie

Corpus littéraire

A. Œuvres de langue anglaise

STEINBECK, John, (1947) 2000. *The Pearl*, Paris, Gallimard.

-----, (1947) 1994. *The Pearl*, London, Penguin.

B. Traduction

DUHAMEL, Marcel et VAVASSEUR, Renée, (1950) 2000. Trad., *La perle*, Paris, Gallimard.

Autres ouvrages cités

CHUQUET, Hélène et PAILLARD, Michel, 1987. *Approche linguistique des problèmes de traduction – Anglais-français*, Paris, Ophrys.

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

GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*, Paris, Seuil.

GUIDÈRE, Mathieu, (2008) 2010. *Introduction à la traductologie – Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck Université.

GOURNAY, Lucie, 2000 (33-64). « Linguistique contrastive et narratologie : dit-il, he said... Ce que nous apprend l'analyse linguistique des énoncés en incise dans le discours direct sur la relation entre récit et discours direct », *Linguistique contrastive et traduction* 5, Jacqueline Guillemin-Fischer (éd), Gap, Ophrys.

JAUBERT, Anna, 2005 (7-12). « Introduction. Cohésion et cohérence : étapes et relais pour l'interprétation », *Cohésion et cohérence : études de linguistique textuelle*, Anna Jaubert (éd), Lyon, ENS Éditions.

KEEN, Denis et BINET, Valérie, 2009. *Le thème anglais : littérature et presse*, Paris, Ophrys.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1990. *Les interactions verbales. Tome I*, Paris, Armand Colin.

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

- , 2010. « Une analyse d'une production de discours rapporté : l'introduction des tours de parole dans la nouvelle "Hills Like White Elephants" d'Ernest Hemingway », *E-rea* 8.1. [<http://erea.revues.org/pdf/1348>]
- LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid, 1991. *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MESCHONNIC, Henri, 2007. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- QUIRK, Randolph, GREENBAUM, Sidney, LEECH, Geoffrey and SVARTVIK, Jan, 2005. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, Longman.
- ROSIER, Laurence, 1999. *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot.
- , 2008. *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- SALVAN, Geneviève, 2005 (113-144). « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », *Cohésion et cohérence : études de linguistique textuelle*, Anna Jaubert (éd), Collection Langages, Lyon, ENS Éditions.
- WAGNER-MARTIN, Linda, 1994 (vii-xxiv). Introduction, *The Pearl*, John Steinbeck, London, Penguin.

CODE-SWITCHING, CO-TEXTE, CONTEXTE : UNE ANALYSE DU JEU DE LANGUE DANS LES CONVERSATIONS BILINGUES¹

Charles Brasart

Université Paris Sorbonne – CELTA, EA3553

Abstract: This article analyses the defining roles of context and co-text in the production and processing of code-switched utterances, from the vantage point of the linguistic games code-switching can often lead to. This will be our key focus and the opportunity to analyse one way that code-switching creates deviation from monolingual norms.

Code-switching is a marked production insofar as choosing to alternate languages in an utterance is far from being trivial on the one hand, and as, on the other hand, it implies a certain degree of intimacy and complicity between speakers. The context of production of switched utterance —topic, type of discourse, left and right co-text, shared linguistic background between speakers...— should therefore be viewed as a key element in the stylistic dimension of the end text. Because of this marked dimension, a switched utterance will often be endowed with both referential and meta-referential meaning. Indeed, not only will it be a vector for a message, it will in turn become a topic of discussion itself for the speakers as they become aware of the language they use to communicate. Such linguistic malleability frequently leads bilingual speakers to produce “speech about speech”, i.e. a surplus in referential or communicative contents, which we analyse in terms of the cultural elements that facilitate their production and the linguistic games they produce.

Keywords: code-switching, bilingualism, context, humor, metatextuality, speaker

1 Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l’atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

Introduction

Les études sur le code-switching, de plus en plus nombreuses depuis une trentaine d'années, sont le plus clair du temps consacrées à des analyses syntaxiques ou sociolinguistiques, les questions clés de ce champ étant de savoir qui code-switch, pourquoi (sociolinguistique) et comment (syntaxe).

Il est plus rare, cependant, de se pencher non pas sur les modes de production d'énoncés bilingues, mais plutôt sur cette production même ; les analyses des linguistes sont le plus souvent fondées sur des énoncés isolés et il n'a jamais été question à notre connaissance de *stylistique du texte code-switché*.

Pour rappel, le code-switching peut être défini comme l'usage alterné et fluide de deux langues dans le même échange discursif par un ou plusieurs locuteurs bilingues. Cette définition fait du code-switching une production linguistique « marquée ». En effet, le choix d'alterner les langues dans un énoncé est loin d'être anodin. Cette dimension marquée fait qu'un énoncé switché pourra souvent être référentiel et méta-référentiel au sens où, en plus de véhiculer un message, il va pouvoir provoquer un retour sur la langue.

Cet article explore les rôles déterminants et définitoires du contexte, du co-texte et de la forme dans la production et la compréhension du code-switching. Il a pour but de montrer que ce phénomène est facilité en général par l'histoire linguistique d'un énonciateur et en particulier par la situation d'énonciation, le sujet abordé, les co-énonciateurs ; de démontrer qu'en plus du référentiel, il véhicule du méta-référentiel ; et enfin, de montrer qu'il peut souvent être un indice de la conscience qu'ont les locuteurs de la langue qu'ils utilisent.

Pour ce faire, nous analyserons plusieurs types de manifestations du phénomène de code-switching, issus d'un corpus de conversation entre locuteurs bilingues français/anglais et d'un corpus anglais/allemand. Nous nous pencherons en premier lieu sur le code-switching non seulement en tant que manifestation du bilinguisme mais également comme indice d'un « biculturalisme », puis sur la traduction d'idiomes et les emprunts structurels comme trace d'un irrémédiable entrelacement des langues. Enfin nous mettrons en exergue l'importance d'un certain co-texte, à savoir les réactions des participants face aux manifestations les moins conventionnelles de code-switching².

² Notre premier corpus a été enregistré par nos soins, sur une période de deux ans, auprès de neuf bilingues français/anglais en contexte de conversation non dirigée. Notre second corpus a été compilé par la chercheuse autrichienne Eva Eppler, auprès de neuf immigrants autrichiens vivant à Londres depuis près de cinquante ans (à l'époque). Ces deux corpus représentent une vingtaine d'heures d'enregistrements et contiennent à eux deux environ 1,500 énoncés switchés.

Quand la culture informe la langue : emprunts lexicaux

Nous tentons dans une première partie de faire le lien entre biculturalisme et bilinguisme, afin de montrer combien le premier peut affecter le second.

Des linguistes tels que Zentella (1997), Treffers-Dallers (1994) ou Gardner-Chloros (1991) ont souvent décrit le code-switching en replaçant ceux qui le pratiquaient dans le contexte particulier de leur identité de groupe—une communauté d’immigrés, une minorité linguistique, etc. Mais on s’est peu penché sur les rapports qu’ils entretiennent avec les cultures qui sont les leurs. Or les langues sont profondément enracinées dans le milieu socioculturel au sein duquel elles sont parlées, et ces deux éléments s’informent et s’influencent l’un l’autre, et dans le cadre d’un échange bilingue, cela aura infailliblement des conséquences. Le code-switching, cela est connu depuis longtemps, est ainsi très souvent motivé par le besoin d’exprimer une réalité culturelle qui n’existe pas dans la langue utilisée au moment de la conversation.

Nous en donnons un premier exemple ci-dessous afin d’illustrer ce point. Dans cet échange, tiré de notre corpus anglais/allemand, chaque langue se voit attribuer une aire d’utilisation en fonction de facteurs précis. Ceci aura pour conséquence que certains énoncés se retrouvent mis en exergue et deviennent eux-mêmes des sujets de conversation.

DOR : We went, you know... we went to Salzburg and the(re) [inaudible] (de)n Würstelstand. So I said...

VIV : {There you are...

DOR : "Nicolas you have to eat it with der Hand, because das schmeckt ganz anders. Das muss man mit der Hand essen. Es schmeckt ganz anders . So wie er nach Haus gekommen is(t), hat er's in die Hand genommen. Sagt die Vivien: "What are you doing?" Sagt er : "Es schmeckt ganz anders."³

[Rires]

On note d’abord que les deux énonciatrices, mère (DOR) et fille (VIV), se parlent ici en anglais, mais que la mère, lorsqu’elle raconte l’anecdote, utilise l’anglais et l’allemand en fonction de la langue employée au moment des faits. C’est là un phénomène bien connu : les bilingues auront largement tendance à citer quelque chose non pas dans la langue qu’ils sont en train d’utiliser mais dans la langue originelle de la citation⁴. Ce refus de traduire s’explique par plusieurs facteurs. *Simplicité*, d’abord : il est plus facile de rapporter un événement dans les mots mêmes qui ont été utilisés pour le décrire à l’origine, plutôt que de chercher

³ « Nicolas, il faut la manger avec la main, parce que ç’a un tout autre goût. Ça, ça se mange avec la main. Ç’a un tout autre goût. Alors quand il est rentré à la maison, il l’avait prise avec la main. Et Vivien lui dit : « Qu’est-ce que tu fais ? » Et il lui dit : « Ç’a un tout autre goût. »

⁴ Sur ce sujet, voir entre autres Romaine 1995.

d'autres mots à plaquer dessus. *Fidélité* ensuite : utiliser ces mêmes mots est un gage d'authenticité, permet de raconter l'anecdote de façon moins médiate, d'y ajouter, en quelque sorte, de la vie. Ainsi, dans le cas de l'anecdote du « *Würstelstand*⁵ », traduire le nom aurait justement évacué ce substrat, transformant le tout en un concept générique dénué de toute attache culturelle. On imagine mal quelqu'un parler d'un voyage à Londres et dire qu'il y a mangé un « poisson et frites » ! Et c'est là qu'intervient un deuxième phénomène fort répandu dans la vie bilingue : l'emprunt de termes à une langue B pour désigner une réalité que ne connaît pas une langue A, ou qu'elle ne segmente pas de la même façon.

On remarque ensuite, quand progresse l'anecdote, que le choix des langues continue de suivre le même schéma : à sa mère qui lui demande : « *What are you doing?* » en anglais, l'enfant répond en allemand ce que lui a enseigné sa grand-mère, « *Es schmeckt ganz anders* », « Ça a un goût tout différent ». Il ne nous paraît pas exagéré de dire que l'on vient d'assister ici à la transmission de ce substrat culturel sus-cité d'une grand-mère déracinée à un petit-enfant qui n'a pas grandi en Autriche mais qui parle néanmoins la langue de ses aïeux. Et c'est cette langue, en ce qu'elle n'est pas la langue du pays d'accueil, qui assure la transmission de ce savoir culturel déraciné, partagé par la petite communauté qui se définit entre autres par ses pratiques linguistiques. On peut détecter le même type de sous-texte dans l'échange suivant :

A : You have some coffee, yeah? You drink coffee?

B : Yes, please! I love coffee.

C : *Welcher Österreicher trinkt nicht Kaffee ?*

A : Hmm... *Was sagst du ?*

C : *Ich sag' "Welcher Österreicher trinkt nicht Kaffee ?" Es gibt sehr wenige.*

B : *Und welche Österreicher leiden nicht unter dem englischen Kaffee*⁶ !

Cet exemple illustre à merveille l'une des dimensions du code-switching qui a été la plus étudiée en sociolinguistique : sa fonction de « ciment » d'une communauté, ou comment le fait de parler les deux mêmes langues peut rapprocher des personnes lorsqu'elles vivent dans un milieu majoritairement monolingue⁷.

Ici, cette fonction est d'autant plus affirmée qu'elle est couplée à un second mouvement d'identification face à l'autre, de rapprochement face à cet Autre : l'idée selon laquelle « chez nous, c'est mieux ». Non seulement cela,

⁵ Sorte de stand à saucisse que l'on trouve dans la rue autrichienne, un peu comme les stands à hot-dog de la rue new-yorkaise.

⁶ « Quel Autrichien ne boit pas de café ? — Hmm, que dis-tu ? — Je disais « Quel Autrichien ne boit pas de café ? » Il y en a très peu — Et quel Autrichien ne souffre pas du café anglais ! »

⁷ Voir sur cette idée Bullock & Toribio 2009.

mais l'image d'Épinal transalpine est dite s'appliquer à tout Autrichien qui se respecte : « *Welcher Österreicher trinkt nicht Kaffee ?* », « Quel Autrichien ne boit pas de café ? », est la première phrase prononcée en allemand pendant l'échange, dès lors que le sujet « café » est abordé, comme si seule la langue nationale pouvait faire justice à cette boisson !

L'analyse des corpus semble corroborer l'idée selon laquelle, dans la conversation bilingue, on a l'impression de souvent avoir une langue plus apte à traiter de certains sujets, ce que l'on peut voir dans les deux exemples suivants, tirés de notre corpus français/anglais :

She's kind of, *procédurière* but, *c'est la France*, *hein...*

It's best when it *pues* most...

Pourquoi switcher ici ? Fort simplement, parce que « c'est la France », et que la France, de façon stéréotypée, est connue à l'étranger pour être un pays dans lequel toute rencontre avec l'administration se transforme inévitablement en cauchemar. Et deuxièmement, c'est bien sûr le pays du fromage. Ces switches, en ce qu'ils enracinent le discours dans une réalité linguistique particulière, l'illustrent, le rendent plus vivant, et confèrent une saillance plus grande aux éléments nouveaux des énoncés.

Ceci est d'ailleurs renforcé par le fait que l'adjectif « procédurier » n'a pas d'équivalent direct en anglais. Le stéréotype semble donc être corroboré par la linguistique, puisque le français possède une étiquette lexicale pour désigner cette réalité, contrairement à l'anglais.

On retrouve le même processus dans le switch suivant, « c'est la France, *hein...* » : le locuteur aurait très bien pu dire : « *That's France for you...* », qui est une tournure de phrase très idiomatique en anglais. Cependant, on peut penser que l'anglais aurait désincarné le propos, là où l'usage du français focalise beaucoup plus le tout. De plus, en utilisant le français, le locuteur montre sa connaissance non seulement du pays, de sa culture, mais aussi du discours que l'on utilise communément pour décrire la vie quotidienne dudit pays. Enfin, avec ce « c'est la France », on peut également penser que le locuteur parodie une expression très courante aux États-Unis : « C'est la vie ».

Le code-switching procède donc très souvent d'une connaissance linguistique et culturelle. Nous arguons que les analyses d'énoncés doivent prendre scrupuleusement en compte cette double dimension du locuteur comme personne maîtrisant non seulement deux langues mais aussi deux cultures. Les conditions de production de l'énoncé, à savoir l'ancrage spatio-temporel et culturel dans lequel il se trouve, ne peuvent être négligées par l'analyste. L'on se retrouve sinon à étudier une langue désincarnée et coupée d'un des éléments fondamentaux qui lui permettent d'exister.

La façon de procéder est la même dans l'énoncé « It's best when it *pues* most... ». La phonologie de ce « *pues* » est française, la locutrice prononçant la voyelle avec le phonème /y/ qui n'existe pas en anglais, et sans demi-consonne /j/. Avec la désinence « -s » de la troisième personne du singulier, cependant, la morphologie du verbe français est quant à elle anglaise. La locutrice a donc estimé qu'il lui fallait emprunter un mot au français pour décrire correctement ce dont elle parlait – à savoir un camembert. Le verbe « *stink* » semble ainsi avoir été évacué des termes possibles de par la charge invariablement négative qu'il véhicule. Au contraire, l'emprunt au français permet en plus d'ancrer le sujet du discours dans une réalité toute française, et là encore dans cette culture mythologisée qui est la nôtre aux yeux du monde, ou tout du moins des États-Unis : celle du « *smelly cheese* ». Ce changement de langue permet de signifier le passage à un nouveau cadre culturel, en donnant paradoxalement une valeur méliorative à un terme qui est lui aussi péjoratif dans la langue d'origine. Cette surbrillance à laquelle mène le code-switching, pour ainsi dire, permet donc d'accorder un surplus de sens aux lexèmes concernés.

Enfin, comme dans notre exemple précédent, ce switch a une conséquence non anodine sur la réception de l'énoncé. Seuls des francophones pourront le comprendre, et par là, la locutrice s'inscrit elle aussi comme connaisseuse parlant à des connaisseurs, ou tout du moins à des personnes capables d'apprécier ce dont elle parle, et non comme une touriste s'adressant à des béotiens. Là aussi, ce switch trahit fort bien le caractère sociolinguistique discriminant dont est très souvent investi le code-switching, à savoir la fonction de définition d'un groupe. Ceux qui comprennent font partie du groupe restreint dans lequel se place le locuteur, alors que les autres, par le simple fait qu'ils ne partagent pas les mêmes repères linguistiques, en sont exclus.

L'énoncé suivant peut lui aussi être analysé dans ce même cadre que l'on pourrait appeler « communautaire », au sens où le groupe de locuteurs partage à la fois deux langues et deux cultures, et se sert de ce fonds commun pour exprimer implicitement les liens qui existent entre eux : on le voit ici à la lumière des éclats de rire qui suivent l'intervention du locuteur :

Mais t'es aussi, comme t'es américaine, t'as une espèce de, de *craving for*... *small talk*.
[Rires]

On trouve là aussi une sorte de stéréotype ou préjugé culturel, en premier lieu rendu par ce « *craving for* » qui n'a pas réellement d'équivalent parfait en français. « *Craving* », c'est en effet à la fois un désir et un besoin très forts – l'*Oxford English Dictionary* définit ainsi le verbe dont il est issu : « *To long or yearn for, to desire earnestly; to call for or demand, in order to gratify a desire or appetite; to have a craving for* ». Or le français ne dispose pas de terme qui

réunisse les deux notions. De la même manière, le français ne dispose pas vraiment d'un concept équivalent à celui que recouvre l'expression « *small talk* ».

Le problème, donc – si problème il y a –, est que le français n'a pas recouvert ces réalités d'une étiquette lexicale. On peut alors se poser la question de savoir si ce switch procède d'une différence de lexicalisation entre les deux langues, ou bien d'une différence culturelle.

