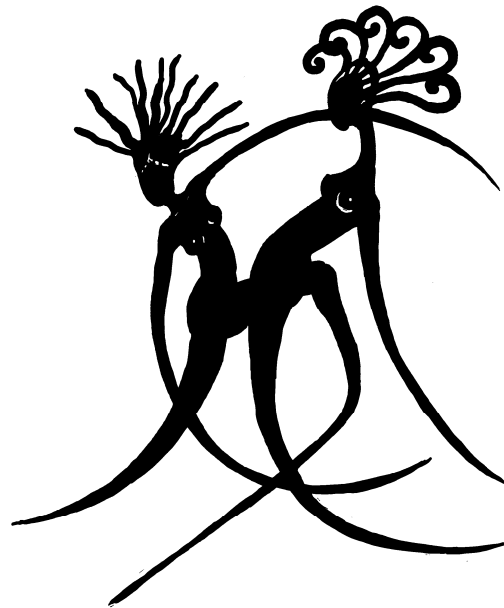


*Études de Stylistique
Anglaise*

SSA

Société de Stylistique Anglaise

Transparence(s)
2012



ESA N° 5

© 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>Avant-propos</i>	9
Linda Pillière	
<i>The transparency of Style: an impossible goal?</i>	13
Olivier Simonin	
<i>Typologie des contenus implicites</i>	27
Hélène Collins	
<i>La relative transparence de l'hypallage</i>	43
Elise Louviot	
<i>Poétique de la transparence :</i> <i>le cas du poème hagiographique vieil-anglais</i>	61
Jacqueline Fromonot	
<i>L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction</i> <i>de W.M. Thackeray : entre opacité et transparence</i>	75
Jean-Jacques Lecercle	
<i>Lecture deleuzienne d'une page de Dracula</i>	87
Séverine Letalleur-Sommer	
<i>Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction</i> <i>du sens – the Oval Portrait 2</i>	99
Mireille Quivy	
<i>Miroirs et transparence. Virginia Woolf, An Unwritten Novel ...</i>	115
Simone Rinzler	
<i>De quoi la transparence est-elle le nom ? Le cas de</i> <i>the Suspicions of Mr Wicher</i>	127
Catherine Paulin	
<i>Language variation in diasporic texts : transparency or opacity ?</i>	145

Catherine Chauvin

La (non-)transparence de la « transcription » et son utilisation : représentation du « Mokni » dans The Book of Dave de Will Self..... 157

Grégoire Lacaze

Analyse contrastive des changements syntaxiques et sémantiques affectant le discours direct dans the Pearl et La Perle de John Steinbeck..... 173

Contributors..... 191

Résumés - Abstracts..... 195

AVANT-PROPOS

Le présent volume regroupe les articles issus des communications présentées au Congrès de la SAES de Limoges en 2012 et retenus par le comité de lecture de notre société ainsi que deux articles soumis au comité de rédaction de notre revue.

Le Congrès de Limoges a été une excellente année pour notre société. Plusieurs communications proposées n'ont malheureusement pas pu être acceptées, faute de place. Cette année encore, notre atelier a réuni des stylisticiens confirmés ainsi que des nouveaux venus, ce qui prouve le dynamisme de notre société ainsi que sa capacité à se renouveler. Les communications, toutes d'une grande qualité, ont été suivies d'un temps de discussion permettant de prolonger la réflexion et de mettre en perspective le résultat des recherches présentées. Ce moment où le chercheur a un retour sur son travail est précieux et permet un échange fécond entre spécialistes issus d'horizons différents.

Je tiens à remercier les co-présidents de séance qui ont veillé au bon déroulement des discussions ainsi qu'au respect des horaires. Il me faut aussi remercier **Bertrand Rouby** (Université de Limoges) qui a codirigé l'atelier de stylistique anglaise avec une disponibilité jamais démentie et une efficacité sans faille.

Afin que la revue *Études de Stylistique Anglaise* paraisse dans les temps, je demande aux auteurs de respecter les délais de soumission des articles et de correction. Les articles soumis doivent respecter la feuille de style simplifiée disponible sur le site de la SSA (<http://stylistique-anglaise.org/>). Je profite de l'occasion pour remercier les chevilles ouvrières de notre société, notamment **Sandrine Sorlin**, trésorière ainsi que **Luc Benoît** et **Simone Rinzler** qui font le lien entre l'atelier intégré de reprographie de l'Université de Paris Ouest – Nanterre la Défense et nos membres. Notre webmestre, **Yan Brailowsky** contribue efficacement à la visibilité de la SSA et a la lourde tâche de mettre en

ligne les anciens numéros. **Nathalie Vincent-Arnaud**, enfin, anime la récente rubrique « recension » de notre société.