Il importe de remarquer que bien souvent, dans le cadre d'une conversation bilingue, ce genre de différence entre les langues n'est qu'un écueil à peine visible, et que le code-switching permet aux locuteurs de surmonter cette difficulté de façon presque instantanée. Le switch procède ici d'un vide sémantique, lequel procède lui-même d'un vide conceptuel. Là aussi, donc, le bilinguisme subsume également un biculturalisme qui est un indice de ce qu'une langue n'est pas une collection de mots désincarnés mais une construction ancrée dans l'expérience des locuteurs. Or, justement, ces constructions linguistiques finissent par être si ancrées dans l'esprit des locuteurs qu'elles vont en quelque sorte pirater la langue et se retrouver utilisées indépendamment de la langue dans laquelle ils s'expriment. À tel point, comme nous comptons le démontrer dans les paragraphes suivants, que les locuteurs bilingues se servent parfois uniquement des *squelettes* syntaxiques de ces idiomes en leur adjoignant des mots issus du lexique d'une autre langue, indice selon nous d'une propension à utiliser au maximum tous les outils linguistiques à leur disposition.

Une autre dimension du code-switching : l'emprunt de structures syntaxiques idiomatiques

Cette propension se retrouve de façon peut-être plus frappante quand le code-switching concerne des morceaux de phrase plus longs. Ce n'est plus alors seulement le substrat culturel d'une autre langue qui vient influencer la création d'énoncés, mais également son substrat syntaxique — que les locuteurs passent d'une langue à l'autre pour profiter de la disponibilité d'une construction qui n'existe que dans une, voire qu'ils adaptent cette construction à la première langue.

Dans le premier cas de figure, on trouve des exemples tels que celui-ci :

A : Mais si, je l'ai fait !

B : Non, tu l'as pas vraiment fait... *you didn't mean to...*

Ce genre d'énoncés, fort courant dans les corpus, montre que les locuteurs bilingues peuvent faire usage de leur répertoire élargi pour s'exprimer avec la plus grande exactitude possible. Ainsi, la structure « *to mean to do something* » a des traductions françaises qui pourraient sembler satisfaisantes : « faire

quelque chose exprès », « avoir l'intention de faire quelque chose », voire tout simplement « vouloir quelque chose »... Mais on a du mal à voir si elles s'appliqueraient aussi bien à la situation ici décrite (A reproche à B d'avoir fait quelque chose sans y avoir mis du sien, d'avoir fait la chose parce qu'il fallait la faire et sans s'être investi plus que cela, d'où cette appréciation peu amène de A qui considère que la chose n'a tout simplement pas été faite). Le switch a dès lors ici deux fonctions. Tout d'abord, au point de vue lexical, il permet d'élargir le champ des possibles et de choisir parmi les mots à utiliser ceux qui seront les plus fidèles traducteurs de la pensée à véhiculer. Sur ce point, on ne manquera pas de noter que les structures utilisant le verbe « *to mean* » telles que celle qui figure dans notre énoncé sont fort courantes en anglais. Elles peuvent donc être considérées comme fournissant un message « préfabriqué » aux locuteurs, utile en ce qu'il est simple et permet à l'énonciateur de ne pas avoir à créer son énoncé de toutes pièces. On a donc de cette manière la possibilité de dialoguer à un moindre coût cognitif et de façon concise.

Mais, comme nous le verrons plus avant par la suite, une des forces du code-switching est qu'il permet de combiner ces effets de « prêt-à-penser » avec une dimension qui leur est antinomique, à savoir qu'il fournit aux énonciateurs un parfait outil pour mieux capter l'attention des destinataires. Ce phénomène permet en effet de mettre en relief l'énoncé switché par rapport au reste, et l'emphase ainsi créée peut être utilisée à des fins d'explicitation, de précision, ou pour signifier qu'arrive la partie la plus importante du message.

De façon plus frappante encore, le code-switching permettant de manier la langue avec une très grande souplesse, on trouve dans les corpus des énoncés dans lesquels on assiste pour ainsi dire à des conflagrations de la syntaxe des deux langues, comme si les locuteurs portaient à l'extrême la possibilité de faire usage en même temps du meilleur des deux mondes. Ainsi dans l'exemple suivant :

J'avais vous dire mon personnage intérieur, alors il vient d'arriver des États-Unis, il est très fort, il arrive en Angleterre, on lui permet pas d'avoir les rôles qu'elle veut parce que elle vient d'Amérique et elle est, euh, *prejudiced against because of the fact she's American and it's a closed circle in London*, t'vois ?

Ce switch, d'un point de vue syntaxique, est assez fascinant. En effet, « *prejudiced* » est normalement un adjectif quand il se trouve dans la construction suivante : « *to be prejudiced against someone* », que l'on trouve dans cet énoncé. Dans cette construction, le sujet de l'auxiliaire est le patient – celui qui ressent le préjugé – et le complément introduit par « *against* » est la cible de ce préjugé. Or, ici, l'énonciatrice en fait un verbe conjugué au passif avec rejet de la préposition. Le sujet n'est ici plus patient mais cible, et le patient est quant à lui l'agent implicite (« **she's prejudiced against by someone* »). La construction de base de cette phrase pourrait ainsi être glosée

par « **They prejudice against her* », à comparer à ce qui devrait normalement être « *They are prejudiced against her* ».

On notera que le switch a lieu au sein d'un groupe verbal, entre l'auxiliaire « être » et le verbe nouvellement créé « **to prejudice against someone* », l'embrayage se faisant par l'intermédiaire du marqueur d'hésitation « euh ». Est-ce justement cette hésitation qui a créé les conditions de possibilité d'une telle rupture de construction ? L'analyse des corpus montre que ce genre de switch se fait souvent à l'occasion d'une brève pause, mais pas toujours.

Il va sans dire que cet usage fautif n'a en rien entravé la compréhension par les destinataires de ce que voulait vraiment dire l'énonciatrice, d'autant que, toute fautive qu'elle soit, cette réélaboration d'un adjectif verbal en structure passive n'est pas dénuée de fondement. Nous citerons ici Henri Frei, qui écrit que l'erreur n'est pas toujours une faute :

On ne fait pas des fautes pour le plaisir de faire des fautes. Leur apparition est déterminée, plus ou moins inconsciemment, par les fonctions qu'elles ont à remplir (plus grande expressivité, plus grande clarté, plus grande économie, etc.) [...].

Elles ont leur raison d'être, et répondent tantôt à des nécessités, tantôt [...] aux exigences de l'expression émotive [...].

[D]ans un grand nombre de cas la faute, qui a passé jusqu'à présent pour un phénomène quasi-pathologique, sert à prévenir ou à réparer les déficits du langage correct. (1929, 18)

Pour conclure sur ce point, l'un des points majeurs qui doit selon nous ressortir de l'analyse de cet énoncé est le suivant : le code-switching peut parfaitement conduire à des bizarreries syntaxiques, des rencontres entre les grammaires menant à la formation d'énoncés non canoniques dans une langue comme dans l'autre, mais que ces hybrides, ces énormités, n'en remplissent pas moins une fonction linguistique qu'une adhésion stricte à l'un ou à l'autre langage et à ses règles aurait rendue plus difficile à assurer.

On citera pour en finir l'exemple suivant, entendu au détour d'une conversation avec un professeur de vieux norrois à l'Université de Floride, à l'époque où les opinions sur le gouverneur Jeb Bush et son frère George W. divisaient encore violemment le pays et cet État du sud :

What kind of an up-gefucked country is that?

Cette utilisation des règles de grammaire allemandes ici, avec antéposition de la particule verbale et utilisation du préfixe de passé « ge », a l'avantage d'attirer toute l'attention sur le juron tout en permettant au locuteur de ne pas le prononcer *stricto sensu*. L'incongruité de la construction, de plus, confère à la question rhétorique une dimension comique qui aurait été totalement absente sinon, et permet donc d'atténuer la dimension potentiellement menaçante du propos. Cet exemple est une parfaite illustration des jeux linguistiques auxquels peuvent se livrer les locuteurs bilingues en profitant des possibilités discursives

quelque peu hétérodoxes qui s'offrent à eux lorsqu'ils décident de mélanger les langues.

Cette volonté de transmettre du sens de façon concise se reflète également dans un autre type de dislocation, une pratique qui bien souvent va mener à la création d'une couche supplémentaire de sens de par le jeu linguistique dont elle procède. On trouve dans cette catégorie des exemples tels que :

Il faut faire ce qu'il faut faire.
Je vais dormir dessus...
Je reste à côté de c'que j'ai dit !

Il semble à première vue ne pas figurer de switch dans ces trois énoncés. Cependant, ils relèvent tous trois d'un même processus que l'on peut inclure à la périphérie des phénomènes de code-switching, dans la mesure où ils contribuent à éclairer le fonctionnement du jeu dans l'interlangue bilingue. De même, ils peuvent renseigner sur les rapports qui se nouent d'une part entre un locuteur bilingue et ses deux langues, et d'autre part entre les locuteurs bilingues par l'entremise de ce jeu.

Ces énoncés sont des traductions directes d'expressions idiomatiques courantes en anglais : « *You gotta do what you gotta do* », « *I'll sleep on it* », et « *I stand by what I said* ». On peut les envisager comme relevant de phénomènes d'emprunt ou bien de transfert, en ce qu'ils fournissent aux locuteurs une grille syntaxique et idiomatique préconstruite pour exprimer leur pensée dans une langue, qu'ils vont appliquer à une autre langue, ce qui montre que ce n'est pas tant les mots qui comptent que leur agencement dans une plus large unité de sens.

À première vue, ces emprunts n'étaient pas absolument nécessaires. Les trois expressions anglaises ont des pendants plus ou moins équivalents en français, à savoir une expression idiomatique (« quand il faut y aller, il faut y aller », dont la structure, binaire et tautologique elle aussi, avec son double « faut », rappelle fortement l'original), un proverbe (« la nuit porte conseil ») et une phrase assez courante (« je maintiens ce que j'ai dit »).

Pour expliquer le retour à une copie des pendants anglais, nous dirons que l'on a ici affaire à un processus plus ou moins conscient par lequel le locuteur confère à ce qu'il dit une plus grande saillance, un poids communicatif plus lourd, par l'intermédiaire de la surprise. Le décalage créé par ce transfert, ou ce mélange, va capter l'attention du destinataire nettement mieux que ne le ferait une expression figée dans la mesure où ledit destinataire va devoir mobiliser ses facultés cognitives pour faire sens de cette étrange familiarité. Élément qui tendrait à corroborer cette thèse, dans nos corpus, la première réponse faite à ces énoncés est le rire de l'autre. C'est que l'idiome, de par son statut d'unité de sens, n'est plus assimilé à une somme de mots mais à un bloc

de sens ; or la traduction mot-à-mot, en le découpant et en le réduisant à ses parties, le rabaisse à cette sphère qu'il a quittée, le fait revenir à ses racines en somme. Ces traductions sont donc doublement des détournements du discours et, à ce titre, elles illustrent cet « usage infini d'outils finis » dont Humboldt faisait la définition même du langage (1836, cité par Chomsky 1965).

Ce jeu dès lors créé entre discours et discours sur le discours donne un poids démesuré, une mesure de solennité à la sentence triviale ainsi prononcée. Ceci, ajouté aux rires et au ton léger du co-texte, cadre parfaitement avec l'idée que le code-switching, en tant que prise de parole « marquée », peut revêtir, et revêt fréquemment, une dimension métalinguistique et humoristique.

Le locuteur rattrapé par sa langue, l'impair commenté

Il est en effet fréquent qu'un énoncé switché fournisse aux locuteurs l'occasion de commenter la forme linguistique produite, revenant sur le langage qu'ils utilisent pour communiquer, comme dans l'exemple suivant :

Et elle m'a dit : « T'as fait ma journée en me venant me voir », enfin je parle anglais en français mais tu m'as compris...

On notera dans cet énoncé un élément révélateur du rapport de l'énonciateur à la langue : l'énonciateur s'excuse de « parler anglais en français » alors que, *stricto sensu*, il n'a pas prononcé un mot d'anglais ! Mais, comme dans les exemples cités plus haut, il s'est inspiré, ou a été « court-circuité », par la construction anglaise « *you made my day* »⁸. Preuve s'il en était encore besoin que notre compétence linguistique n'est pas organisée exclusivement autour de mots individuels, mais plutôt autour d'îlots syntagmatiques, et que nous avons conscience de ce que nous nous exprimons beaucoup par préconstruits. Autre exemple qui semble corroborer cette idée :

A : Parce que les lettres elles veulent *to be delivered*... [Pause] Tu l'as pas noté, çui-là ?

B: Si !

A : Nan parce qu'il est très bizarre...

Ici, les locuteurs sont en train de discuter d'un roman, dans lequel le personnage principal répète à plusieurs reprises la phrase : « *The letters want to be delivered* », sous une forme ou une autre. Il y a donc fort à penser que ces mots auront été « imprimés » ensemble dans l'esprit du locuteur en regard du roman, et que « *to be delivered* » n'aura pas été conçu comme une suite de trois mots dans ce cas précis, mais plutôt comme un morceau de texte directement extrait d'un souvenir du roman, une citation frappante. Or ceci mène en

⁸ Il semble que cette construction, par ailleurs, soit en cours d'importation dans la langue française.

français à un tel parasitage de la langue que l'énonciatrice s'en émeut, non pas en se corrigeant mais en faisant un commentaire métalinguistique sur la dimension acceptable ou non de l'énoncé qu'elle vient de produire. Elle qualifie ainsi le switch de « très bizarre » d'une part, ce en quoi elle n'a peut-être pas tort : c'est en effet le seul exemple d'une telle construction qui apparaisse dans nos corpus. Mais, de plus, elle désigne également ce switch par le pronom « çui-là », comme si elle reconnaissait le fait qu'en tant que locutrice habituée à parler anglais et français, elle était coutumière de ce genre de phénomènes. Le code-switching est ainsi appréhendé comme une dimension normale de sa pratique linguistique, qu'il n'est pas besoin de nommer donc, mais qui en même temps peut parfois recouvrir des aspects qui vont à l'encontre de ce que son intuition la pousserait à qualifier de juste.

L'on notera qu'ici, ce n'est pas seulement l'énonciatrice qui semble coutumière de la déviation, mais aussi le co-énonciateur, ce qui doit être pris comme un point fondamental dans la compréhension du code-switching : entre énonciateurs bilingues, il est perçu, sinon comme une norme, du moins comme une pratique normale et familière.

Si l'on se place dans un angle Bakhtinien, parler n'est jamais une activité individuelle, mais au contraire un acte fondé dans l'intersubjectivité, dans la conscience que l'on a de l'autre. C'est une idée fondamentale dans l'étude du code-switching, qui a été théorisée notamment par Gumperz (1982) qui voit dans la pratique de l'alternance codique une dialectique du « *we-code versus they-code* » : *de facto*, cette pratique crée une barrière entre ceux qui code-switchent et les autres, permettant aux premiers d'affirmer la spécificité de leur identité par rapport aux groupes monolingues.

L'un des pendants de cette dialectique-clé pour notre champ d'étude, l'appartenance à un même groupe émergeant à travers la pratique partagée du code-switching, se trouve lui-même mis au jour dans les trois échanges suivants, dans lesquels le dialogue véhicule plus une certaine forme de complicité que de l'information à proprement parler :

A : Nan, nan, parce que à c'moment-là elle est déjà *concussée*, Edith.

B : Bah et toi t'es pas *concussée* ?

[Rires]

C : Rassure-moi, t'es pas **concussée* ?

[Rires]

A : Non mais elle peut pas *runner* trop longtemps...

B : [Rires] Haha, elle peut pas *°runner*...

A : Ah, **crap* !

B : [Rires] Haha, **crap* !

La prononciation a ici une importance certaine : dans le premier échange, « *concussée* » est prononcé avec une phonologie anglaise les deux premières fois, exception faite de la terminaison de passé composé. La troisième fois, cependant, le mot est complètement intégré à la phonologie française. « *Runner* », de même, est prononcé avec un chevron anglais, tandis que « *crap* » est prononcé comme s'il était un mot français.

Dans ces trois exemples, c'est le rire qui répond aux pratiques linguistiques peu orthodoxes des énonciateurs. Mais ce n'est pas ce que l'on pourrait appeler un « rire contre ». Au contraire, on pourrait parler de « rire ensemble ». On notera que dans chaque exemple, tous les présents sont bilingues, élément qui crée les conditions de possibilité d'une telle réception. Ce n'est plus l'étranger qui affole mais le connu qui rassure. C'est donc un rire qui naît en premier lieu de l'incongruité de la parole, incongruité qui cependant définit le groupe.

Alors que, dans une conversation monolingue, c'est faire preuve d'un manque de tact patent que de corriger quelqu'un sur sa grammaire, ou, pire peut-être, de rire d'un impair grammatical, ici, au contraire, les remarques semblent procéder d'un goût pour le jeu linguistique, d'une conscience aigüe des possibilités offertes par le jeu de l'interlangue et d'un plaisir à jouer avec les mots et les bizarreries provoquées par le code-switching. La remarque ne traduit plus la désapprobation mais au contraire l'appréciation, comme si l'énonciateur avait fait un bon mot.

En effet, on notera encore une fois la présence d'une dimension ludique dans ces énoncés lorsque les co-énonciateurs s'amuse à répéter les emprunts ou barbarismes de leurs coreligionnaires. Dans le premier énoncé ci-dessus, en plus des rires des présents et de la répétition du terme « *concussée* », son assimilation complète à la phonologie française avec l'intervention du troisième énonciateur est un clair écho de ce que le langage devient objet de jeu. Le sort initialement réservé à ce mot est par ailleurs frappant : le radical est conservé tel quel, prononcé avec la phonologie anglaise, mais la désinence est évacuée au profit de son équivalent français, et le même mot se retrouve donc, en quelque sorte, à la croisée des chemins linguistiques, héritier de deux systèmes. C'est sans conteste ceci qui mène au rire, indice supplémentaire de cette relation au langage particulière qu'entretiennent les bilingues.

Ceci est loin d'être un exemple isolé. Au sein de nos deux corpus, l'énoncé qui suit est peut-être l'un des exemples les plus frappants de la dimension de jeu que peut revêtir le langage à travers le code-switching :

A : Hallo!

B : Hallo! Wie geht's?

A : Oh, ça geht... [Rire] On fait guetter !

Plusieurs des informants de ce corpus parlent allemand à un niveau avancé quoique scolaire, et aiment à se parler allemand pour s’amuser, ce qui est un premier indice du caractère exceptionnel dont est investie cette langue dans l’économie dialogique de ce groupe. De même, cet usage ludique nous renseigne quant à la dimension multiple que revêt la pratique linguistique au sein de ce groupe, où elle n’est pas seulement vecteur d’information mais également objet du discours et prétexte au jeu.

Cette pratique doit être vue comme pleinement investie de la fonction d’affirmation d’une identité commune à un groupe que nous avons déjà mentionnée, et ce d’autant plus que, ici, elle ne procède plus vraiment d’une transmission d’information, mais verse plutôt du côté du phatique pur, comme on le voit avec cet échange de salutations.