Les douze articles réunis dans le présent volume offrent des études autonomes qui intéresseront les spécialistes des différents auteurs ou notions étudiés. Elles couvrent un spectre très large allant de la littérature vieil-anglaise à Will Self en passant par W.M. Thackeray. Pris dans sa globalité, ce recueil interroge la notion de « transparence stylistique » qu'il contribue à définir. Ce volume fait une fois de plus la preuve que la diversité des approches est une richesse et une source de régénération.

Linda Pilière, avec « The transparency of style: an impossible goal? » interroge la pertinence de la notion de style transparent. En partant de l'approche prescriptiviste, elle s'intéresse à la notion de *plain English* et à ses dérivés. Elle met en relation la transparence du style et la théorie du *mind style*. Cet article aborde de front la problématique du Congrès de Limoges en mêlant avec beaucoup d'efficacité les discussions théoriques et les applications concrètes. **Olivier Simonin** (Université de Perpignan) nous invite à interroger la transparence de l'implicite. Dans « Typologie des contenus implicites », il part de la dichotomie classique héritée de Ducrot entre présupposés et sous-entendus et affine le cadre d'analyse afin de mieux dévoiler les fonctionnements de l'implicite. **Hélène Collins** (Université de Nice, Sophia Antipolis), quant à elle, s'intéresse à la composition littéraire. Dans « La relative transparence de l'hypallage », elle définit l'hypallage comme un tour discursif relativement transparent mais inattendu. Entre analyse des figures de style et construction syntaxique, le texte littéraire (en particulier celui de Charlotte Brontë) est passé au tamis de l'analyse stylistique.

Elise Louviot (Université de Lorraine) nous fait entrer plus fermement encore dans le domaine littéraire. Dans « Poétique de la transparence : le cas du poème hagiographique vieil-anglais *Andreas* », elle se livre à une analyse des liens entre le discours direct et la voix narrative dans la poésie vieil-anglaise. Plutôt que de conduire à un effacement de la voix narrative, le discours direct est analysé comme un relai didactique puissant. Le 18^{ème} siècle britannique est représenté par W.M. Thackeray dont la subtilité stylistique est étudiée par **Jacqueline Fromonot** (Université Paris 8) dans « L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction W.M. Thackeray : entre opacité et transparence ». Les alternances codiques sont appréhendées de manière rigoureuse et l'opposition entre « écriture élitiste » et « écriture démocratique » est transcendée. Fondé sur une analyse linguistique précise associée à une théorie de la réception, cet article nous fait pénétrer dans les dédales du style de l'un des meilleurs prosateurs anglais. Dans « Lecture deleuzienne d'une page de *Dracula* », **Jean-**

Jacques Lecercle (Université Paris Ouest – Nanterre la Défense) propose une relecture du *Dracula* de Stoker dans laquelle il met en tension la faiblesse du style et sa force d'évocation. Ce faisant, Jean-Jacques Lecercle interroge la notion même de style et montre que ce « mauvais roman » est en définitive d'une grande efficacité narrative. Là où la force illocutoire fait défaut, « la force invisionnaire », terme créé pour l'occasion, prend le relais. **Séverine Ietalleur-Sommer** (Université Paris Ouest – Nanterre la Défense), avec « Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens – *The Oval Portrait* », poursuit une réflexion débutée dans notre revue et s'intéresse à l'écriture d'Edgar Poe dans une perspective linguistique et sémiotique. **Mireille Quivy** (Université de Rouen), quant à elle, s'intéresse à un auteur dont le style est souvent considéré comme peu transparent. Dans « Miroirs et transparence. V. Woolf, *An unwritten novel* », elle interroge la tension entre transparence et opacité et en fait l'une des lignes de force de l'esthétique de Virginia Woolf. L'analyse stylistique se fait ici discrète afin de laisser toute la place aux images créées par le texte qui laissent une empreinte parfois diffuse chez le lecteur. Dans « De quoi la transparence est-elle le nom ? Le cas de *The Suspicions of Mr Wicher* », **Simone Rinzler** (Université Paris Ouest – Nanterre la Défense), en partant d'un texte au style apparemment « plat », met en évidence l'intérêt d'une « macrostylistique » qui, outre les variables textuelles classiques, prend en compte le contexte élargi afin d'éclairer les textes et de définir ce que pourrait être un « style commun ».

Catherine Paulin (Université de Besançon) dans « Language variation in diasporic texts : transparency or opacity? » et **Catherine Chauvin** (Université de Lorraine) avec « La (non-)transparence de la 'transcription' et son utilisation : représentation de l'accent 'Mokni' dans *The Book of Dave*, de Will Self » s'intéressent toutes deux à la représentation de la variété linguistique et dialectale dans la littérature. Si Catherine Paulin s'intéresse de manière privilégiée à la littérature postcoloniale et Catherine Chauvin à la représentation du « Mockney », leurs études respectives interrogent les procédés linguistiques, graphiques, idéologiques et cognitifs qui sont au cœur de toute tentative de représentation de l'écriture de l'oralité.

L'étude de **Grégoire Lacaze** (Université de Provence) intitulée « Analyse contrastive des changements syntaxiques et sémantiques affectant le discours direct dans *The Pearl* et *La Perle* de John Steinbeck » conclut ce volume. Cet article est la suite d'une analyse précédemment publiée dans notre revue et concerne notamment la traduction et la modification de verbes introducteurs ou de segments contextuels au passage de l'anglais au français.

L'année 2013 s'annonce d'ores et déjà très riche. Les 15 et 16 mars 2013 aura lieu le colloque organisé par **Maylis Rospide** et **Sandrine Sorlin** à

Manuel Jobert

Montpellier sur le thème « **The ethics and poetics of genre literature** », sous l'égide de la SSA.

Le programme de l'atelier de notre société pour le Congrès 2013 de Dijon sur le thème « **Appellation(s) / naming, labelling, addressing** » est aujourd'hui arrêté. Il sera codirigé par **Célia Schneebeli** de l'Université de Bourgogne et moi-même. La SSA accueillera quatorze intervenant-e-s et je suis certain que ce programme, chargé mais passionnant, laissera aussi de la place à la convivialité qui caractérise notre société. Au plaisir de vous retrouver à l'Université de Bourgogne.

Manuel JOBERT
Université Jean Moulin – Lyon 3
Président de la Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org/>
manuel.jobert@wanadoo.fr

TRANSPARENCY OF STYLE – AN IMPOSSIBLE GOAL ?

Linda Pillière

Aix Marseille Université, LERMA EA 853, 13284, Marseille, France

Résumé : L'objet de cet article est de réfléchir au terme « style transparent ». Après quelques réflexions générales relatives à la notion de transparence, les procédés langagiers employés pour obtenir ce style sont analysés. On examine ensuite les limites d'une telle philosophie du style.

Mots-clés: transparence, style, opacité, idéologie, style minimaliste, manuel de style

Introduction

One of the judgments made frequently about style is that it should be - to use George Orwell's words - "transparent – like a window-pane" (1946). This preoccupation with using a transparent style is far from being exclusively limited to the twentieth and twenty-first centuries, for it can be found in earlier writing such as Walt Whitman's "Preface to the Leaves of Grass" (1855, 13), when he compares an ornamental style to curtains that prevent the reader from directly accessing the writer's thoughts and experiences:

The greatest poet has less a marked style and is more the channel of thoughts and things without increase or diminution and is the free channel of himself. He swears to his art, I will not be meddlesome, I will not have in my writing any elegance or effect or originality to hang in the way between me and the rest like curtains. I will have nothing hang in the way not the richest curtains. What I tell I tell for precisely what it is. Let who may exalt or startle or fascinate or soothe I will have purposes as health or heat or snow has and be as regardless of observation. What I experience or portray shall go from my composition without a shred of my composition. You shall stand by my side and look in the mirror with me.

In fact, the belief that good writing entails using a clear, plain style can be traced as far back as the Greek classics and Aristotle's distrust of metaphoric language. The opposition between plain, transparent language and "veiled" language is also to be found in the Bible, where the evangelist writes "Though I have been speaking figuratively, a time is coming when I will no longer use this kind of language but will tell you plainly about my Father" (John 16:25). And Thomas Wilson writing in his *Art of Rhetoric* [1560] states that an orator must "utter his mind in plain words such as are usually received, and tell it orderly, without going about the bush" (31) if his listeners are to understand him completely.