Mais, élément plus fascinant encore, cet échange dans une langue étrangère (plus ou moins) va donner lieu à un commentaire humoristique provoqué par le mélange entre mots allemands et français :

A : *Oh, ça geht...* [Rire] *On fait guetter !*

On a donc en quelque sorte ici un retour sur le linguistique (le jeu sur les mots) provoqué... par un retour sur le linguistique (la conscience de sa pratique du langage).

Le code-switching doit donc être considéré non seulement du point de vue de la compétence bilingue de chaque locuteur, mais également être replacé dans la pratique des locuteurs entre eux. L’analyste doit se pencher sur l’alternance en tant que phénomène individuel et collectif, et se demander comment chaque dimension informe l’autre.

Conclusion

Nous avons tenté de placer le locuteur au cœur de l’entreprise de production de parole, et d’étudier cette dernière de façon multimodale, en nous appuyant sur les substrats culturels qui fondent une langue vivante et les rapports qu’entretiennent avec elle ses locuteurs, ainsi qu’entre eux. Selon nous, les exemples analysés au cours de cette étude montrent combien ces relations influent sur la production de langage et peuvent expliquer certains phénomènes d’alternance codique.

Ces adaptations et emprunts *ad hoc*, s’ils se font de manière fluide, ne passent néanmoins pas nécessairement inaperçus, comme le montre l’étude des réactions à laquelle nous nous sommes livré. Mais, le plus souvent, ils sont à l’origine de commentaires de nature à resserrer les liens qui unissent les locuteurs bilingues au sein d’une même communauté – tout du moins dans les cas où le bilinguisme est une exception par rapport à la situation linguistique

dominante. Leur contexte d'apparition est donc sans aucun doute facilité ou favorisé par cette espèce d'encouragement solidaire, cette reconnaissance de l'autre et dans l'autre qu'ils provoquent.

Si le dialogue doit être considéré comme le lieu où l'on n'existe que relativement à la parole de l'autre, et où l'on bâtit son propre discours en ayant à tout moment en tête sa réception par l'autre, l'usage d'une langue en présence d'un co-énonciateur qui ne la parle pas voue le dialogue à l'échec, pire, arrache à l'autre sa faculté de parole. D'où, chez les locuteurs monolingues, la conception répandue du code-switching comme une violence qu'on leur fait. Pourtant, on pourrait aller jusqu'à avancer que le code-switching fonde la parole chez les groupes bilingues. Partant, il ne semble pas exagéré de parler de naissance d'un nouveau registre, ou bien d'un sociolecte, dans les groupes de bilingues utilisant leurs deux langues pour communiquer entre eux.

Bibliographie

Ouvrages cités

- ALTARRIBA, Jeannette, 2003 (305-318). « ‘Does carino equal "liking"?’ A theoretical approach to conceptual non-equivalence between languages », *International Journal of Bilingualism*, volume 7, n°3.
- AUER, Peter, 1984. *Bilingual Conversation*, Amsterdam, John Benjamins.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1929) 1977. *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- BULLOCK, Barbara, et TORIBIO, Almeida Jacqueline, (eds), 2009. *The Cambridge Handbook of Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CHOMSKY, Noam, 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press.
- EPPLER, Eva, 1993. *German/English LIDES Data (An approx. 95,000 word LIDES/CHAT transcribed corpus of German/English bilingual speech with audio links to digitized files of the original audio recordings)* [Disponible sur <http://talkbank.org/data/LIDES/Eppler.zip>].
- FREI, Henri, (1929) 2003. *La Grammaire des fautes*, Rennes, Ennoïa.
- GARDNER-CHLOROS, Penelope, 1991. *Language Selection and Switching in Strasbourg*, Oxford, Clarendon Press.
- GUMPERZ, John, 1982. *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, (1836) 1876. *Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues Und Ihren Einfluss Auf Die Geistige Entwicklung Des Menschengeschlechts*, Berlin, S. Calvary.
- ROMAINE, Suzanne, 1995. *Bilingualism*, Oxford, Blackwell.
- TREFFERS-DALLERS, Jeanine, 1994. *Mixing Two Languages, French-Dutch Contact in a Comparative Perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- ZENTELLA, Ana-Celia, 1997. *Growing Up Bilingual*, New York, Blackwell.

LA RÉSISTANCE DU LEXICAL À LA DÉMATÉRIALISATION : L'EXEMPLE DES ADVERBES INTENSIFS *AWFULLY, FRIGHTFULLY, TERRIBLY*¹

Christopher Desurmont
Université Lille 3, STL, UMR 8163

Abstract: The common denominator of the three intensive adverbs here examined is the high degree of intensity of the emotion denoted by their nominal roots, enabling these adverbs to be used as scalar modifiers (*boosters*). This paper shows that the semantic component of these intensifiers is often barely perceptible, but can be made to reappear in appropriate contexts: the adjectival phrase (adverb plus adjective) can then allow a cause and effect interpretation through a right-to-left reading of the AP; or a metalinguistic interpretation when the meaning of the adverb is perceived as one of the semantic components of the adjective. Elsewhere, an oxymoron (adverb + adjective) is created in the first of two coordinate clauses, undermining the adjectival property and paving the way for a second clause with implicit negation of this adjectival predication : a reversal which, it is claimed, is disallowed if adverbial modification of the adjective is done with a maximizer.

Keywords: adjective, adverb, bleaching, interpretation, scalarity

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

1. Les adverbes *awfully*, *frightfully*, *terribly* (A, F, T) sont des « adverbes intensifs » appartenant à la classe des « modificateurs scalaires » (*Scalar modifiers*) de type *booster*, catégorie comprenant aussi par exemple *extremely*, *highly*, *very*, *terrifically*². Portant sur des adjectifs, A, F et T sont donc des « modificateurs de degré » de la qualité adjectivale. Ces adverbes sont construits sur une base adjectivale dont la racine dénote un « sentiment » caractérisé par un degré élevé d'intensité. Cette dimension quantitative explique que ces adverbes puissent servir comme quantificateurs dans l'expression du « haut degré » de la qualité adjectivale.

2. Divers indices témoignent du degré élevé de dématérialisation de ces adverbes de « sentiments » :

a) l'existence de nombreuses expressions courantes telles que *awfully kind of you*, *frightfully hot*, *terribly important* ;

b) les commutations possibles entre ces adverbes³ :

(1) [KBK](#) 7007 Hopefully it's not terribly expensive.

(2) [KCV](#) 5287 Yeah it's awfully expensive

(3) [KRX](#) 79 I don't wish to interrupt you, I'm awfully sorry!

(4) [CKF](#) 860 'I'm terribly sorry to butt in like this.';

c) le fait que A, F ou T sont compatibles avec une propriété positive :

(5) [F9R](#) 2089 'History is going to be my subject; modern history. Of course it's a frightfully easy degree, but it happens to be what I'm most interested in';

d) l'impossibilité de retrouver le signifié lexical de l'adverbe dans bien des contextes :

(6) [GUS](#) 552 And then she either becomes terribly unfashionable, or wears very expensive hats that another woman's husband has to pay for.'

En principe, une femme ne déclenche pas un sentiment de « terreur » par le simple fait d'être démodée.

e) l'emploi d'un même adverbe devant deux adjectifs de sens opposé :

² Nous reprenons la division désormais classique des adverbes intensifs en deux catégories : d'une part les TOTALITY MODIFIERS comprenant les *Maximizers* (*absolutely*, *completely*, *entirely*, *perfectly*, *totally*, *utterly* ...) et les *Approximators* (*almost*, *nearly*, *practically*, *virtually*...); d'autre part les SCALAR MODIFIERS (*Boosters*, *Moderators*, *Diminishers*).

³ Exemples tirés du British National Corpus.

- (7) [H8B](#) 318 'How frightfully interesting', she said when Julia had finished';
(8) [EFP](#) 1258 'My goodness, Clara, how frightfully boring for you, how can you bear to listen to us'.

Cependant, ces deux énoncés relèvent de la modalité exclamative, et l'exclamation implique une « vive réaction », donc un « changement d'état » ; or il en va de même de la « vive émotion » signifiée par l'adverbe *frightfully*. On ne peut ici prendre cet adverbe à la lettre, car la dématérialisation est manifeste, mais on peut s'interroger sur une éventuelle corrélation entre la valeur illocutoire exclamative et le choix de l'adverbe *frightfully*, d'autant que son remplacement par un adverbe de type *maximizer* semble difficile (?? *completely, entirely, utterly interesting / boring*).

3. Il y aurait ailleurs, sous une forme ou une autre, une « résistance du lexical » à la dématérialisation, résistance qui se manifeste à des degrés variables selon les contextes.

- (9) [A0D](#) 741 'Mon dieu!'; said the little man, not apparently sure whether to be terribly angry or frightfully cross, ' ; Nicole!'

Le changement d'adverbe (*terribly angry*, *frightfully cross*) répond sans doute à un souci de variation lexicale, mais sachant que la colère peut provoquer la peur (relation de cause à effet), une interprétation littérale est envisageable avec lecture à rebours du syntagme adjectival.

La grammaticalisation des adverbes intensifs A, F et T aurait cependant atteint un degré tel que leur signifié n'est généralement pas pris entièrement à la lettre. On peut à cet égard rappeler ce propos de Bolinger (1972, 54) cité par Guimier (1986, 62) : «An adverb modifying an adjective (...) tends to dilute its literal meaning in favor of more nearly straightforward intensification: *horrible sensitiveness to criticism* is more literal than *horribly sensitive to criticism*, *terrible beauty* is more literal than *terribly beautiful*. »⁴

4. Les adverbes *awfully*, *frightfully*, *terribly* peuvent modaliser un adjectif qualificatif prototypique⁵ (*hard*), mais aussi un adjectif qui l'est moins (*deserted*), ainsi que certains « adjectifs limites » (*alive*) :

⁴ Roggero (1979, 115) écrit ceci : « Un nouveau pas amène à utiliser, pour la même signification de degré intensif, des adverbes toujours chargés quantitativement, mais qui ne sont plus du domaine de la dimension, comme *fortement*, pour lequel le trait de *force* disparaît aussi dans l'usage figuré. Il n'y a rien d'extraordinaire à dire d'un plat qu'il est *fortement épicé*, puisqu'on dit du poivre ou du piment qu'ils sont *forts*. Mais avec des associations comme *fortement surpris* ou *fortement indigné* le trait de *force* disparaît, et seul subsiste le trait central de la quantification. »

⁵ L'adjectif est ici considéré comme « prototypique » s'il est qualificatif (intersectif ou non ; plus ou moins 'neutre'), modifiable par des adverbes scalaires comme *quite* ou *very*, s'il admet les formes

(10) [A06](#) 1912 The second year you realise that it's terribly, terribly hard.

(11) [FS1](#) 1734 The place looks terribly deserted.';

(12) [EVC](#) 2138 She was flesh and blood and terribly, terribly alive.

Paradis (1997) propose une classification tripartite des adjectifs en *scalar*, *extreme* et *limit adjectives*⁶. Un adjectif comme *alive* appartient clairement à la catégorie des *limit adjectives*, mais sous l'effet de la modalisation adverbiale, il est interprété ou recatégorisé en adjectif scalaire.

La grammaticalité de (12) montre donc la compatibilité entre un adverbe scalaire (*terribly*) et un adjectif limite (*alive*). En principe, un être humain est vivant ou ne l'est pas (*alive/not alive*), et ne peut être **rather/somewhat alive*. Cependant, en opérant une portée sélective sur l'adjectif limite (sélectionnant un sème particulier), l'adverbe *terribly* induit une interprétation dérivée de l'adjectif, et l'adjectif limite devient adjectif scalaire. L'interprétation de l'adjectif *alive* ici est donc déterminée par l'appartenance catégorielle de *terribly* (*booster*, et non pas *maximizer*)⁷; de sorte que si, en termes d'incidence, l'adverbe intensif est subordonné à l'adjectif, ce rapport de subordination est inversé dans le processus interprétatif.

Les adverbes intensifs A, F, T se combinent non seulement avec les adjectifs prototypiques, avec certains adjectifs limites, mais aussi le cas échéant, avec un adjectif d'attitude (*disposition adjectives*) :

(13) [EFP](#) 179 I told her I was frightfully keen to carry on with French

(14) *I told her I was absolutely (entirely, totally, utterly) keen to carry on with French.

L'irrecevabilité de (14) montre que les '*disposition adjectives*' (*eager*, *keen*, *ready*, *willing*, *unwilling*) sont difficilement compatibles avec les adverbes totalisants (*totality modifiers*).

5. *Awfully*, *frightfully*, *terribly* sont construits sur des bases adjectivales (*awful*, *frightful*, *terrible*) dont les racines nominales (*awe*, *fright*, *terror*)

comparative et superlative, et peut assumer indifféremment les fonctions épithète prénominale et attribut du sujet.

⁶ Les « adjectifs extrêmes » – terme utilisé par Paradis (1997, 56) – comme *brilliant* ou *terrible*, se présentent (eux aussi) en couples d'antonymes ; ils entrent en relation paradigmatique avec des adjectifs dénotant des qualités intermédiaires entre deux extrêmes : entre *brilliant* et *terrible*, les qualités *good* et *bad*. L'adjectif extrême sera normalement modalisé par un *maximizer* comme *absolutely* ou *utterly* (*absolutely brilliant/ disastrous*), et non par un adverbe scalaire de type *booster*.

⁷ À l'inverse des *maximizers* et des *approximators*, les adverbes de type *boosters* (dont A, F, T) impliquent une absence de bornes limites dans l'échelle des qualités adjectivales (*unboundedness*).

dénotent des « sentiments »⁸. Sur l'échelle d'intensité des sentiments, ceux-ci se situent à l'extrémité d'un gradient. Cependant, A, F et T sont des modificateurs scalaires (*boosters*), et non des modificateurs totalisants (*maximizers*) ; il s'en suit qu'ils construisent l'image du haut degré et non celle d'un dernier point indépassable.

Cruse (1986, 4) dit en substance la même chose en faisant valoir que l'intensifieur scalaire permet d'approcher l'extrémité du gradient uniquement de manière asymptotique ; et en effet, il n'y a pas de borne limite dans le degré de la qualité dénotée par l'adjectif scalaire. Ceci est confirmé 1°) par la récursivité de l'adjonction adverbiale avec *terribly* en (10) et (12) : *terribly, terribly hard* ; *terribly, terribly alive* ; 2°) par la possibilité de modaliser l'adverbe scalaire *frightfully* avec l'adverbe intensif *most* :

(15) [BMU](#) 80 You know, in some ways I'm most frightfully sorry to leave

Most est compatible avec les adjectifs évaluatifs-subjectifs comme *interesting*, mais pas avec les adjectifs descriptifs comme *short* et *long* qui sont plus « neutres » tout en étant « relatifs » (non intersectifs) : *This is most interesting* ; **This bridge is most long*. Cette observation est à mettre en parallèle avec la combinaison attestée *most frightfully*. Sachant que les adjectifs modalisés par *most* doivent comprendre une composante subjective, le contraste d'acceptabilité **most long* / *most interesting* / *most frightfully* suggère le maintien dans l'adverbe intensif *frightfully* d'une composante sémantique en dépit de sa grammaticalisation.

6. Les adverbes intensifs scalaires de type *booster* (dont A, F et T) ne permettent donc pas de construire l'image d'un dernier point sur l'échelle scalaire⁹, contrairement aux *maximizers*¹⁰. Cette « incapacité » à construire l'image d'un dernier point peut être mise à profit, par exemple dans une structure de coordination (C1 and C2) où la prédication adjectivale peut être déconstruite en C2 :

⁸ Comme le signale Guimier (1986, 61), les adverbes intensifs se divisent d'abord en deux catégories : 1°) il y a ceux construits sur une base adjectivale et qui évoquent le quantitatif (taille, mesure, poids, totalité, démesure etc.), par exemple, *enormously*, *greatly*, *immensely*, *utterly* ; 2°) il y a ceux dont la racine exprime un sentiment quelconque (*frightfully*, *horribly*, *terribly*, *terrifically*, *incredibly*, *wonderfully*).

⁹ Paradis (2000, 148) écrit ceci : «Schematically degree modifiers map onto two different modes of construal, one of totality (an 'either-or' conception), e.g. *completely* and *almost*, and one of scalarity (a 'more-or-less' conception) e.g. *very* and *fairly*. This dichotomy is true of adjectives too. Some gradable adjectives are associated with a definite boundary, or totality, e.g. *identical*, *true* and *dead*, while others are unbounded and conceptualized according to a scale, *long*, *good*, *fast* and *interesting*. »

¹⁰ Dans les termes de Paradis (2008, 321) : «Maximizers (...) highlight the perfect match with a maximum or a BOUNDARY, eg. *absolutely brilliant*, *completely full*».

- (16) Our idealists were frightfully happy, but they were all the time reaching out for something to cotton on to. (D.H.Lawrence, 'Things'.)

Cette nouvelle de D.H. Lawrence montre un couple d' « idéalistes » dont l'esprit matérialiste est progressivement dévoilé au fil des pages. Nous pouvons faire valoir ici que la « résistance du lexical » se manifeste par la participation de l'adverbe *frightfully* à la figure de l'oxymore dans la combinaison adverbe-adjectif, dans un énoncé placé sous le sceau de l'ironie.

Si l'adverbe *frightfully* est pris au sens propre, à travers la figure de l'oxymore associant les notions de /fright/ et de /happiness/, nous comprenons que « *Le bonheur de nos deux idéalistes était proprement effrayant* ». Cette interprétation est cependant exagérée étant donné la dématérialisation de l'adverbe intensif.

L'image du bonheur affichée dans la première coordonnée est déconstruite dans la deuxième coordonnée. Cette déconstruction de la représentation est semble-t-il permise par le statut de l'adverbe *frightfully*, adverbe scalaire indiquant le haut degré, et non un degré maximal qui serait un point de non retour. À l'appui de ce point de vue, la difficile recevabilité de (17) où l'adverbe scalaire a été remplacé par un *maximizer* :

- (17) ?? Our idealists were absolutely/completely happy, but they were all the time reaching out for something to cotton on to.

L'énoncé (18) quant à lui montre que *frightfully* peut être remplacé par un adverbe exprimant l'incrédulité, *incredibly/unbelievably*, ou par l'adverbe *extremely*, qui lui aussi est un modificateur scalaire, tout en exprimant la notion d'extrémité :

- (18) Our idealists were incredibly/unbelievably/extremely happy, but they were all the time reaching out for something to cotton on to.