Perhaps the clearest example of this deep-rooted preference for "plain talking" is to be found in our everyday idioms and proverbs. We all tell people at some point or other to "stop beating about the bush", to call "a spade a spade", while convoluted language is pejoratively referred to as gobbledygook, weasel terms and the like.

However as Cameron (1995) points out, the idea that style should be transparent is invariably linked to social and political movements, and used to advance other agendas. Tyndale's rendering of the New Testament into plain and literal English in 1525 cannot be separated from the Reformation. The Inkhorn Controversy¹ accompanied a debate about national identity (Cameron 1995, 64) and it has been argued (Stark 2009) that the Royal Society's support of a plain style in the seventeenth century was partly motivated by a desire to distance itself from the rhetoric of alchemy and the occult.

Following on from Ernest Gowers (1948), the movement for Plain English has concentrated in more recent times on eliminating obscure English from legal documents and official texts. This movement has been especially vocal in the United States where various Presidents, first Jimmy Carter in 1978 and later President Clinton in 1998, have advocated plain English in official texts, culminating in Obama's signing the Plain language Act in 2010. Clinton's memorandum entitled "Plain Language in Government Writing" states:

The Federal Government's writing must be plain language. By using plain language, we send a clear message about what the Government is doing, what it requires, and what services it offers. Plain language saves the Government and the private sector time, effort, and money.

Plain language, or a transparent style, has thus become linked to transparency within government and administrations, and is justified in terms

¹ The phrase "inkhorn terms" was used during the mid-sixteenth and mid-seventeenth centuries to refer to neologisms derived from Latin and Greek. A debate arose as to whether classical sources should be used to coin new words or whether it was preferable to use words of Anglo-Saxon origin instead.

of a cost-effective exercise. Similar economic arguments are to be found on The National Adult Literacy Agency website where the proponents of plain English claim “After producing a clearer bill in plain English, British Telecom saw customer inquiries fall by 25% each quarter”. The relationship that is created between a transparent style and transparent government practices simply underlines the fact that the choice of a transparent style is as ideologically motivated as any other choice, the paradox being that while this style purports to be “transparent”, it dissimulates as well as any other style. In the words of Kenneth Cmiel (1996, 260):

The plain style...creates the illusion that language can be like glass, a medium without the infusion of a self. It pretends the facts can speak for themselves in ways that the old rhetoric never did. The very style has helped perpetuate the belief that there are technical, apolitical solutions to political problems. It is perhaps the most deceptive style of them all.

So how is such a style to be recognized, and what are the specific features that set it apart from other modes of writing?

The Characteristics of a Transparent Style

In spite of the fact that the debate surrounding transparency of style has been ongoing for so many centuries, there is a surprising consistency regarding the characteristics associated with such a style. Whitman’s description of great poets that was quoted earlier pinpoints many of these features:

– A transparent style does not draw attention to itself. In other words figures of speech, any “ornaments” of style, are to be avoided.

– A transparent style is associated with honesty, with telling things straight. It does not intervene between the writer and his art. It is concise whereas excessive wordiness is equated with deception. This idea is echoed by Orwell ([1946] 2000, 357) when he writes:

The great enemy of clear language is insincerity. When there is a gap between one's real and one's declared aims, one turns instinctively to long words and exhausted idioms, like a cuttlefish squirting out ink.

For the American comic George Carlin (2001, 197), long-winded euphemisms are used as a smokescreen to hide the brutal truth. He illustrates this by tracing the history of the terms used to describe the neurotic disorder suffered by soldiers during combat. The two-syllable term *shell shock* used in the First World War, was first replaced by *battle fatigue* in the Second World War (four-syllables), then by “operational exhaustion” in the Korean War (eight syllables) and finally by “post-traumatic stress disorder” during the war in Vietnam. Instead of “simple, honest, direct language”, we now find ourselves

with an expression where “the pain is completely buried under jargon” and “the humanity has been squeezed out of the phrase”.

Linking a transparent style with honesty introduces moral values into the equation, but this goes deeper than simply being concise. Drawing on Berel Lang’s essays *Writing and the Moral Self*, Deborah Cameron (1995, 68) points out that “in handbooks such as *The Elements of Style*, readers are shown how to construct an acceptable moral self by conforming to certain stylistic norms”.