Voici un exemple où l'adverbe d'incrédulité est une option naturelle :

- (19) [CA0](#) 447 Out of the window, Daisy admired the incredibly tidy garden

Un jardin peut manifester la qualité de /tidiness/ à un degré élevé (*a very tidy garden*), au point de susciter l'incrédulité (*an incredibly tidy garden*), mais rarement au point de susciter un sentiment de peur. Dans le groupe nominal complément du verbe *admire*, l'adverbe *frightfully* serait une option peu naturelle. Cependant, rien n'empêche dans un autre contexte de suggérer un rapport entre les notions de /tidiness/ et de /fright/ où le degré de 'tidiness' serait considéré comme trop élevé et de ce fait « effrayant » : *a frightfully tidy garden*. Le sens propre de l'adverbe serait alors réactivé.

7. Le signifié lexical de *awfully*, *frightfully*, *terribly* est toujours disponible :

(20) [JY6](#) 3062 Has anyone ever told you you're frightfully serious?';

(21) ? Sérieux au point de faire peur

Avec une lecture à rebours du syntagme adjectival, un rapport de cause à effet peut ainsi être perçu (21). Il en va de même pour le syntagme nominal en (22) interprété en (23) :

(22) [JOW](#) 254 Ken playing Rodney, Hugh Paddick as Charles, two frightfully, frightfully Mayfair types, doing ridiculous things together like dressing up as red Indians when they took a canoeing holiday.

(23) ... des "*Mayfair types*" typiques au point de faire peur.

On voit en (22) que l'adverbe *frightfully* a été redoublé, comme *terribly* en (10) et (12), illustrant la récursivité syntaxique, et rappelant le caractère asymptotique de la modalisation scalaire.

Une préférence pour *frightfully* se retrouve également en (24), mais cette fois avec la possibilité d'une lecture métalinguistique du rôle de l'adverbe dans sa relation à l'adjectif, rappelant le lien entre la timidité et la peur :

(24) [JA9](#) 1188 Is it possible when we get a new member of, that, not that they're brought round, which I think must be frightfully intimidating, but that we are told, and therefore we can drop in and say, hello, I'm so and so, just to say hello.

Les adverbes *awfully*, *frightfully* et *terribly* sont des adverbes scalaires de type *booster*, signifiant le « haut degré » et figurant en discours plus ou moins dématérialisés. La « résistance du lexical » à la dématérialisation se vérifie dans la figure de l'oxymore (16) ; à travers la possibilité d'une lecture à rebours du couple adverbe-adjectif manifestant une relation de cause à effet (20, 22) ; et en (24) où le sens de l'adverbe se retrouve dans le signifié de l'adjectif.

Bibliographie

BOLINGER, Dwight, 1972. *Degree Words*, The Hague, Mouton.

CRUSE, Alan, 1986. *Lexical Semantics*, Cambridge. CUP.

GUIMIER, Claude, 1986. *Syntaxe de l'adverbe anglais*, Presses Universitaires de Lille.

PARADIS, Carita, 1997. *Degree modifiers of adjectives in spoken British English*. Lund Studies in English, Lund University Press.

– 2000. «It's well weird. Degree modifiers of adjectives revisited: the nineties», *Corpora galore: analyses and techniques in describing English*, ed by John M. Kirk. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 147-160.

http://www.vxu.se/hum/publ/cpa/well_weird.pdf

– 2008. « Configurations, construals and change : expressions of DEGREE», *English language and Linguistics*, 12.2. 317-343.

<http://www.vxu.se/hum/publ/cpa/degree.pdf>

ROGGERO, Jacques, 1979. « L'expression qualitative de la quantité », *Sigma* 4. 109-152.

LA MARÉE NOIRE VUE DU BUREAU OVALE : PROCESSUS RHÉTORIQUES POUR CONCEPTUALISER LA CRISE DU GOLFE DU MEXIQUE (AVRIL 2010)¹

Stéphanie Bonnefille

Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3 – CLIMAS EA 4196

Abstract: This paper follows on from the investigations conducted in three previous pieces of research (Bonnefille 2008, 2009 et 2011b). Based on a framework that was previously defined as cognitive rhetoric (i.e. a selected combination of tools coming from cognitive linguistics and rhetoric), the author analyzes the speech given by President Obama on the oil spill, which occurred in the Gulf of Mexico in 2010. The paper focuses on the processes of conceptualization at work during the worst oil spill in American history.

Keywords: cognitive rhetoric, applied cognitive linguistics, narrative framing, ecospeak, American presidential speeches, Obama, energy crisis, oil spill

A study of style (...) is an assistance to a rational statement of what society is doing with its language. (Darbyshire 1971, 46)

Introduction

Le 20 avril 2010, dans le golfe du Mexique, la plate-forme pétrolière Deep Water Horizon exploitée par la société British Petroleum a explosé puis coulé par mille cinq cents mètres de fond. Les techniques diverses employées pour mettre fin à la marée noire se sont succédées : colmatage, injection de

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^e congrès de la SAES aux universités Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

boue, pose d'un couvercle géant, pompage, incendies contrôlés. Mais au fil des semaines, le pétrole a continué de se répandre dans le golfe. L'administration américaine et les experts indépendants ont divergé sur la quantité de pétrole qui s'est déversé jour après jour : en mai, selon la première, cinq mille barils² par jour, contre vingt à quarante mille par jour depuis le début de la catastrophe d'après les seconds, soit la contenance de 1,5 à 2,5 bassins olympiques.

Après une première visite sur site le 2 mai 2010 et plusieurs interventions télévisées informelles souvent jugées approximatives par les médias américains et internationaux, le président Obama a prononcé, le 15 juin 2010, son premier discours officiel en direct du bureau ovale³ au sujet de cette catastrophe pétrolière sans précédent et immédiatement déclarée « catastrophe nationale »⁴. Pendant dix-sept minutes, le président s'est adressé à la nation en ne cessant de souligner la forte implication de l'administration, la prise en compte des victimes et des dégâts, la gestion des conséquences à moyen et à long termes sur l'environnement et sur l'économie, la volonté de mettre BP face à ses responsabilités. Afin de capter⁵ la confiance de l'auditoire, et plus particulièrement celle des citoyens directement concernés d'un point de vue géographique⁶ et encore sous le choc des dégâts causés par les ouragans Katrina et Rita en août et en septembre 2005, le discours met en avant la nécessité d'adopter une politique environnementale nouvelle qui doit impérativement s'orienter vers les énergies dites « propres ».

L'objet de cet article, qui s'inscrit dans le cadre théorique de la rhétorique cognitive (voir l'élaboration de ce terme dans Bonnefille 2011b), est de mettre en lumière les processus rhétoriques les plus prégnants dans ce discours politique afin de déterminer la logique de communication et, plus largement, la manière dont la Maison-Blanche façonne la crise environnementale dans le but d'en maîtriser la conceptualisation. Nous prendrons le terme « rhétorique » dans son acception aristotélicienne et non stoïcienne, c'est-à-dire « l'art de persuader » ou le désir de l'emporter, et non celui de « bien dire ». Nous y allierons des outils issus de la linguistique cognitive qui permettent d'analyser les mécanismes cognitifs sous-jacents à la construction de la représentation de cette catastrophe environnementale.

² Un baril contient cent soixante litres de pétrole.

³ <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/remarks-president-nation-bp-oil-spill>

⁴ En avril 2010, en déclarant la marée noire « catastrophe nationale », Janet Napolitano, secrétaire à la Sécurité intérieure des États-Unis, a permis le déploiement maximal de secours à disposition dans le pays, et notamment celui de l'armée.

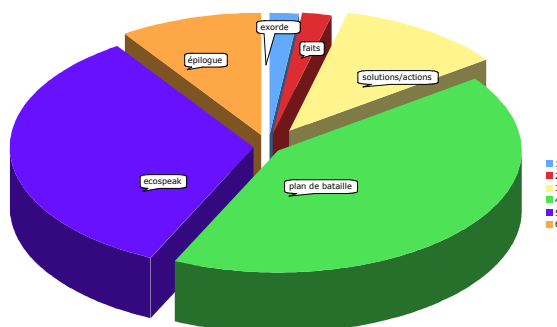
⁵ Le terme est ici pris dans l'acception qui lui est attribuée en analyse de discours, « captation » signifiant, entre autres, la stratégie mise en place afin de séduire l'interlocuteur (Maingueneau 1996, 23).

⁶ Selon des sources informelles provenant des États-Unis, il semble que ce discours officiel soit passé totalement inaperçu pour une grande majorité de la population.

La disposition du discours

Le discours se divise en six parties distinctes qu'il convient de détailler afin d'en faire ressortir la disposition (Gardes-Tamine 1996, 96-97) qui s'avère extrêmement travaillée. La transcription du discours correspond à deux cent une lignes de texte. Les parts du diagramme présenté ci-dessous sont calculées sur la base de ce nombre de lignes qui correspond donc à 100%.

La première partie (i), l'exorde, rappelle brièvement les divers défis auxquels les États-Unis sont actuellement confrontés : la récession économique, le combat contre Al-Qaeda à l'étranger et la marée noire dans le golfe. Vient ensuite l'exposition rapide des faits (ii) suivie des solutions et des actions déjà adoptées tout autant que de celles qui restent à mettre en œuvre (iii). Le président détaille alors le plan d'action dans la partie la plus longue de son discours (iv), elle-même sous-divisée en trois points qui sont introduits par les expressions explicitement structurantes : « First, the cleanup » (l. 33), « That's why the second thing we're focused on is the recovery and restoration of the Gulf Coast » (l. 58) et « The third part of our response plan is the steps we're taking to ensure that a disaster like this does not happen again » (l. 86-87). En d'autres termes, les trois volets de ce plan sont : 1. Nettoyer, 2. Reconstruire et 3. S'affranchir du pétrole pour que jamais plus ce type de catastrophe ne se reproduise. Le discours s'oriente ensuite vers la deuxième partie la plus longue du discours (v), celle qui est consacrée au discours environnemental et à la mise en exergue de l'addiction du peuple américain au pétrole. Le président plaide pour une politique nouvelle qui favorise l'exploitation d'énergies propres dans tous les secteurs de l'industrie. Ce type de discours, nous le verrons, est aussi appelé *ecospeak*. Enfin, le discours s'achève sur un épilogue (vi) orienté vers le révolu (les grands défis déjà accomplis par les États-Unis) tout autant que vers l'avenir et l'espoir (le pays dans lequel les citoyens veulent voir leurs enfants grandir). Cette dernière partie comporte également une morale religieuse dont nous dégagerons l'effet produit sur l'auditoire.



Bien que l'analyse renvoie à toutes les parties présentées, nous consacrerons une étude plus poussée aux parties intitulées « plan de bataille » et « épilogue » d'une part (section 3) et « *ecospeak* » de l'autre (section 4).

Le scénario de la guerre

Lors d'un précédent travail (Bonnefille 2009) pour cette même revue, nous avons présenté la notion de cadrage narratif (« narrative framing ») telle qu'elle est définie et résumée par Cox (2006, 186) :

Narrative framing refers to how the media organize the bits and facts of phenomena through stories to aid audiences' understanding, and to the potential for this organization to affect our relationships to the phenomena being represented.

Selon ce spécialiste de la communication environnementale, le « cadre » en question correspond à une carte cognitive d'interprétation utilisée par le sujet afin d'organiser ses expériences en connaissances cohérentes et réutilisables. Le concept de *frame*, ainsi que ses origines, est longuement exploré dans Bonnefille 2008 et Bonnefille 2009. Or, comme le rappelle très simplement Maingueneau (1976, 71) bien avant⁷ Cox, par exemple, et bien avant Salmon (2007), « [l]a narration est loin de concerner seulement l'histoire ou les romans, elle définit également un ensemble de textes non littéraires et quotidiens ».

Le discours à l'étude repose en effet sur un cadrage narratif particulier, ou processus de « storytelling » (Salmon 2007), qui permet à l'orateur de délimiter les contours et le contenu d'un récit. Notons que des études analogues sont également menées en sciences politiques. Ritaine (2010) démontre que le phénomène d'immigration qui a lieu actuellement en Italie est construit, par le gouvernement, sur la base de « scripts » permettant aux citoyens de raisonner grâce à des représentations narratives simples mais dont le pouvoir de manipulation rend l'écart entre représentation et réalité toxique pour la démocratie italienne.

L'intrigue : les États-Unis en guerre

La narration sous-tend ici la stratégie de communication adoptée. En effet, le discours ne relate pas les faits de manière factuelle. Et comment le pourrait-il ? Le président doit avant tout capter l'attention de l'auditoire, frapper son esprit, ses sens et son cœur, ou encore « exciter ses passions »

⁷ Nous n'oublierons pas les travaux fondateurs de Propp, de Barthes, de Ricœur et de Genette dans le domaine de la mise en récit et des arcanes de la narration.

(Aristote 1991, 83). Aussi, dès l'exorde, le discours repose-t-il sur le cadrage narratif de la guerre que doit soudainement mener le gouvernement américain contre la marée noire :

1. (...) [T]o speak with you about the battle we're waging against an oil spill that is assaulting our shores and our citizens. (l. 5-6)

L'isotopie de la guerre est en effet présente tout au long du discours et l'implication de l'armée dans cette crise (voir la note de bas de page n° 4) ne fait que renforcer cette métaphore conceptuelle (Lakoff 1980) GERER LES DOMMAGES CAUSES PAR LA MAREE NOIRE EST FAIRE LA GUERRE :

2. We will fight this spill (l. 26) ; our battle plan (l. 30) ; thousand of ships and vessels are responding in the Gulf (l. 37-38) ; the deployment of over 17, 000 National Guard members (l. 38-39) : these troops (l. 42) ; before this siege is done (l. 57) ; that living is now in jeopardy (l. 61)

Mais quels sont alors les éléments constitutifs d'un tel scénario ? La guerre comprend, en général, un ennemi à combattre, des victimes à sauver, un dirigeant soutenu par la confiance de la nation, un plan de bataille, une armée, des moyens technologiques, un chant, un hymne ou des mythes qui ravivent le sentiment d'unité et le patriotisme. Or le discours à l'étude prend effectivement appui sur une distribution de rôles prototypiques, sur un plan de bataille ou encore sur un texte censé se faire l'écho de la morale de cette guerre métaphorique.

Distribution : l'ennemi, le sauveur, les victimes

L'ennemi prend tour à tour les traits du pétrole et ceux de BP. Est également tenue pour responsable l'agence fédérale américaine Minerals Management Service qui est censée réguler l'exploitation des énergies fossiles sur le sol américain et délivrer des permis de forage de manière raisonnée :

3. We will make BP pay for the damage their company has caused. (l. 27) ; (...) I will meet with the chairman of BP and inform him that he is to set aside whatever resources are required to compensate the workers and business owners who have been harmed as a result of this company's recklessness. (l. 68-69) ; Over the last decade, (Minerals Management Service) has become emblematic of a failed philosophy (...) that says corporations should be allowed to play by their own rules and police themselves (l. 104-06) ; (...) to cleanup the worst of the corruption at this agency. (l. 111)

La lutte dont Obama fait état est acharnée et sera probablement longue. Elle implique, dans un climat d'urgence, le déploiement de forces militaires, de vaisseaux, de troupes :

4. 30 000 personnel who are working (l. 36) ; Thousands of ships and other vessels are responding in the Gulf (l. 37-38) ; the deployment of over 17, 000 National Guard members (39).

Obama constitue son armée en s'entourant de personnes proches dont nous apprenons le titre, le nom, la fonction présentée comme prestigieuse ou une information valorisante :

5. [A] team led by Dr. Steven Chu, a Nobel Prize-winning physicist and our nation's Secretary of Energy (l. 14) ; an effort led by Admiral Thad Allen, who has almost 40 years of experience responding to disasters (l. 35) ; I asked Ray Mabus, the Secretary of the Navy, a former governor of Mississippi, and a son of the Gulf (l. 81-82) ; When Ken Salazar became my Secretary of Interior (l. 110) : Michael Bromwich, who was a tough federal prosecutor and Inspector General (l. 114).

Les victimes, tout autant que l'ennemi d'un côté et que « le sauveur » et son armée de l'autre, sont nommées : ce sont les habitants du Golfe, les pêcheurs, et parfois l'économie personnifiée :

6. (...) [W]e will do whatever's necessary to help the Gulf Coast and its people recover from this tragedy. (l. 27-29) ; (...) to help our neighbors in the Gulf (...) (l. 31/182).

Afin de renforcer l'adhésion de l'auditoire, le discours fait même usage de l'outil de personnalisation⁸ pour mettre en avant certains personnages précis dans une volonté de proximité et de dramatisation :

7. I've talked to shrimpers and fishermen (...) (l. 61-62) ; I've talked to owners of shops and hotels (...) (l. 64) ; the families I met (...) (l. 92)

Ce segment de discours s'apparente alors à une sorte de micro-trottoir conduit par le président lui-même.

Plan de bataille et sécurité

Le plan de bataille (« the battle plan », l. 30) s'articule en trois volets selon une chronologie logique : l'opération de nettoyage (« the cleanup »), sur laquelle nous reviendrons dans la quatrième partie, la reconstruction (« the Gulf Coast Restoration plan », l. 83), puis la mise en place de moyens permettant d'éviter qu'une telle catastrophe ne se reproduise. En effet, la création d'une commission nationale (l. 94) définira les causes de cette catastrophe et travaillera à la mise en place de nouvelles normes de sécurité. Afin de soutenir le travail d'investigation de cette commission en matière de sécurité, le président a imposé un moratoire de six mois sur le forage en eaux profondes.

⁸ Traduction du terme « characterization », (Toolan 1988, 97-99 et 99-102).

Soulignons que la notion de sécurité revient à plusieurs reprises dans le discours sous diverses formes (adjectifs et substantifs) :

8. Absolutely safe (offshore drilling) (l. 89) ; additional safety and environmental standards (l. 95) ; for the sake of (the) safety (of the people who work on these rigs) (l. 98) ; safety inspections (l. 109) ; better safety standards (l. 118).

La thématique de la sécurité est essentiellement associée au forage et permet au président de faire valoir sa prise de responsabilité par rapport à la catastrophe. Toutefois, elle survient également dans deux autres cas. Par contiguïté sémantique, le président opère en effet un glissement de « safety » vers « security » pour y joindre l'adjectif « national » (l. 161). Ainsi, il rappelle à ses compatriotes qu'il veille également à la sécurité sur le sol américain. Il active, de fait, la thématique antagoniste : celle de l'insécurité diffuse qui génère la peur et renforce la posture protectrice de l'administration. Lakoff (2004) parlerait ici de l'activation d'un cadre de connaissances (ou « frame ») effectué par le seul emploi d'une expression. Le linguiste illustre ce phénomène cognitif, dont la puissance en terme de stratégie discursive est non négligeable, en prenant l'exemple d'un groupe d'étudiants à qui il interdit de penser à un éléphant. L'exercice s'avère impossible car le simple fait de parler de l'éléphant génère à l'esprit, aussi évanescent qu'il puisse être, un réseau de connaissances, de mythes et de représentations prêts à l'emploi. Nous soulignerons que les jalons de ce message implicite sont posés dès le début du discours et que l'emploi de l'adverbe « wherever » le pousse à sa puissance maximale :

9. Abroad, our brave men and women in uniform are taking the fight to al Qaeda wherever it exists. (l. 3-4).

Nous pouvons nous demander pourquoi, dans un discours de soutien face aux citoyens touchés par la crise, il est nécessaire de prendre la guerre contre Al-Qaïda comme point de départ. Cette référence, qui active le cadre même de la guerre contre le terrorisme – et plus largement les événements du 11-Septembre qui ont déclenché le programme *War on Terror* –, permet à Obama, deux lignes plus bas, de s'installer dans cette dynamique offensive, donc réactive et *a priori* rassurante : « the battle we're waging against an oil spill » (l. 5). La deuxième occurrence apparaît lors de la référence à Neil Armstrong : « (...) our ability (...) to land a man safely on the surface of the moon. » (l. 175). En faisant appel à la mémoire collective, Obama ravive la flamme du sentiment national tout en rappelant que les États-Unis se construisent précisément dans des défis comme celui qui se présente à eux. En outre, la notion de sécurité permet de rappeler que ces défis sont toujours relevés dans le respect de la sécurité des citoyens américains sur leur sol, ou ailleurs.

Patriotisme et morale : images de mémoire et analogie

Il est une catégorie d'images dont il n'est que rarement fait mention en ces termes dans une analyse de discours politique : les « images de mémoire » (Gardes-Tamine 1996, 39-44) dont la puissance évocatrice permet, souvent par le biais d'un choc émotionnel, d'unir une nation au sein d'une même histoire :

10. The one answer I will not settle for is the idea that this challenge is too big and too difficult to meet. You see, the same thing was said about our ability to produce enough planes and tanks in WWII. The same thing was said about our ability to harness the science and technology to land a man safely on the moon. (l. 171-75)

La seconde guerre mondiale, qui renforce encore le cadre narratif de la guerre évoqué plus haut, de même que l'alunissage et les premiers pas sur la Lune constituent deux grands repères mémoriels dans l'histoire des États-Unis et rappellent aux citoyens que la guerre contre cette marée noire tout autant que l'orientation de la nation vers les énergies « propres » constituent donc un défi qui peut être relevé. D'autres termes clés de la chronologie des États-Unis sont également mentionnés : Al-Qaida, les ouragans Katrina et Rita ou l'expression « what has defined us as a nation since our founding » (l. 177), dont le substantif « founding » active la mémoire des pères fondateurs. Sont ici évoquées des catastrophes qui ont été surmontées : le 11-Septembre 2001 et les deux ouragans qui se sont abattus, coup sur coup, sur les États-Unis quatre ans plus tard. Obama se réfère également à la mythologie de son pays. Ainsi, comme l'énonce Gardes-Tamine (1996, 43),

(...) la mémoire, ce n'est pas seulement pour l'orateur la nécessité de se remémorer les éléments, objets, êtres, actions dont il doit parler, et les mots les plus adaptés pour en parler, c'est aussi la volonté de frapper l'imagination pour graver le discours dans l'esprit des auditeurs. La mémoire au sens restreint de partie de la rhétorique s'appuie donc sur la mémoire entendue au sens large, le réservoir culturel commun à l'orateur et à son auditoire.

Outre ces images de mémoire qui agissent comme des coups de projecteur sur la ligne chronologique et qui confèrent à certains événements un caractère mythique, le discours fait usage d'une autre stratégie permettant de réveiller le sentiment patriotique. Il s'agit de la figure de l'analogie. Dans l'épilogue, Obama choisit en effet de faire référence à une tradition importée d'Europe et partagée par la communauté des pêcheurs du golfe : « The Blessing of the Fleet » (l. 183-194). Le président explique que cette prière, devenue cérémonie, est prononcée au début de la saison de la pêche à la crevette afin de les marins qui partent en mer (l'adjectif « safety » est de nouveau prononcé). Et la cérémonie a lieu quoi qu'il advienne. Obama extrait alors du texte d'origine des segments qui peuvent s'appliquer non pas

seulement au marin qui part en mer mais aussi à tout citoyen américain qui sait faire preuve de force, de courage et de résilience dans une foi inébranlable face aux événements qui se présentent à lui (l. 196-99). Afin de démanteler le mécanisme de l'analogie, nous avons recherché le texte de la prière dans son intégralité :

May God in Heaven fulfill abundantly the prayers which are pronounced over you and your boats and equipment on the occasion of the Blessing of the Fleet. God bless your going out and coming in ; The Lord be with you at home and on the water. May he accompany you when you start on your many journeys : May he fill your nets abundantly as a reward for your labor ; And may he bring you all safely in, when you turn your boats homeward to shore... Amen.⁹

D'un point de vue cognitif, les correspondances établies par l'analogie reposent sur l'activation de deux domaines d'expérience : celui de la pêche (le domaine source) et celui de la vie sur le sol américain (le domaine cible, à avoir le sujet dont l'énonciateur souhaite traiter). Les citoyens deviennent alors des pêcheurs de crevettes, leur vie face aux catastrophes auxquelles ils seront confrontés étant semblable à celle d'un marin qui se retrouve seul avec son bateau pour braver les dangers de la mer. Notons que l'analogie, combinée à l'image de la main de Dieu et à l'emploi métaphorique du substantif « storm », se poursuit jusqu'à la dernière phrase du discours qui précède les remerciements : « And we pray that a hand may guide us through the storm towards a brighter day. » (l. 200-201). La dimension explicitement religieuse du discours ne serait, à ce jour, pas transposable dans un discours prononcé par un président de la République française. Comme démontré, l'analogie à l'étude permet d'insérer une morale au sein de l'épilogue qui est, par définition, « le domaine propre du pathétique » (Gardes-Tamine 1996, 101). Mais ne pouvons-nous également envisager les références faites au texte de cette prière par le président comme un chant patriotique qui permet, dans l'union face à cette crise, de transmettre un message offensif à ses compatriotes ?

Le parcours argumentatif du rhéteur : du « plan de bataille » au discours écologique

Comme l'indique le diagramme présenté plus haut, la deuxième partie la plus longue du discours a été, quelque peu à la hâte, intitulée « *ecospeak* ». Le terme renvoie, *lato sensu*, aux discours qui portent sur les politiques environnementales, sur la crise énergétique et sur celle qui a été provoquée par le réchauffement climatique. Les deux crises ne sont d'ailleurs pas forcément

⁹ <http://blessingofthefleet.com/>

présentées comme étant reliées. Un homme politique peut choisir de faire état de la crise énergétique en évoquant, éventuellement et accessoirement, les dommages causés sur l'environnement par des énergies non renouvelables telle que le pétrole et la pollution engendrée par les déplacements motorisés. Cette évocation peut être exploitée de deux façons au moins dans un raisonnement discursif : (i) les énergies fossiles doivent être remplacées par des énergies renouvelables dans l'objectif de protéger la planète, (ii) la hausse du prix du baril de pétrole crée une crise énergétique dont il faut se dégager au plus vite afin de retrouver une indépendance énergétique qui permette aux humains de continuer à se déplacer à leur guise. Ce dilemme une fois soulevé, il semble toutefois que certains discours politiques tenus sur la crise énergétique n'entrent pas exactement dans la catégorie de l'*ecospeak*.

Glissement sémantique : de « cleanup » à « clean »

Le mot qui permet au président de relier son plan de bataille à cette partie est « clean ». En effet, et cela n'a rien de surprenant, l'opération de nettoyage évoquée dans le plan de bataille est décrite par le biais de ce terme qui, combiné à « up », est tantôt verbe à particule, tantôt, par dérivation, substantif :

11. To clean up the oil ; the cleanup ; the largest environmental cleanup effort ; cleanup the oil, clean beaches...

Il semble, dans la transcription tout au moins, que les formes « clean up » (donnée officiellement comme verbe) et « cleanup » (donnée généralement comme substantif) soient totalement interchangeables, comme si les frontières entre forme et partie de discours se dissolvaient au fil du discours, faisant place au concept de « grand nettoyage ». Notons, au passage, l'écart sémantique entre les verbes « clean » et « clean up ». Si l'un renvoie simplement à la notion de nettoyage de la saleté, l'autre fait référence à un programme intensif et radical d'assainissement ou de dépollution.

Le raisonnement par induction permet à Obama de présenter, dans le deuxième temps du discours, la marée noire comme un exemple ou plus exactement comme une leçon pour les États-Unis : « One lesson we've learned from this spill (...) » (l. 117), « But a larger lesson is that (...) » (l. 119). Afin d'élargir le champ de sa réflexion, le président glisse de « cleanup » (le programme de nettoyage) à « clean » (l'adoption des énergies propres) par le biais de la formule, répétée par deux fois, et dont nous avons déjà fait état dans nos travaux : « addiction to fossil fuels » (l. 127 et l. 164). Cette expression a vu le jour dans le Discours sur l'état de l'Union prononcé par le Président G. W. Bush en 2006 et a été reprise par Obama à maintes occasions pendant sa

campagne présidentielle contre le candidat républicain McCain (Bonnefille 2009). Sa puissance évocatrice, et qui a choqué bon nombre de démocrates et de républicains lors de sa création¹⁰, repose sur un système de correspondances issu d'une projection métaphorique entre deux domaines : la réalité quotidienne d'un drogué qui structure celle d'un pays consommateur de pétrole (voir les travaux de Bonnefille 2008 et 2009 pour une analyse détaillée de la métaphore).

Force est de constater que l'image de « l'or noir »¹¹ est progressivement détrônée par celle de la substance toxique qui rend le pays malade. Cette source d'énergie, au même titre que toutes les énergies fossiles, devient alors – mais implicitement – « sale » par opposition aux énergies non fossiles, renouvelables ou dites « propres », comme illustré par les expressions suivantes :

12. Clean energy jobs, a clean energy future, clean energy industry, etc.

Et finalement, les discours sur l'énergie articulés autour de l'idée de grand nettoyage et de quête de propreté, voire de pureté¹², en temps de crise énergétique et financière ne possèdent-ils pas une part tout aussi fantasmatique dans l'esprit de l'auditoire que l'idée de richesse en des temps où le pétrole coulait à flot aux États-Unis¹³ ?

Un ton ferme : binarité et radicalité

Si la partie intitulée « plan de bataille » montre de la compassion au fil du discours, le ton d'Obama se durcit. D'abord envers la corruption de la société Minerals Management Service (l. 104 et l. 111). Ensuite, envers le manque de sécurité et les dangers impliqués par ce type de forages en eaux profondes. Puis face à la crise énergétique que traverse le pays. Les figures de la radicalité entrent alors en scène :

13. An entire way of life being threatened by a menacing cloud of black crude (l. 133-34), Our determination to fight for the America we want for our children (l. 178-79), The consequences of our inaction are in plain sight (l. 130), to embrace a clean energy future (l. 136), our capacity to shape our destiny (l. 177-78), to seize control of our own destiny (l. 140), seize the moment (l. 151).

¹⁰ Aussi, à l'inverse d'Obama, McCain a choisi de ne pas employer cette métaphore de l'addiction pendant sa campagne (Bonnefille 2008).

¹¹ Voir, à propos de l'histoire des États-Unis et du pétrole, *Le Secret des 7 sept sœurs*, 2010, série documentaire diffusée sur France 5.

¹² Voir Lakoff 2004 (22-23) au sujet de l'emploi des adjectifs « safe », « clean » et « healthy » par le Parti républicain.

¹³ De 1986 à 2000 aux États-Unis, comme l'indique le site de la CNUCED, <http://unctad.org/infocomm/francais/petrole/prix.htm>

Sur un ton ferme, voire paternaliste¹⁴, Obama en appelle à présent à la prise de conscience de tout le peuple américain face à la crise énergétique et, plus concrètement, face aux habitudes et aux besoins de la population en matière de consommation d'énergie. Ici, le déterminant possessif « our » et le pronom « we » ne font plus exclusivement référence à l'administration. Par ailleurs, la série de segments ci-dessus indique que le programme moteur de saisie, tant par la main que par le corps tout entier, est sollicité comme domaine source dans plusieurs métaphores qui expriment et rappellent le contrôle et le pouvoir de décision dont le pays peut et doit faire preuve sur le plan énergétique. Dans la même veine, les métaphores conceptuelles dorénavant classiques (voir Bonnefille 2011b) du déplacement dans l'espace sont également à l'œuvre :

14. to embark on a national mission (l. 137), The path forward has been blocked (l. 128-29), Move our country towards energy independence (l. 155).

Le schème mental du CHEMIN (Johnson 1987) est projeté sur l'évolution par laquelle doit passer le pays : de la consommation d'énergies fossiles à celle d'énergies renouvelables.

L'usage répété de formes comparatives et superlatives constitue un autre moyen de raffermir le ton. En effet, les mécanismes comparatifs induisent, d'un point de vue syntactico-sémantique, un mouvement binaire, donc élémentaire et aisé d'accès pour l'auditoire, entre deux entités. Et, en définitive, ce qui se trouve à gauche dans la formule, plus ou moins explicitement d'ailleurs, est systématiquement et tout simplement moins valorisé que ce qui se trouve à droite :

15. One of the lessons we've learned (...) but a larger lesson is that (...), drilling for oil these days entails greater risk, something better awaits for us, that a hand may guide us through the storm towards a brighter day.

Une analyse plus fine de ce mouvement binaire, et donc simplificateur, devrait inclure les segments contenant les adverbes « ever », « never », « always », « already », associés à l'aspect HAVE + -EN. La valeur de bilan qui découle de ces associations peut prendre, elle aussi, un tour radical (une face blanche et une face noire, en quelque sorte) qui ne reflète pas forcément la complexité d'une réalité qui est rarement binaire :

16. Because there has never been a leak of this size at this depth, stopping it has tested the limits of human technology. (l. 11-12).

¹⁴ Faute de place, nous ne pouvons nous arrêter sur l'emploi fréquent des formules performatives et sur celles qui soulignent l'action politique associées au pronom « I », telles que : « I assembled a team », « I have issued a six-month moratorium », « I have established », etc.

Les formes superlatives fonctionnent de manière identique, bien sûr, même si l'élément de gauche n'apparaît pas clairement :

17. Our nation's best scientists, the worst environmental disaster, the largest environmental cleanup effort in our nation's history, the most painful and powerful reminder, the oil spill is not the last crisis America will face.

Dans ce type de discours, comme, du reste, dans le discours publicitaire, ces formes superlatives ont pour fonction première de permettre à l'élément concerné (« environmental disaster », « environmental cleanup », etc.) d'atteindre le degré ou la puissance sémantique maximums. Sur le plan cognitif, l'auditoire est ainsi plongé dans un état de *saturation* sémantique (au sens logique du terme¹⁵) qui ne laisse aucune place à la nuance dans l'espace métaphorique de réception du message.

Conclusion

Les outils de la rhétorique et sa terminologie alliés à l'analyse de processus cognitifs issus de la recherche en linguistique cognitive tels que le cadrage narratif, les mécanismes d'analogie et les métaphores conceptuelles, la projection de schèmes mentaux ou de scénarii moteurs sur des domaines cibles particuliers, les images de mémoire et leur importance dans la construction d'une représentation, etc. confèrent à l'analyse de discours une dimension nouvelle quant à l'exploration de la construction d'une représentation par un orateur et du sens qu'elle est censée véhiculer auprès de l'auditoire. C'est en tous les cas vers cet objectif que doit tendre la discipline de la rhétorique cognitive telle que nous l'avons définie par ailleurs.

Dans ce cas précis – la marée noire du golfe – rappelons que bien plus que le réchauffement climatique, la crise énergétique, sur fond de récession économique, se trouve au cœur des préoccupations du gouvernement et des citoyens américains et qu'elle nécessite donc d'être représentée de manière stratégiquement adéquate.

La première partie du discours repose clairement sur des mécanismes de *storytelling* qui plaquent « sur la réalité des récits artificiels, bloque[nt] les échanges, sature[nt] l'espace symbolique (...) » (Salmon 2007, 16-17). Dans un second temps, en privilégiant un mode de représentation binaire¹⁶ simpliste tel que nous l'avons décrit dans la deuxième grande partie de cet article, Obama

¹⁵ « Saturation : LOG. Caractère d'un système axiomatique où l'on ne peut adjoindre un nouvel axiome sans qu'il en résulte une théorie contradictoire. » (Le Petit Larousse 2009).

¹⁶ Le discours prononcé par le président Sarkozy aux Nations Unies en 2009 reposait essentiellement sur ce mécanisme, alors que celui du président Obama faisait preuve d'une nuance et d'une souplesse plus marquées (Bonnefille 2011b).

Stéphanie Bonnefille

applique à la lettre les stratégies de l'art de persuader dans une perspective d'identité énonciative radicale. Si nous le comparons à celui que nous avons décrit dans nos travaux précédents (Obama en campagne contre McCain au cours de l'été 2008 et Obama au sommet des Nations Unies en 2009), l'éthos du président apparaît en effet plus rigide.

Bibliographie

Corpus

<http://www.whitehouse.gov/the-press-office/remarks-president-nation-bp-oil-spill>

Ouvrages cités et consultés

ARISTOTE, 1991. *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.

BONNEFILLE, Stéphanie, 2008 (27-61). « When green rhetoric and cognitive linguistics meet : President G. W. Bush's environmental discourse in his State of the Union Addresses (2001-2008) », *Metaphorik.de*.<http://www.metaphorik.de/index.htm>

——— 2009 (39-67). « Conceptualisation de la question environnementale aux États-Unis : les mots verts des candidats Obama et McCain », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 32.

——— 2011b (145-162). « A cognitive rhetoric approach to two different political speeches: Obama and Sarkozy's remarks at the U.N.'s climate change summit (2009) », *Anglophonia* 30, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

CAILLOIS, Roger, 1958. *Art poétique*, Paris, Gallimard.

COX, Robert, 2006. *Environmental Communication and the Public Sphere*, Thousand Oaks, Sage Publications.

DARBYSHIRE, Alec Edward, 1971. *A Grammar of Style*, London, A. Deutsch.

FROMILHAGUE, Catherine, 2010. *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, 1991. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas.

GARDES-TAMINE, Joëlle, 1996. *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin.