1. A transparent style takes into consideration the reader

Recent usage guides have emphasized that it is essential to remember who the text is addressing. Cutts, for example, considers that writing lengthy sentences is “an unfriendly act” (1995, 41) and he advocates aiming texts at the “level of reading skill of the average person”, which, he points out, is the reading age of 13 (*ibid.*, 98). As a point of reference, tabloids such as *The Sun* and *Mirror* are written for the UK reading age of 14 (*ibid.*, 100). In fact, Cutts argues that in the digital age, it is hardly surprising that more recent style guides have also focused on the material text and the layout of the page. The writers of *A Plain English Handbook* from the U.S. Securities and Exchange Commission (SEC), point out that “in a plain English document, design serves the goal of communicating the information as clearly as possible” (1998, 37). This may mean simply breaking up the text into shorter paragraphs, or using bullet points.

The various characteristics examined so far demonstrate that a transparent style is often held up as an ideal, both moral and stylistic. For the budding writer who is unsure how such an ideal should be achieved, there are many style guides available outlining the linguistic structures that should or should not be used.

2. Plain English – a set of grammatical rules

The clearest list of do’s and don’ts is undoubtedly the one provided by Orwell ([1946] 2000, 359):

1. Never use a metaphor, simile or other figure of speech which you are used to seeing in print.
2. Never use a long word where a short one will do.
3. If it is possible to cut a word out, always cut it out.
4. Never use the passive where you can use the active.
5. Never use a foreign phrase, a scientific word or a jargon word if you can think of an everyday English equivalent.
6. Break any of these rules sooner than say anything outright barbarous.

In spite of Orwell's sixth tenet, these principles have become established rules in most style guides. The use of the active voice, for example, is encouraged in *The Federal Plain Language Guidelines* since it "makes clear who is supposed to do what" while the "passive voice obscures who is responsible for what and is one of the biggest problems with government documents".

Similarly, style guides advise avoiding nominalizations in favour of "clear, crisp, lively verbs" (Cutts 1995, xxvi), and some even go as far as to encourage writers of government documents to write entirely in the present tense as "The more you use conditional or future tense, the harder your audience has to work to understand your meaning" (Federal Plain Language Guidelines, 2011). The modal auxiliary *shall* also comes under attack, as it is "one of those officious and obsolete words that has encumbered legal style writing for many years. The message that *shall* sends to the audience is, 'this is deadly material'". The same authors argue that "besides being outdated, 'shall' is imprecise. It can indicate either an obligation or a prediction. Dropping 'shall' is a major step in making your document more user-friendly." Instead of *shall*, *must* is to be preferred, although the authors seem oblivious to the fact that *must* can also express epistemic and root modality.

Proponents of a transparent style and plain English, also offer advice on the kind of vocabulary that should be used. In *The King's English*, Fowler (1922, 1) offers the following principles for anyone "who wishes to become a good writer":

- Prefer the familiar word to the far-fetched.
- Prefer the concrete word to the abstraction.
- Prefer the single word to the circumlocution.
- Prefer the short word to the long.
- Prefer the Saxon word to the Romance word.

Many of the principles outlined above can be found in Cutts' rewriting of an official document into a transparent plain style:

I am in receipt of information from the citizens advice bureau, which I believe is acting on your behalf, with regard to matters appertaining to your benefit claim. Will you please furnish the bureau with particulars of your savings.

I have received information from the citizens advice bureau, which I believe is acting on your behalf, about your benefits claim. Will you please give the bureau details of your savings. (Cutts 1995, 16)

It can, of course, be argued that the present-day Plain English movement is primarily concerned with a specific kind of text: instruction manuals, legal documents, government forms and the like. But the earlier quotation from

Whitman, and Orwell's interest in transparent style, should alert us to the fact that literary writers entertain similar preoccupations. Nor should the important role played by style guides be underestimated. As Cameron points out (1995), before any book reaches the reader, it has been checked by proof readers and copy editors with Plain English Style Guides close to hand. So how far is such a style possible in literary works? Certain writers, such as Hemingway and Carver are held up as masters of plain style, yet is their style transparent?

3. *The Minimalist Style – a transparent style?*

Carver's explanation of how he continually cut his text would surely appeal to plain speech advocates who insist on reducing redundant text:

Originally the manuscript was about twice as long, but I kept paring it on subsequent revisions and then pared some more, until it achieved its present length and dimensions. (1991, 103)

Moreover, if we try to ascertain the readability of Carver's texts by using a readability calculator such as Word's Flesch Reading Ease and the Flesch-Kincaid Grade Level², then we discover for two of his short stories, *Cathedral* and *Kindling*, the use of the passive voice corresponds to 1% of the text. *Cathedral* has a score of 8.8 words per sentence. *Kindling* just 5.4 and both have reading ease of over 90% which corresponds to a reading age of below 10. Obviously such test scores have their limits, but if we bear in mind that Cutts advocates writing for a reading age 13 and sentences of an average 15 words, then Carver is arguably plain English at its best. Moreover, most of the clauses are coordinated, most of the tenses used are simple tenses, there are few metaphors and Carver is not afraid of using repetition. The question that remains to be answered, however, is whether this does in fact make Carver's style any more transparent in terms of comprehensibility. At first sight, the following passage might seem to correspond to plain English:

He turned the knob, and the door opened quietly and the house was quiet.

There is little difficulty in understanding what is happening here, the simplest forms of the verbs are used, the clauses are coordinated, and a canonical word order is followed. However, within the context of the short story *Will You Please Be Quiet, Please?*, these simple actions become pregnant with meaning and the repetition of *quiet* creates suspense. Although less is said,

² *Flesch Reading Ease* and *Flesch-Kincaid Grade Level* are two readability calculators provided by *Microsoft Word*. They measure readability by examining word length and sentence length. The underlying assumption is that a passage containing long words and long sentences will be less readable.

each action, presented as a main verb, is focused upon, so that it carries greater intensity and the reader's imagination is prompted to fill in the gaps.

Similarly, the use of what might be deemed "transparent vocabulary" does not necessarily result in greater clarity. Carver often uses superordinate terms such as the verbs *look* and *say*, which could easily be labelled as "transparent" and easily comprehensible. The verb *look* can occur in structures where the grammatical subject plays an active role, *he looked at her*, or in structures where the grammatical subject is inactive and the object of someone else's perception, *he looked tired*. What happens in a Carver short story, such as *Neighbors*, is that, contrary to the uses just outlined, *look* occurs where no visual contact is established and no indication is given of the character's understanding of what he has observed. When Bill borrows the clothes belonging to his neighbour's wife and tries them on, he observes himself in the mirror but there is no description of what he looks like. The reader knows Bill must look slightly odd as he tries on a skirt he can't zip up, but his act of perception does not become an act of comprehension or interpretation. Similarly, quoting clauses frequently contain simply the verb *say* so that there is no indication for the reader of how the words were said. The fact that these verbs are repeated instead of using free direct speech draws the reader's attention to the words and encourages the reader once again to fill in the gaps.

In fact, many of the rules that are laid down in style guides do not necessarily make a text clearer or result in a transparent style. This becomes obvious if we examine how copy editors and/or proof readers modify texts under the influence of such guides. Writing in 1995, Cameron suggests that copy editors may well become obsolete with the advance of modern technology and authors using spell checks themselves (41). However, a comparison between two editions of a novel, the first published in the United Kingdom, the second in the United States, draws attention to the fact that copy editors still exercise a powerful control over the text. The substitution of the active voice for the passive in the following text is a case in point:

The Oskar Schindler who dismounted from his horse these days in the factory yard of Emalia was still a boomtime business man. He looked sleekly handsome in the style of the film stars George Sanders and Curt Jurgens, to both of whom **he would always be compared**. His hacking jacket and jodphurs were tailored, his riding boots had a high shine. He looked like a man to whom it was profit all the way. (Keneally 1982, 233)

The Oskar Schindler who dismounted from his horse these days in the factory yard of Emalia was still the prototypical tycoon. He looked sleekly handsome in the style of the film stars George Sanders and Curt Jurgens, to both of whom **people would always compare him**. His hacking jacket and jodphurs were tailored; his riding boots had a high shine. He looked like a man to whom it was profit all the way. (Keneally 2000, 244)