GREENBAUM, Sidney et QUIRK. Randolph, 1990. *A Student's Grammar of the English Language*, Harlow, Essex, Longman.

JOHNSON, Mark, 1987. *The Body in the Mind*, Chicago & London, University of Chicago Press.

KILLINGSWORTH, Jimmie M. & PALMER, Jacqueline S., 1995. *Ecospeak. Rhetoric and Environmental Politics in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

LAKOFF, George, 1980. *Metaphors We Live By*, Chicago & London, University of Chicago Press.

——— 1996. *Moral Politics*, Chicago & London, University of Chicago Press.

——— 2004. *Don't Think of an Elephant*, White River Junction, Chelsea Green Publishing Company.

MAINGUENEAU, Dominique, 1996. *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

NORRIS, Pippa, KERN, Montague et JUST, Marion (eds), 2003. *Framing Terrorism: The News Media, the Government, and the Public*, New York & London, Routledge.

RITAINE, Evelynne, 2010 (201-221). « Dramaturgie de l'intrusion migratoire : *teatro all'italiana* », D.-C. Martin (dir.) *L'Identité en jeux : Pouvoirs, identifications, mobilisations*, Paris, Karthala.

SALMON, Christian, 2007. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte.

SEMINO, Elena & CULPEPER Jonathan (eds), 2002. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

SALBAYRE, Sébastien & VINCENT-ARNAUD, Nathalie, 2006. *L'Analyse stylistique : Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

SUHAMY, Henri, 1981. *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France.

TISSET, Carole, 2000. *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes.

TOOLAN, Michael, 1988. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London, Routledge.

TURNER, Mark, 1988 (3-23). « Categories and Analogies », *Analogical Reasoning : Perspectives of Artificial Intelligence, Cognitive Science, and Philosophy*, Dordrecht & Boston & London, Kluwer Academic Publishers.

Sites consultés, documentaires, magazines, dictionnaires

« Les pensées vertes », 2010. *Les Grands dossiers des sciences humaines*, n°19, juin-juillet-août.

Le Secret des 7 sept sœurs, 2010. Série documentaire, France 5 (épisode n°1, 9 octobre 2011), producteurs Arnaud Hamelin et Frédéric Tonolli, France Télévision & Sunset Presse.

<http://blessingofthefleet.com/>

<http://unctad.org/infocomm/francais/petrole/prix.htm>

Le Petit Larousse 2010, Paris, Larousse.

QUAND SARAH PALIN « RESTAURE L'HONNEUR » DE L'AMÉRIQUE ET SON ETHOS¹

Luc Benoit A La Guillaume

Université Paris Ouest - Nanterre La Défense CREA—EA 370

Abstract: Sarah Palin's communication strategy has helped restore her image in the wake of the disastrous 2008 vice-presidential campaign. This article deals with her bestselling autobiography *Going Rogue* and her speech at Glenn Beck's 2010 « restoring honor » event in Washington DC. It shows how she restored her ethos and played upon the shared emotions of her conservative audience by emphasizing a form of embattled patriotism. Palin's relative success is based upon shared feelings of marginality with her audience which enable her to voice the frustrations of conservative sections of the population who feel marginalized by Barack Obama's election.

Keywords: Sarah Palin, political discourse, ethos, structural homology

Il y a quelque chose de paradoxal dans le succès médiatique de Sarah Palin. Sortie de l'obscurité en août 2008 lorsque John McCain en fit sa candidate à la vice-présidence des États-Unis, Palin est désormais une figure majeure de la droite républicaine, malgré le discrédit qui a entouré son comportement et ses déclarations fantaisistes pendant la campagne présidentielle. Devenue l'une des égéries du mouvement Tea Party, elle exploite le filon du populisme de droite en reprenant les recettes reaganiennes et ne cache pas ses ambitions présidentielles. Comme y excellait Ronald Reagan, le « grand communicateur », Palin sait utiliser les cérémonies officielles pour promouvoir

¹ Cet article, accepté par le comité de lecture, est issu de la communication présentée en mai 2011 dans l'atelier de stylistique lors du 51^{ème} Congrès de la SAES à Paris Diderot et Paris Sorbonne Nouvelle.

un discours qui mélange patriotisme et populisme en retrouvant les racines sophistiques du genre épидictique. Ainsi, le 28 août 2010, Glenn Beck organise à Washington au pied du mémorial Lincoln une journée destinée à « restaurer l'honneur » de l'Amérique qui attire plusieurs centaines de milliers de personnes. Quarante sept ans jour pour jour après le grand discours de Martin Luther King Jr. « I have a dream », cette manifestation récupère les symboles de l'Amérique progressiste à des fins conservatrices. Le discours prononcé à cette occasion par Sarah Palin (2010) est un exemple particulièrement frappant de (re)construction discursive d'une image de soi, d'un ethos, qui s'appuie sur la doxa partagée avec son auditoire conservateur et sur sa position marginale dans le champ politique. Palin se présente comme la porte-parole d'une Amérique conservatrice que l'administration Obama déshonore. Mon analyse de ce discours commence par le replacer dans la tradition épидictique sophistique que les conservateurs affectionnent depuis les années 1980. Puis je me penche sur les glissements de sens d'un logos qui recycle les grands classiques de la tradition américaine et les réinterprète. Quant au jeu sur le pathos patriotique, il repose sur une figure systématiquement développée : celui du soldat « embattled », emblématique d'une nation de patriotes conservateurs menacés par le dangereux progressisme d'Obama et des Démocrates. Enfin le discours relie habilement un ethos pré-discursif, lié au contexte et au champ politique et un ethos discursif, dont le texte du discours est la trace, qui restaure la crédibilité de l'orateur en jouant sur la marginalité qu'il/elle partage avec son public.

Les paradoxes de l'éloge sophistique conservateur

Commençons par replacer cette allocution dans la tradition du discours cérémonial américain et examinons les traits qui distinguent les célébrations *liberal* des célébrations ouvertement conservatrices. Le discours prononcé par Sarah Palin devant le mémorial Lincoln relève du genre épидictique, genre cérémonial de louange ou de blâme, qui fut codifié par Aristote dans son système des trois genres (Aristote, 1990). Alors que le discours délibératif débat de l'avenir de la Cité à l'assemblée et que le discours judiciaire démêle le vrai du faux devant un tribunal, le discours épидictique rappelle les valeurs communes à l'occasion de célébrations officielles devant les citoyens. Or, comme le rappelle Barbara Cassin à propos du plus célèbre des éloges paradoxaux, l'éloge d'Hélène du sophiste Gorgias, l'*epideixis* ne se laisse pas facilement enfermer dans les catégories aristotéliciennes et conserve toujours des traces de son origine sophistique. Ainsi, « tout éloge, qui se meut dans la doxa, qui manipule l'endoxal et le lieu commun, est néanmoins, soit virtuellement, soit en acte comme ici, paradoxal » (Cassin, 1995, 204). Les discours cérémoniaux des dirigeants américains sont, à y bien regarder, « soit virtuellement, soit en acte,

paradoxaux », au sens où ils restent toujours au moins partiellement tributaires de l'origine sophistique du genre. Le plus souvent, dans la grande tradition *liberal* majoritaire, l'influence de la sophistique se fait certes sentir, mais sur le mode mineur. D'abord en raison du glissement de l'épidictique vers le délibératif. Car sous couvert de célébration consensuelle des valeurs de l'Amérique, les orateurs défendent leur politique et soignent leur image. Dans tous les éloges officiels, le consensus national s'accompagne de l'exclusion d'un mauvais autre, *un-American*, et en disant les valeurs de l'Amérique, les orateurs disent aussi leur propre valeur. Ensuite en raison du caractère spectaculaire de la cérémonie, que redouble la médiatisation contemporaine : Epi-deixis, montrer (deixis) et en rajouter (epi), en « mettre plein la vue » (Cassin, 1995, 199), décrit très exactement ce que les dirigeants américains font lors des cérémonies officielles et des discours qui les accompagnent. Or depuis les années 1960, ces cérémonies et ces discours ont proliféré et sont devenus encore plus spectaculaires avec l'avènement de la télévision, comme en témoignent les prestations de Ronald Reagan, maître incontesté du pathos patriotique en mondovision. On comprend dès lors que, dans certains cas, l'éloge devient non plus virtuellement, mais en acte, ouvertement, violemment, paradoxal. Ainsi les présidents républicains conservateurs ont eu tendance à manier le paradoxe sophistique afin de contrer le discours *liberal* dominant. Outre les prestations du « grand communicateur », l'éloge paradoxal de la paresse prononcé par George W. Bush à Yale en 2001 en est l'exemple le plus abouti. Chez les dirigeants républicains conservateurs, l'éloge sophistique consiste à reprendre les grands classiques libéraux pour en inverser le sens, comme le fit Reagan en reprenant les références rooseveltiennes pour mieux enterrer l'héritage issu du New Deal (Benoit à la Guillaume, à paraître).

C'est dans cette veine sophistique que s'inscrit le discours de Sarah Palin. Organisée par Glenn Beck, vedette ultraconservatrice du petit écran, la cérémonie visant à restaurer l'honneur de l'Amérique le jour anniversaire du célèbre discours de Martin Luther King Jr. est un coup médiatique spectaculaire. La référence au héros noir de la lutte en faveur des droits civiques permettait aux ultraconservateurs qui organisaient cette manifestation hostile à l'administration Obama de contrer à l'avance toute accusation de racisme à l'encontre d'un président noir. Plus profondément, il s'agissait de capter l'héritage symbolique de Martin Luther King Jr. en inversant totalement le message politique que son discours de 1963 véhiculait. Pour ce faire, Sarah Palin réutilise toutes les recettes de la communication reaganienne. La citation détournée de son sens d'origine est généralisée au point que ce discours est un véritable patchwork de références américaines retravaillées dans un sens conservateur. Comme son maître Reagan, Palin use et abuse du pathos patriotique en plaçant au centre de son intervention trois exemples de héros ordinaires qui se sont sacrifiés au

service de l'Amérique et de ses valeurs. Enfin, Sarah Palin profite de l'occasion pour reconstruire un ethos de mère de soldat méritante en jouant habilement de sa position d'extériorité relative par rapport au champ politique. Examinons en détail ces usages sophistiques du logos, du pathos et de l'ethos.

Le logos : citer pour mieux trahir

Le discours de Sarah Palin pousse jusqu'au paradoxe une logique de plus en plus souvent à l'œuvre dans les discours cérémoniaux des dirigeants américains, celle de la citation de précédents célèbres. Ainsi, pour ne mentionner qu'un exemple récent, le discours d'investiture de Barack Obama de janvier 2009 est un collage d'extraits de discours d'investiture et d'autres textes célèbres. On y retrouve évidemment la référence classique à la formule de la Déclaration d'indépendance, « All men are created equal », mille fois répétée et utilisée dans la tradition progressiste *liberal*, pour laquelle la réalisation du rêve américain passe par l'élimination de l'écart qui sépare les idéaux des Pères fondateurs de la réalité de la société américaine. Et Obama ancre son discours dans la tradition progressiste en citant, sans le nommer, Thomas Paine. Mais ce qui frappe surtout, c'est l'accumulation d'allusions tirées des discours d'investiture de Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy et Bill Clinton, voire de Ronald Reagan et George H. W. Bush. La forte intertextualité interne des discours officiels américains contemporains résulte de la codification des divers genres cérémoniaux, qui se sont multipliés et ont chacun créé une tradition dans laquelle les *speechwriters* puisent d'autant plus que les extraits les plus célèbres sont connus du public. Les discours officiels des dirigeants républicains les plus conservateurs, de Ronald Reagan à George W. Bush en passant par Sarah Palin, obéissent à la même logique intertextuelle. Mais au lieu de pratiquer la citation dans un esprit d'actualisation du rêve américain progressiste/*liberal*, ils opèrent une manipulation sophistique qui les conduit à citer ces mêmes références pour en inverser totalement le sens, accentuant jusqu'au paradoxe le glissement de sens toujours à l'œuvre dans ce type de discours. Pour reprendre la classification de Barbara Cassin, qui identifie parmi les deux positions de la sophistique le sens sans référence et le signifiant sans sens stable, on ne peut que remarquer le recours des républicains conservateurs à la fiction revendiquée et au détournement des mots et des expressions issus de la tradition *liberal*. Ainsi Reagan introduisit des éléments de fiction dans ses allocutions, comme lorsqu'il relia le soldat Martin Treptow au cimetière d'Arlington dans son premier discours d'investiture, au point d'être qualifié de président Teflon par les journalistes, tant son dédain pour les faits n'entamait pas sa popularité.

La pratique sophistique de la citation-trahison est particulièrement frappante dans le discours de Sarah Palin, qui multiplie les références aux grands classiques

américains à des fins radicalement opposées à celles de leur auteur. C'est bien sûr l'hommage à Martin Luther King et à son discours de 1963 qui l'illustre le plus clairement. Les organisateurs du rassemblement ont choisi la date anniversaire de la grande manifestation de 1963 qui avait été couronnée par le discours du leader noir, le même lieu, le mémorial Lincoln à Washington et les mêmes mots. Palin cite explicitement King, lui emprunte des expressions que King lui-même avait empruntées au discours de Gettysburg de Lincoln (1863), comme « two score and seven years ago », allusion au « five score years ago » de King qui reprenait le « Four score and seven years ago » de Lincoln. Mais l'emprunt se fait trahison chez Palin : alors que King invoquait Lincoln pour parachever l'entreprise de libération du peuple noir au nom des idéaux de l'Amérique, en bonne logique *liberal*, Sarah Palin cite King et d'autres héros américains pour glorifier les idéaux d'une Amérique de la « Liberty and justice for all », formule reprise du Serment d'allégeance, que ses soldats défendent par la force des armes alors que King prônait le progrès social et s'était opposé à la guerre du Viêtnam. De même, lorsque Palin cite le célèbre passage de la conclusion du premier discours d'investiture de Lincoln, qui parle des « mystic chords of memory », il ne s'agit plus de prôner la réconciliation afin d'éviter la guerre de Sécession mais au contraire d'exalter un patriotisme guerrier : « For over 200 years, those mystic chords have bound us in gratitude to those who are willing to sacrifice, to restrain evil, to protect God-given liberty, to sacrifice all in defense of our country » (Palin, 2010).

Il y a toutefois un président américain que Palin imite fidèlement : c'est Ronald Reagan, qui avait inventé la référence aux héros ordinaires dans son premier discours d'investiture, et qui avait perfectionné cette technique dans ses discours sur l'état de l'Union, ainsi que dans son éloge des anciens combattants prononcé lors du quarantième anniversaire du débarquement en Normandie. Dans le décor grandiose de la pointe du Hoc, Reagan avait conté les histoires de héros américains qu'il avait invités afin de leur rendre un hommage public devant les caméras de télévision. Car la rhétorique sophistiquée de Palin joue non seulement sur la citation paradoxale mais aussi sur l'affect : celui créé par l'identification du public avec l'ethos de l'orateur et par le pathos patriotique des héros militaires américains présents.

Le pathos : sous le patriotisme « embattled », un nationalisme agressif

Plus de la moitié du discours de Sarah Palin est consacré à faire l'éloge de trois militaires, héros ordinaires de l'Amérique. Le premier, Marcus Luttrell, est un ancien combattant blessé en Afghanistan. Le second, Eddie Wright, est un ancien *marine* blessé en Irak. Le troisième, Tom Kirk, est un ancien aviateur fait prisonnier par les Vietnamiens et emprisonné avec John McCain à Hanoï.

Les trois histoires sont racontées de la même manière : à chaque fois, l'héroïsme des soldats est rappelé avant que le héros ne soit présenté à la foule. Dans chaque cas, les histoires sont fondamentalement les mêmes : celles de héros nobles et courageux, blessés et agressés par un ennemi étranger, anonyme et cruel. Le style rappelle celui des citations pour bravoure de l'armée américaine, qui « constituent un genre formulaïque dont la principale fonction est de figer dans une brève narration le moment héroïque du sacrifice de soi » (Saber, 2011, 160). Ce qui est mis en scène dans ces brèves narrations, c'est un patriotisme « embattled », défensif, censé symboliser la défense courageuse des valeurs de justice et de liberté de la nation américaine.

Sarah Palin reprend ici la pratique inaugurée par Ronald Reagan dans son premier discours d'investiture de 1981 : l'évocation d'un héros ordinaire de l'Amérique rappelle les valeurs d'une Amérique en difficulté qui lutte courageusement dans l'adversité. En 1981, le contexte de crise économique, de crise des otages et de remise en question de la place des États-Unis dans le monde après la guerre du Viêtnam était la toile de fond de l'entreprise de remobilisation idéologique qui prenait appui non seulement sur des grands hommes mais aussi sur des héros anonymes, Américains ordinaires que le populisme conservateur reaganien cherchait à séduire. Ainsi, dans son premier discours d'investiture, l'évocation du héros inconnu de la Première guerre mondiale Martin Treptow avait été précédée par une célébration démagogique de l'héroïsme ordinaire censée contrecarrer le défaitisme des années Carter :

We have every right to dream heroic dreams. Those who say that we are in a time when there are no heroes just don't know where to look. [...] I have used the words "they" and "their" in speaking of these heroes. I could say "you" and "your" because I am addressing the heroes of whom I speak—you, the citizens of this blessed land.

Dans le contexte de 2010, l'héroïsme ordinaire que célèbre Sarah Palin est celui de l'Amérique conservatrice qui respecte l'armée et son drapeau et que la présidence Obama menace : « It is so humbling to get to be here with you today, patriots – you who are motivated and engaged and concerned, knowing to never retreat. I must assume that you too know that we must not fundamentally transform America as some would want » (Palin, 2010). Au patriotisme des vrais Américains rassemblés à l'initiative de Glenn Beck afin de restaurer l'honneur d'une Amérique que la présidence Obama déshonore, s'oppose une présidence qui menace cet héritage et ces valeurs : le discours se termine par une allusion claire sur ce point : « And I know that many of us today, we are worried about what we face ». Le parallèle entre le courage des trois soldats face à la cruauté des ennemis étrangers de l'Amérique et le courage des Américains face à l'administration Obama désigne le président et le Parti démocrate comme l'ennemi intérieur, *un-American*, que la mobilisation des vrais Américains vise à combattre.