The American edition has preferred to remove the passive, but it is arguable as to whether the text is any more “transparent”. Indeed, the use of the passive in the British edition is in many ways more satisfactory as it maintains textual cohesion: the whole paragraph is centred on Oskar Schindler, and the subject of the active *people* is sufficiently indeterminate to warrant omission. To be fair to advocates of plain English, such as Martin Cutts, they do acknowledge that a passive can be useful. But obviously the danger lies in the fact that a proof-reader, less aware of linguistic subtleties, may simply apply, without further reflection, what they perceive to be a rule for transparency of style. Garner for example, argues that the passive

usually adds a couple of unnecessary words. Second, when it doesn't add those extra words, it fails to say squarely who has done what. [...] Third, the passive subverts the normal word order for an English sentence, making it harder for readers to process the information. (2003, 592-3)

The notion that a transparent style must be concise also poses problems. Many of the structures that Huddleston and Pullum label as “information packaging”, and that are used to focus on important information, are longer than canonical word order. Such structures are therefore frowned upon by style guides, yet their removal can change our perception of the text. One such structure is the existential clause, *there* + BE, which for Strunk and White, authors of *The Elements of Style*, is totally unnecessary (2000, 18). In similar fashion Adams and Tickle, authors of *The HarperCollins Concise Handbook for Writers*, correct the sentence “There were three police officers waiting to arrest Mr. Bowles” to “Three police officers were waiting to arrest Mr. Bowles”, explaining that *there* adds no meaning to the original sentence: “the revised version is clearly less wordy; it is also more direct and more forceful” (1994, 165-6). Such substitutions suppose that the only difference between the two structures is of an aesthetic nature. However, several linguists (Erades 1975; Quayle 1998) have drawn attention to the fact that existential *there* has a specific function. Not only does it provide spatiotemporal information, but the use of existential *there* affects the position of the subject in the sentence, placing it in a postverbal position and giving it end-focus. The structure also has an important discourse function - notably to introduce and maintain a new topic in oral discourse.

In the following example, the narrator uses existential *there* at the beginning of a paragraph to introduce the noun phrase *a signal difference*, the new topic which is subsequently focused upon. The rest of the paragraph proceeds to describe why the map in question was so different from all previous projects.

The map is in many ways a classic representation of the ambitions of its day [...] But **there is** a signal difference that sets the map apart. (Winchester 2000a, 3)

In the American English (AmE) edition the copyeditor has corrected this to:

But a **signal difference sets** the map apart. (Winchester 2000b, xviii)

This modification may be less “wordy” but it has removed the discursive presence of the narrator seeking to indicate to the reader that what is to follow is of paramount importance.

Cleft sentences are another means available to give “thematic and focal prominence to a particular element of the clause” (Quirk *et al* 1972: 951) but these are obviously wordier than their canonical counterpart. In the following example, the British text has highlighted *this pearlhandled semi-toy*, while the AmE edition has opted to use a prepositional phrase:

It was with this pearlhandled semi-toy, that Pfefferberg would come close to killing Herr Schindler. (Keneally 1982, 57)

With this pearl-handled semitoy, Pfefferberg came close to killing Herr Schindler. (Keneally 2000, 51)

To understand the role of the cleft sentence here, it needs to be placed in its complete context. The preceding paragraph describes the weapon in question as being “an elegant .22 pistol”, and the cleft sentence opens a new paragraph the subject of which is contained in the second half of the cleft sentence: Pfefferburg’s near murder of Schindler. In other words, the information introduced by *that* is not “given” or presupposed information as is often the case with a cleft sentence. It is, in fact, the new subject of discourse. The cleft sentence thus acts as a link between what precedes and what follows, a bridge between the two paragraphs, providing a smooth transition from one topic to the next. The AmE text has chosen to prepose *with this pearl-handled semitoy* and thereby gives the pistol focal prominence. Such focal prominence is also a common use of the cleft sentence. However, in this specific context, the cleft sentence is not used for that purpose. The result is that in the AmE edition the paragraph begins by focusing on an element that is not the new topic of the paragraph that follows. The change in syntax makes the organisation of information inconsistent, less cohesive and ultimately less clear.

The next example also reveals the AmE copy-editor’s preference for a more basic syntactic structure. In this instance, the cleft sentence does provide contrastive focus:

‘It’s the gardens I look after.’ (Daniels³, 51)
“I look after the gardens.” (Baglio, 48)

Within the context of the story, the speaker is explaining that he cannot possibly look after both the gardens and a pony, and the cleft sentence implies *it’s the gardens I look after, not the pony*. The only way the sentence in the AmE edition could be given the same meaning would be if contrastive stress was placed on *gardens*. Without the reader supplying the emphasis, the character’s words seem strange.