Ce qui distingue cette célébration conservatrice des soldats américains de célébrations équivalentes prononcées par des Démocrates libéraux, c'est le glissement sophistique qui fait passer le nationalisme agressif, voire impérialiste, pour du patriotisme défensif. Seuls les Républicains conservateurs utilisent les cérémonies officielles pour justifier les aventures les moins glorieuses de l'armée américaine, comme la seconde guerre d'Irak ou la guerre du Viêtnam. Les Démocrates s'abstiennent de louer ouvertement les épisodes les plus choquants de l'histoire des États-Unis, préférant en appeler à l'idéal du rêve américain contenu dans ses textes sacrés. Ainsi, de même que Reagan fut le premier président qui évoqua explicitement le Viêtnam dans son premier discours d'investiture, Palin procède à une justification implicite de la politique américaine en Irak et au Viêtnam qui passe par la célébration de soldats victimes d'un ennemi cruel. Dans le cas de l'aviateur Tom Kirk, qui avait fait « 150 missions » avant d'être abattu et fait prisonnier, la politique de bombardement massif d'un petit pays dévasté par l'aviation américaine est ainsi implicitement réhabilitée. Les Républicains conservateurs font donc un usage sophistique du patriotisme défensif, qui devient un outil de justification des aventures impériales de l'armée américaine, avec leur cortège de massacres. Le patriotisme défensif de Reagan et de Palin est vraiment « the last refuge of the scoundrel », selon le mot célèbre de Samuel Johnson, au sens où il permet, au nom de l'honneur et de la morale, la réhabilitation des crimes de guerre les plus déshonorants. Si le pathos patriotique rattache ce discours à la tradition reaganienne de remobilisation idéologique et de justification des aventures impériales américaines, l'ethos, c'est-à-dire l'image de l'orateur que son discours construit, s'inscrit dans une entreprise de réhabilitation personnelle commencée dès le lendemain de l'élection perdue de 2008.

L'ethos : l'honneur retrouvé de Sarah Palin et des conservateurs

Cette entreprise destinée à redorer une image écornée par la campagne de 2008 avait débuté l'année suivante par la publication d'une autobiographie à grand succès : *Going Rogue : an American Life*, qui s'est vendue à plus de 2 millions d'exemplaires (Palin, 2009). On retrouve dans le discours de Sarah Palin un certain nombre d'éléments déjà présents dans cet ouvrage. Véritable plaidoyer pro domo populiste, *Going Rogue* tente de faire de son auteur une femme ordinaire, extérieure au sérail politique, incomprise et injustement vilipendée par les appareils partisans et les grands médias nationaux en mettant l'accent sur son ancrage local en Alaska, sur son rôle de mère de famille et sur son rapport de proximité aux « vrais gens ». Tandis que ses prestations médiatiques lors de la campagne de 2008 avaient souligné son incompétence, notamment lorsqu'elle avait répondu de manière désastreuse aux questions de

Katie Couric sur la chaîne CBS, le livre s'évertue à effacer cette image en insistant sur le caractère ordinaire de Sarah Palin. Ainsi, après une dédicace aux soldats américains qui préfigure le thème de son discours d'août 2010, Palin consacre son premier chapitre à la description de sa participation à une fête en Alaska le jour où elle reçut le coup de téléphone de John McCain qui la propulsa sur le devant de la scène nationale² :

It was the Alaska State Fair, August 2008. With the gray Talkeetna Mountains in the distance and the first light covering of snow about to descend on Pioneer Peak, I breathed in an autumn bouquet that combined everything small-town America with rugged splashes of the Last Frontier. (Palin, 2009, 1)

Cette description mérite qu'on s'y arrête, tant elle préfigure, elle aussi, les thèmes du discours d'août 2010. Intitulé « The Last Frontier », ce chapitre introductif décrit un coin d'Amérique où souffle encore l'esprit des pionniers, par opposition à la corruption qui règne au sein des élites politiques et médiatiques de Washington. Des mythes américains de la frontière et de la *wilderness*, le chapitre reprend l'idée d'une purification et d'une renaissance au contact de la nature sauvage qui exalte les vraies valeurs américaines. Et naturellement, contre l'establishment politique de son propre parti, Sarah Palin incarne cette authenticité, qui se traduit par une méfiance à l'égard des appareils et par la défense de valeurs authentiquement conservatrices :

It also reminded me of how impatient I am with politics. A staunch advocate of every child's right to be born, I was pro-life enough for the grassroots RTL folks to adopt Piper as their poster child, but I wasn't politically connected enough for the state GOP machine to allow the organization to endorse me in early campaigns. (Palin, 2009, 2)

Ici le populisme se traduit par la revendication d'une position d'extériorité par rapport au champ politique, et par un mélange public-privé assumé qui fait primer le privé sur le public, régénérant le second par le premier. On ne sera donc pas étonné que, dans son discours de 2010, elle prétende intervenir « [...] not as a politician. No as something more—something much more. I've been asked to speak as the mother of a soldier, and I'm proud of that distinction. » (Palin, 2010). De surcroît, la lutte contre l'avortement passe par la décision d'exploiter la photographie de son propre enfant handicapé Piper. Plus généralement, le début de *Going Rogue* nous montre Sarah Palin jonglant avec ses rôles de gouverneur et de mère de famille nombreuse : « Every few moments, I pulled my right arm free from baby duty to shake hands with folks who wanted to say hello » (Palin, 2009, 1). En

² Voici le texte de cette dédicace : « Dedicated to all Patriots who share my love of the United States of America. And particularly to our women and men in uniform, past and present—God bless the fight for freedom ».

construisant l'ethos d'une mère de famille ordinaire authentiquement américaine, fière de son ancrage dans *small-town America*, Palin inverse les stéréotypes négatifs qui la poursuivent : celle de l'incompétence, que la campagne de 2008 avait illustré et que renforce la syntaxe bancal de ce début de chapitre, et de l'intolérance extrémiste et bornée, qui est l'une des connotations associée à « small-town » et que sa défense militante du combat contre l'avortement retourne en signe d'authenticité et de courage.

Le discours prononcé en août 2010 s'inscrit dans la même entreprise de reconstruction discursive d'un ethos de femme courageuse qui fait de la politique autrement à partir d'un ethos préalable ou pré-discursif d'incompétence et d'intolérance. Par ethos préalable, concept que je reprends à Ruth Amossy, j'entends l'image de l'orateur qui existe avant que le discours prononcé ne cherche à l'améliorer (Amossy, 2010, 71-83). Cet ethos préalable repose sur la position institutionnelle du locuteur dans le champ et se traduit en termes de « stéréotype social ou de réputation personnelle » (Amossy, 2010, 89). En tant que femme, mère de famille et gouverneur d'un petit État, Sarah Palin occupait une position marginale dans le champ politique, celle du *maverick* conservateur. Tout en la rendant vulnérable aux accusations d'extrémisme et d'incompétence, ce positionnement marginal pouvait aider les Républicains à renouer avec le message populiste qui avait séduit une partie des classes populaires et moyennes blanches depuis l'ère Reagan. Le pari de McCain s'est retourné contre lui pendant la campagne de 2008, lorsqu'apparurent au grand jour les défauts d'une candidate qui accusa Obama de fricoter avec les terroristes (*palling around with terrorists*) et s'avéra incapable de répondre aux questions des journalistes. L'autobiographie publiée quelques mois plus tard commença un travail de reconstruction d'une image d'Américaine ordinaire proche du peuple que le discours d'août 2010 continua. On peut donc voir dans ce discours une tentative de retravail de l'ethos préalable de Sarah Palin qui illustre les thèses de Ruth Amossy sur le rôle de la rhétorique et sur l'autonomie de l'orateur. Le parcours de Sarah Palin semble confirmer la validité de la critique rhétorique des positions de Pierre Bourdieu, pour qui la force performative du discours vient tout entière de l'extérieur du langage, du *skeptron* qui confère au locuteur son autorité. Ce qu'illustrent les livres et les discours de Sarah Palin depuis sa défaite de 2008, c'est bien l'efficacité d'une campagne multimédia de reconstruction de son image personnelle et l'importance de la maîtrise pratique de la rhétorique. L'étude stylistique du genre épideictique, de l'intertexte, des jeux sur le pathos et l'ethos trouvent ici toute leur importance, car l'efficacité performative des discours ne se réduit pas à leurs conditions sociales de félicité. Mais on peut aussi, avec Bourdieu, faire remarquer que ce retravail de l'ethos de Sarah Palin est d'autant plus efficace qu'il s'appuie sur le mécanisme sociologique de l'homologie structurale.

Pierre Bourdieu utilise le concept d'homologie structurale, entre autres, afin d'expliquer le fonctionnement de l'imposture légitime du porte-parole. Pour comprendre pourquoi « le double jeu du mandataire ne se dénonce pas lui-même » et sortir de la vision désintéressée du représentant dévoué sans retomber dans la dénonciation cynique du manipulateur, il faut tenir compte de l'homologie qui existe entre l'espace social, avec ses dominants et ses dominés et le champ politique, pareillement structuré. Cette homologie produit des effets de méconnaissance qui s'expliquent par le fait que « les intérêts du mandataire et les intérêts des mandants coïncident dans une grande mesure, de sorte que le mandataire peut croire et faire croire qu'il n'a pas d'intérêts hors de ceux de ses mandants » (Bourdieu, 1987, 196-198). L'intérêt spécifique de Sarah Palin au sein du champ politique coïncide au moins partiellement avec celui des couches sociales qu'elle prétend représenter, si bien qu'en critiquant l'establishment républicain et démocrate, Palin sert ses intérêts politiques en jouant sur le ressentiment des conservateurs face aux élites sociales et (multi)culturelles. Le caractère défensif des stratégies de présentation de soi de Palin offre ici un indice révélateur, en ce qu'elles s'appliquent de la même manière à elle-même et aux Américains patriotes. Palin revendique la fierté qu'elle éprouve en tant que mère de soldat tout comme elle défend le patriotisme des Américains conservateurs. Au début et à la fin du discours, elle parle du patriotisme comme de quelque chose « that is nothing to apologize for », d'autant que « for many it has become a corny thing ». Or Palin incarne cette Amérique patriote : « You know, say what you want to say about me, but I raised a combat vet, and you can't take that away from me » (Palin, 2010). La ringardise politique revendiquée de Palin devient un atout d'autant plus précieux qu'il lui permet de représenter des catégories que l'élection d'Obama a ringardisées. On comprend dès lors le succès de Palin auprès de ce public particulier. On comprend également que les histoires de soldats faits prisonniers en Irak, en Afghanistan ou au Viêtnam ne soient pas interprétées par cet auditoire-là comme les conséquences malheureuses des aventures impériales américaines. Dans ce domaine aussi, l'identification entre l'Américain patriote accusé de racisme et d'arriération culturelle et le soldat capturé accusé de crimes de guerre et soumis à la cruauté de ses geôliers étrangers favorise le glissement sophistique du patriotisme défensif au nationalisme agressif, voire impérialiste. Le retravail de l'ethos de Sarah Palin repose donc en grande partie sur la construction d'une image de marginalité décomplexée et polémique qui est d'autant plus efficace qu'elle rapproche la mandataire et ses mandants. Cette image s'appuie sur la célébration commune d'une américanité qui s'identifie à la figure du soldat ordinaire injustement critiqué, homologue à deux autres figures : celles de la porte-parole marginale et des Américains culturellement marginalisés.

Quand Sarah Palin exploite une contre-célébration nationaliste destinée à restaurer l'honneur de l'Amérique, elle s'inscrit dans une tradition sophistique conservatrice, qui utilise les références *liberal* dominantes pour mieux les subvertir. L'éloge des valeurs patriotiques d'une Amérique traditionnelle applique les recettes reaganiennes en mélangeant conservatisme et populisme. C'est l'héroïsme ordinaire de soldats sortis de l'anonymat et montrés en exemple à la foule que Palin exploite, comme l'avait fait le grand communicateur dans les années 1980. Et c'est sur le détournement de la référence à Martin Luther King Jr. que Palin fonde son intervention, de même que « Franklin Delano Reagan »³ avait multiplié les références au New Deal afin de mieux l'enterrer et de séduire les *Reagan Democrats*. La sophistication de Palin se traduit par une pratique généralisée de la citation-trahison, par un recours systématique au pathos patriotique défensif pour mieux justifier un impérialisme agressif et par une entreprise de reconstruction d'un ethos d'Américaine ordinaire qui lutte en marge du champ politique. Son succès illustre la force performative de son discours et la réussite d'une stratégie de communication qui est parvenue en deux ans à remettre en selle une candidate discréditée en 2008. Dans un univers politique personnalisé et médiatisé, ce succès semble confirmer l'impact des stratégies personnelles de présentation de soi et justifier une approche qui mette en avant les stratégies rhétoriques de l'agent plutôt que les contraintes rituelles et institutionnelles. Toutefois les limites de cette entreprise de reconquête de l'opinion nous rappellent également le poids des contraintes sociologiques. Car l'homologie structurale que Palin exploite si habilement est à la fois sa force et sa faiblesse : elle fait d'elle l'égérie d'un camp, les Républicains blancs conservateurs et du mouvement des Tea Party. Mais la posture défensive et agressive de Palin risque de l'empêcher de rassembler au-delà de ce camp, si bien que ses références appuyées au reaganisme sont peut-être trompeuses. Contrairement au grand communicateur, Palin ne parvient pas, pour l'instant, à fédérer la droite populiste et l'establishment de son parti. En raison de son agressivité polémique, son discours rappelle plus celui de George Wallace que celui de Ronald Reagan. Comme Wallace au tournant des années 1970, Palin occupe un créneau qui fait d'elle une icône marginale à laquelle s'identifient des catégories marginalisées, ce qui la rend incontournable à la droite du Parti républicain tout en l'enfermant dans sa marginalité.

³ Ce surnom lui fut donné par le New York Times dans un éditorial du 20 juillet 1980 qui commentait le discours prononcé par le candidat Reagan lors de la convention républicaine.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth, 2010. *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France.
- ARISTOTE, 1990. *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française.
- BENOIT A LA GUILLAUME, Luc, à paraître. *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama*, Berne, Peter Lang.
- BOURDIEU, Pierre, 1987. *Choses dites*, Paris, Minuit.
- CASSIN, Barbara, 1995. *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard.
- PALIN, Sarah, 2009. *Going Rogue: an American Life*, New York, Harper.
- , 2010. « Restoring honor », <http://usactionnews.com/2010/08/sarah-palins-restoring-honor-speech-8-28-2010/> , consulté le 20 mai 2011.
- SABER, Anthony, 2011. « Une stylistique de l'éloge : la citation pour faits de guerre dans l'armée américaine. », in *Études de stylistique anglaise* 2, 159-178.

CONTRIBUTORS

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

Quand Sarah Palin « restaure l'honneur » de l'Amérique et son ethos

Luc BENOIT A LA GUILLAUME is Senior Lecturer in American studies at the University of Paris Ouest – Nanterre La Défense (France). His research focuses on contemporary American political discourse. He is the author of several articles and a book, *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge* (Paris : L'Harmattan, 2000).

Stéphanie BONNEFILLE

La marée noire vue du bureau ovale : processus rhétoriques pour conceptualiser la crise du golfe du Mexique (avril 2010)

Stéphanie Bonnefille is Senior Lecturer in English linguistics at the University of Bordeaux 3 (France). Her research currently focuses on the relationships and combination of cognitive linguistics concepts and rhetorical tools in American presidential speeches which mainly deal with environmental issues and the energy crisis.

Charles BRASART

***Code-switching, co-texte, contexte :
une analyse du jeu de langue dans les conversations bilingues***

Marie Charles Brasart is an alumnus of the École Normale Supérieure de Cachan. He is currently completing a PhD in English Linguistics at Paris-Sorbonne University, where he teaches English Linguistics and Old English. His areas of study encompass bilingualism, code-switching and discourse analysis, with a particular focus.

Christopher DESURMONT

***La résistance du lexical à la dématérialisation :
l'exemple des adverbes intensifs awfully, frightfully, terribly***

Christopher Desurmont is a Senior Lecturer in English linguistics at the University Lille 3, North of France. His various papers deal with nominal determiners, demonstratives, coordination, predication, but the majority deal with the category of the adjective: classification, interpretation, adverbial modification, hypallage, positional properties (prenominal versus postnominal), and the « evaluative adjective + infinitive » construction.

Jacqueline FROMONOT

***Comment reconnaître une métaphore quand on en voit une :
le rôle du contexte pour l'interprétation de formules de politesse dans la
littérature britannique du XIX^e siècle***

Jacqueline FROMONOT is Senior Lecturer at the University of Paris-8 in Saint-Denis (France), where she teaches translation. The focus of her research is 19th-century British literature, and her interests include narratology, pragmatics and stylistics.

Manuel JOBERT

***“Instant contextualisation” and readerly involvement
in Alan Bennett’s ‘Bed among the Lentils’***

Manuel Jobert is Professor of English Language at the Université de Lyon (Jean Moulin Lyon 3) where he specialises in stylistics and phonetics. He is a member of the *Société de Stylistique Anglaise* (SSA) and of the *Poetics and Linguistics Association* (PALA).

Grégoire LACAZE

Français : mise en contexte dans The Pearl et La perle de John Steinbeck

Grégoire Lacaze is Lecturer in English linguistics at Aix-Marseille Université. He wrote his PhD 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. He teaches English linguistics, grammar and translation at Aix-Marseille Université.

Séverine LETALLEUR-SOMMER

***Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens*
- The Oval Portrait**

Séverine Letalleur-Sommer is Senior Lecturer at the University of Paris Ouest - Nanterre La Défense (France). She is currently working in the field of representation theories, semiotics and linguistics, and more precisely on the English language and visual representations.

Catherine PAULIN

***Mimesis et créativité linguistiques dans Sozaboy – a novel*
*in rotten English et sa traduction en français Petit Minitaire***

Catherine Paulin is Professor of English Linguistics in the department of English Studies at the University of Franche-Comté. She also taught in West Africa and in the United Kingdom. Her interests are lexis and syntax, sociolexicology, linguistic and stylistic readings of literary texts. She has edited 6 collective books and published about 30 peer reviewed papers in national and international journals in the field.

Sandrine SORLIN

***The man in the high castle de Philip K. Dick :*
*et si on changeait le contexte ?***

Sandrine Sorlin is an Associate Professor at the University Paul Valéry of Montpellier 3. Her work is at the crossroads of several fields (linguistics, literature, history of linguistic and scientific ideas, philosophy of language). Her research focuses on the languages of utopias and dystopias and on the link between language (rhetoric / stylistics) and ideology. She has published *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain* and has edited two books, *Inventive Linguistics* (PULM, 2010) and *L'Art du langage. Fragments anglo-américains* (Houdiard, 2011).

RÉSUMÉS - ABSTRACTS

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

Université Paris Ouest - Nanterre La Défense CREA—EA 370

Quand Sarah Palin « restaure l'honneur » de l'Amérique et son ethos

Résumé :

La stratégie de communication de Sarah Palin l'a aidée à restaurer son image après sa campagne désastreuse pour la vice-présidence en 2008. L'article étudie son autobiographie à succès *Going Rogue* ainsi que le discours qu'elle a prononcé lors de la manifestation organisée par Glenn Beck en 2010 à Washington afin de « restaurer l'honneur » de l'Amérique. L'article montre qu'elle restaure son ethos et exploite les émotions partagées avec son public en jouant sur une forme de patriotisme assiégé. Le succès relatif de Palin repose sur un sentiment de marginalité partagée qui lui permet d'exprimer les frustrations des conservateurs qui se sentent marginalisés par l'élection de Barack Obama.

Abstract:

Sarah Palin's communication strategy has helped restore her image in the wake of the disastrous 2008 vice-presidential campaign. This article deals with her bestselling autobiography *Going Rogue* and her speech at Glenn Beck's 2010 « restoring honor » event in Washington DC. It shows how she restored her ethos and played upon the shared emotions of her conservative audience by emphasizing a form of embattled patriotism. Palin's relative success is based upon shared feelings of marginality with her audience which enable her to voice the frustrations of conservative sections of the population who feel marginalized by Barack Obama's election.

Keywords: Sarah Palin, political discourse, ethos, structural homology

Mots-clés : Sarah Palin, discours politique, ethos, homologie structurale

Stéphanie BONNEFILLE

Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3 - CLIMAS EA 4196

*La marée noire vue du bureau ovale :
processus rhétoriques pour conceptualiser la crise du golfe du Mexique (avril 2010)*

Résumé :

Inscrit dans la lignée de trois travaux précédents (Bonnefille 2008, 2009 et 2011b), cet article propose une étude du discours prononcé par le Président Obama en juin 2010, suite à la marée noire qui s'est répandue dans le golfe du Mexique. L'application d'une sélection d'outils et de concepts issus de la linguistique cognitive et de la rhétorique permet de délimiter un cadre théorique nouveau, la rhétorique cognitive, et de mettre en lumière les processus de conceptualisation à l'œuvre lors de la pire marée noire que les États-Unis n'aient jamais connue.

Abstract:

This paper follows on from the investigations conducted in three previous pieces of research (Bonnefille 2008, 2009 et 2011b). Based on a framework that was previously defined as cognitive rhetoric (i.e. a selected combination of tools coming from cognitive linguistics and rhetoric), the author analyzes the speech given by President Obama on the oil spill, which occurred in the Gulf of Mexico in 2010. The paper focuses on the processes of conceptualization at work during the worst oil spill in American history.

Keywords: cognitive rhetoric, applied cognitive linguistics, narrative framing, *ecospeak*, American presidential speeches, Obama, energy crisis, oil spill

Mots-clés : rhétorique cognitive, linguistique cognitive appliquée, cadrage narratif, *ecospeak*, discours présidentiels américains, Obama, crise énergétique, marée noire

Charles BRASART

Université Paris Sorbonne – CELTA, EA3553

*Code-switching, co-texte, contexte :
une analyse du jeu de langue dans les conversations bilingues*

Résumé :

Cet article se penche sur les rôles déterminants et définitoires du contexte et du co-texte dans la production et la compréhension du code-switching. L'analyse se fait à travers la dimension de jeu linguistique qu'ils insufflent souvent dans le discours – le terme de « jeu » étant à prendre dans ses deux acceptions, dans la mesure où le code-switching crée de la déviation par rapport à la norme monolingue et, dans notre aire d'intérêt, engendre souvent une production humoristique sur cette déviation.

Le code-switching est une production linguistique « marquée » ; en effet, le choix d'alterner les langues dans un énoncé est loin d'être anodin d'une part, et d'autre part il suppose un certain niveau d'intimité, de complicité entre les locuteurs. Le contexte de production d'un énoncé « switché » (sujet abordé, type de discours, co-textes gauche et droit, histoire linguistique

commune des locuteurs...) est donc un élément déterminant dans la stylistique du texte qui en résulte. Par cette dimension marquée, un énoncé switché pourra souvent être référentiel et méta-référentiel au sens où, en plus de véhiculer un message, il va pouvoir provoquer un retour de l'énonciateur et du destinataire sur la langue qu'ils utilisent pour échanger. Partant, cette malléabilité linguistique va souvent mener à un discours sur la langue, un surplus de contenu référentiel ou communicatif, que nous nous proposons donc d'analyser en termes des jeux de langue qui en découlent.

Abstract:

This article analyses the defining roles of context and co-text in the production and processing of code-switched utterances, from the vantage point of the linguistic games code-switching can often lead to. This will be our key focus and the opportunity to analyse one way that code-switching creates deviation from monolingual norms.

Code-switching is a marked production insofar as choosing to alternate languages in an utterance is far from being trivial on the one hand, and as, on the other hand, it implies a certain degree of intimacy and complicity between speakers. The context of production of switched utterance —topic, type of discourse, left and right co-text, shared linguistic background between speakers...— should therefore be viewed as a key element in the stylistic dimension of the end text. Because of this marked dimension, a switched utterance will often be endowed with both referential and meta-referential meaning. Indeed, not only will it be a vector for a message, it will in turn become a topic of discussion itself for the speakers as they become aware of the language they use to communicate. Such linguistic malleability frequently leads bilingual speakers to produce "speech about speech", i.e. a surplus in referential or communicative contents, which we analyse in terms of the cultural elements that facilitate their production and the linguistic games they produce.

Keywords: code-switching, bilingualism, context, humor, metatextuality, speaker

Mots-clés : alternance codique, bilinguisme, contexte, humour, métatextualité, énonciateur

Christopher DESURMONT
Université Lille 3, STL, UMR 8163

***La résistance du lexical à la dématérialisation :
l'exemple des adverbes intensifs awfully, frightfully, terribly***

Résumé :

Awfully, frightfully et *terribly* sont des modificateurs scalaires désignant le haut degré de la qualité adjectivale, et non un dernier point indépassable. Il est ici montré qu'en dépit de la fonction quantitative de ces adverbes intensifs, et de leur dématérialisation, le signifié lexical de l'adverbe est toujours disponible, moyennant un contexte approprié. La « résistance du lexical » à la dématérialisation se vérifie diversement. Ici, une lecture à rebours de la combinaison adverbe-adjectif permet de voir une relation de cause à effet ; ailleurs, le couple adverbe-adjectif forme la figure de l'oxymore ; ou une lecture métalinguistique semble permise lorsque la propriété dénotée par l'adverbe pris à la lettre désigne l'un des sèmes de l'adjectif.

Abstract:

The common denominator of the three intensive adverbs here examined is the high degree of intensity of the emotion denoted by their nominal roots, enabling these adverbs to be used as scalar modifiers (*boosters*). This paper shows that the semantic component of these intensifiers is often barely perceptible, but can be made to reappear in appropriate contexts: the adjectival phrase (adverb plus adjective) can then allow a cause and effect interpretation through a right-to-left reading of the AP; or a metalinguistic interpretation when the meaning of the adverb is perceived as one of the semantic components of the adjective. Elsewhere, an oxymoron (adverb + adjective) is created in the first of two coordinate clauses, undermining the adjectival property and paving the way for a second clause with implicit negation of this adjectival predication : a reversal which, it is claimed, is disallowed if adverbial modification of the adjective is done with a maximizer.

Keywords: adjective, adverb, bleaching, interpretation, scalarity

Mots-clés : adjectif, adverbe, dématérialisation, interprétation, scalarité

Jacqueline FROMONOT
Université Paris 8 Saint-Denis - EA 1569

Comment reconnaître une métaphore quand on en voit une : le rôle du contexte pour l'interprétation de formules de politesse dans la littérature britannique du XIX^e siècle

Résumé :

Régulatrices des visites, les formulations « At home » et « Not at home » se trouvent en nombre dans la littérature britannique du 19^e siècle, qui met souvent en scène une société où les échanges sont codifiés et ritualisés à l'extrême. En raison du contexte historique et culturel, la compréhension littérale de ces énoncés figés peut se révéler proscrite ; en outre, leur présence en contexte littéraire fournit aux écrivains l'occasion d'explorer les cas où la communication fait long feu, ou, au contraire, révèle une forme de vérité à l'intérieur de la diégèse, dans le cadre d'une problématique de la réception.

Une analyse pragmatique sous-tend l'analyse, qui s'inscrit dans le sillage de la réflexion austinienne sur la valeur de vérité d'un énoncé et fait travailler les principes de coopération conversationnelle de H.P. Grice.

Abstract:

The social regulators « At home » and « Not at home » often appear in 19th-century British literature in order to stage a highly codified and ritualized society. Due to the historical and cultural context, the literal interpretation of these fixed expressions proves irrelevant in most cases. However, their presence in a literary context offers writers the opportunity to explore cases in which communication misfires or on the contrary points to some cryptic truth in the diegesis. This casuistry will be approached within the frame of reception theory.

A pragmatic analysis underlies the study, which draws upon J. Austin's reflection on the truth value of a statement and H.P. Grice's cooperation principles in conversation.

Keywords: cultural code, ellipsis, euphemism, fixedness, politeness, reception, polyphony, truth

Mots-clés : code culturel, ellipse, euphémisme, figement, politesse, réception, polyphonie, vérité

Manuel JOBERT

Université Jean Moulin - Lyon 3 – CREA - EA 370

*“Instant contextualisation” and readerly involvement
in Alan Bennett’s ‘Bed among the Lentils’*

Résumé :

Cet article entend montrer la manière dont Alan Bennett parvient à donner vie à des mondes fictionnels de manière concise et efficace. Les lecteurs / spectateurs des monologues se trouvent d'emblée plongés dans un univers qui leur semble familier. Deux stratégies narratives centrales semblent expliquer ce type de réception. L'auteur a en effet recours à ce que je propose d'appeler des « îlots narratifs », c'est-à-dire des saynètes qui permettent de sympathiser avec le narrateur. L'expérience des lecteurs est en outre sollicitée par Alan Bennett : des schèmes mentaux sont renforcés, d'autres modifiés ou précisés et certaines constructions lexico-syntaxiques sont utilisées afin de suggérer un sens implicite.

Abstract:

The purpose of this article is to account for Alan Bennett's concise and effective way of creating fictional worlds. Readers / viewers of his monologues find themselves plunged in a universe they instantly feel familiar with. Two main narrative strategies account for this particular reader-response. Alan Bennett resorts to what I venture to call “narrative islands”, i.e. short narratives inside the main story that incite readers / viewers to sympathise with the speaker. Furthermore, the readers' experience is repeatedly called upon: schemas are reinforced and / or refreshed and specific lexico-syntactic constructions are utilised to convey implied meaning.

Keywords: context, narrative islands, schemas, reader-response, syntactical constructions.

Mots-clés : contexte, îlots narratifs, schèmes, réception, constructions syntaxiques.

Grégoire LACAZE

Aix-Marseille Université – LERMA - EA 853

*Français :
mise en contexte dans The Pearl et La perle de John Steinbeck*

Résumé :

Nous nous proposons d'étudier l'introduction du discours direct dans des œuvres de fiction en anglais et dans leur traduction en français. L'analyse contrastive qui sera menée dans cette étude comparera les stratégies mises en œuvre pour introduire du discours direct dans *The Pearl* de John Steinbeck et dans sa traduction en français, *La perle*. Cette analyse tentera de mettre en évidence les choix auxquels sont confrontés les traducteurs en fonction des contraintes imposées par le texte source. L'interprétation des conséquences de ces choix sur la réception de l'œuvre par un lecteur fera appel à des considérations syntaxiques, sémantiques et stylistiques.

Abstract:

This paper focuses on the introduction of direct speech in works of fiction originally written in English and in their translations into French. The contrastive approach adopted in this study aims at comparing the use of direct speech in Steinbeck's *The Pearl* and its translation into French, *La perle*. Syntactic, semantic and stylistic notions are used to highlight and analyze the strategies chosen by the French translators Marcel Duhamel and Renée Vavasseur.

Keywords: introduction, direct speech, translation studies, contrastive approach, English, French, John Steinbeck, *The Pearl*, *La perle*, syntax, semantics, stylistics

Mots-clés : introduction, discours direct, traduction, approche contrastive, anglais, français, John Steinbeck, *The Pearl*, *La perle*, syntaxe, sémantique, stylistique

Séverine LETALLEUR-SOMMER

Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense - CREA - EA 370

Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens – The Oval Portrait

Résumé :

La question du ou des *contexte(s)* invite à une réflexion portant sur cet autre du texte, le signifié qui jamais ne se dit ni ne se présente complètement. L'autre du texte réside en partie dans le ou les regards qui enveloppent l'objet littéraire ou discursif en ajustant paroles proférées ou lues et images ainsi générées et perçues (que ces images soient endogènes ou exogènes et/ou mêlées d'autres fragments perceptuels). Ici, c'est justement la dimension visuelle du langage, rejetée hors du strict linéaire linguistique, qui nous intéresse au premier chef. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un texte qui précisément s'articule autour d'un portrait en creux : « The Oval Portrait » dans laquelle une économie textuelle originale et un travail élaboré sur la langue agissent comme de puissants révélateurs du fonctionnement des signes linguistiques et picturaux.

Abstract:

The notion of "context" can be understood as what lies outside of the text proper; notably, what the text signifies and generates in terms of mental images. Here, my aim is to examine the text's visual dimension, in particular the way the reader's gaze adjusts words to the images they trigger. In order to do so, I focus on Poe's famous short story "The Oval Portrait". Because of its specific structure (an embedded story in the third person singular added to the initial narrative in the first person) and the theme it tackles (the story of a painting that absorbs life from its model), the fantastic tale can be interpreted as revelatory of the semiotic cogency of words and images. Beyond, it illustrates how a text, with apparently more limited means, is capable of the same immediate effects as pictorial signs.

Keywords: semiotics, pictorial signs, two-dimensional, linearity, indexicality, iconicity, logogen, imagen, metadiscourse, text/image

Mots-clés : sémiotique, signes picturaux, bidimensionnalité, linéarité, indexicalité, iconicité, logogen, imagen, métadiscours, texte/image

Catherine PAULIN

Université de Franche-Comté, Besançon – LASELDI - EA 2281

*Mimesis et créativité linguistiques dans Sozaboy – a novel
in rotten English et sa traduction en français Petit Minitaire*

Résumé :

La langue de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa constitue une variété en soi : entre pidgin nigérian et « anglais pourri ». La traduction qui en est faite par Samuel Millogo et Amadou Bissiri fait entendre un vernaculaire urbain populaire. Cet article montre en quoi *Sozaboy* met en tension *mimesis* et créativité linguistique et comment les traducteurs ont adapté les choix linguistiques de Ken Saro-Wiwa dans une variété de français qui se situe dans une zone floue entre réalisme linguistique et créativité.

Abstract:

The language in *Sozaboy* by Ken Saro-Wiwa is a variety of language in itself: it fluctuates between Nigerian Pidgin and “rotten English”. In the translation by Samuel Millogo and Amadou Bissiri, the reader hears a popular urban vernacular. This paper shows how *Sozaboy* uses *mimesis* and linguistic creativity and how the translators have adapted Ken Saro-Wiwa’s language choices in a variety of French that is in a blurred zone between linguistic realism and creativity.

Keywords: language varieties, variation, *mimesis*, linguistic creativity, pidgin, vernacular, translation and adaptation

Mots-clés : variétés, variation, *mimesis*, créativité linguistique, pidgin, vernaculaire urbain, traduction et adaptation

Sandrine SORLIN

Université Paul Valéry-Montpellier 3, EMMA

The man in the high castle de Philip K. Dick : et si on changeait le contexte ?

Résumé :

Dans un contexte historique renversé au sortir de la seconde guerre mondiale (en grands vainqueurs, l'Allemagne et le Japon se sont partagés la planète), le monde est découpé selon des lignes raciales et soumis à des rapports sociaux hautement hiérarchiques dans lesquels il s'agit de faire sa « place », quitte à s'aliéner linguistiquement. Les conversations se transforment en champs de bataille organisée où chaque coup linguistique peut se solder par une défaite humiliante ou une avancée victorieuse sur l'autre. Les pensées authentiques sont confinées dans la narration, espace d'incommunicabilité où se brouillent les frontières entre les types de discours. Mais plus globalement, les êtres sont « parlés » par une rhétorique idéologique plus qu'ils ne (se) parlent vraiment. De façon effrayante, *The Man in the High Castle* se fait en effet le témoin, quinze après la fin de la guerre, d'une propagande qui a fonctionné et qui, de fait, ne se perçoit plus comme manipulation. Par ailleurs, la dualité de codes culturels (Orient/Occident) largement incompatibles rend les échanges d'autant plus difficiles. Si les Allemands aspirent à un

monde sans frontières de l'ordre de la « notion » linguistique, hors contexte, indifférente à l'individualité spécifique, les Japonais sont tenus par un livre ancestral, le *I Ching*, qui fait toute sa place à l'infiniment petit dans une contextualisation permanente, toujours renouvelée. Dans la fiction géopolitique proposée par Philip K. Dick, le changement de protagonistes ne change rien à la scène dramatique : les modes d'exploitation et de colonisation semblent indifférents au contexte.

Abstract:

At the end of WWII, in an inverted historical context—the two victorious empires, Germany and Japan, have carved the planet among themselves—the world is cut up along racial and highly hierarchical social lines that compel people to find their ‘place’ even if it means undergoing linguistic alienation. Conversations have turned into pitched battles where each linguistic move can be a humiliating flop or a victorious advance over the other. Authentic thoughts are restricted to the narration—a space of incommunicability where the borders between the different types of discourse have become blurred. Human beings are in fact more « spoken » by an ideological rhetoric than they really « speak » (to one another). Indeed *The Man in the High Castle* shows the frightful effects of a propaganda that has succeeded since it is no longer perceived as manipulation. Besides, communication is all the more problematic as it is subtended by two cultural (oriental / occidental) codes that are widely incompatible. If the Germans yearn after a borderless world pertaining to the linguistic « notion », that is completely out of context and unconcerned with individuality, the Japanese are supported by an ancestral book, the *I Ching*, that privileges the immeasurably small in permanent, ever renewed contextualisation. In the new geopolitical context depicted by Philip K. Dick, the change in protagonists has changed nothing to the dramatic scene: the modes of exploitation and colonisation seem to be indifferent to context.

Keywords: dystopia, contextualisation, pragmatics, rhetoric, propaganda, xenophobia, metaphor

Mots-clés : uchronie, contextualisation, pragmatique, rhétorique, propagande, xénophobie, métaphore

Mis en page et
achevé d'imprimer
à l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest - Nanterre La Défense
en septembre 2013

Dépôt légal : 3^{ème} trimestre 2013