One of the dangers then of style guides that advocate transparent English is that a direct connection is made between a linguistic structure and a specific effect, irrespective of its context of use. However, other assumptions underlying this belief in a transparent style are equally flawed.

The argument for conciseness, that “less” is preferable, implies that there are degrees of style, that it can therefore be measured. The Whitman quotation is illuminating in this respect – if we follow through the “style is curtains” metaphor then style is something that is added, that can be reduced (you can go from light net curtains to heavy drapes) if not completely removed. And we find ourselves faced with the age-old debate about style and content. Underlying the argument that style may hinder comprehension is the idea that style is something that is added to a text and if it is added then it can also be removed.

This leads on to the second assumption that there are two kinds of style. If there is a clear style then that implies there is an opaque one. But how do we decide when we are dealing with one rather than the other? To talk of a transparent style is to suggest that it is a fixed entity when in fact the clarity is created by the context. When health authorities advocate rewriting health warnings to make them more “transparent” it is within a certain context: they have in mind an average person, the man or woman in the street who is not a connoisseur of medical terms. But for a fully qualified doctor such simplification might lead to the text being less clear because it would be too imprecise.

By regarding plain English, or a transparent style, as a fixed entity, removed from context, the sociohistorical factors that create it are neglected. As pointed out earlier, nothing could be further from the truth. Movements for transparency of style or plain English are always products of their time, influenced by socioeconomic factors, a movement against corporate businesses, or a desire to purify the language from the influence of “foreign” terms. Critical Discourse Analysts have spent much time analyzing politicians’ lack of

³ The AmE edition has also changed the name of the author from Lucy Daniels to Ben Baglio.

transparency and the underlying ideology, but perhaps we need too to ask what other issues are at stake in advocating a transparent style.

Moreover, style –whether transparent or not– inevitably contains the same stylistic traits that plain English proponents would have us remove. Pullum (2009) was quick to point out that Strunk and White in their attack on the passive nevertheless used it themselves. Similarly, Cutts (1995), however much he may warn would-be writers to avoid metaphors, is not averse to using the odd one himself, which if taken literally strike the reader as odd. The following examples illustrate his use of figurative language while he paradoxically advocates Plain English:

cutting dross enables your information to shine more clearly. (41)

This book is about how to avoid writing French when you intend to write English.
(ix)

In most well-written sentences, nouns tend to lie next to each other. Normally starved of familiar company, when they are eventually bundled together by an unthinking author, they often couple promiscuously and spawn that loathsome love child of business writing, the noun string. (64)

Whenever authors find themselves wading in treacle like this, they need to stop and drain some of it away. (46)

What these examples demonstrate is not that style is more or less transparent but that to aim for a totally plain style is bound to fail. If “grammar leaks” so too does the plain unadorned style: not only does it not exist but the very nature of language and the way we use language works against it.

Finally, underlying the notion of a transparent style is surely the philosophy that, all we need do is choose the correct words and structures that correspond to our thoughts and then for our addressee to decode these words and structures in order to communicate effectively. In other words, proponents of transparent style consider language as a code, with meaning being communicated according to the conduit metaphor (Lakoff and Johnson 1980, 231) or what Harris (1996) calls telementation. But as Lecercle (1990), Harris (*op.cit.*) and many others have demonstrated, Jakobson’s model of communication, whereby an addresser sends the addressee a message that is simply decoded, is far from being exact. The addresser is never in total control of his message for there is no guarantee that the addressee will interpret the structure in a specific way and language inevitably interacts with context. In the words of Lakoff and Johnson (1980, 206):

On this account it is possible to objectively say what you mean, and communication failures are matters of subjective errors: since the meanings are objectively right there in

the words, either you didn't use the right words to say what you meant or you were misunderstood.

The underlying problem with Plain English and transparency of style is that it places the emphasis fairly and squarely on the message. As McGann points out: "a 'literary' work, in its textual condition, is not meant for transparency, is not designed to carry messages. Messages may be taken from such work, but always and only by acts of simplification and diminishment" (McGann 1991, 76).

So is the concept of transparent style to be totally rejected? Perhaps, rather than take the word transparent to mean "simplified" or "clear", we should consider style and content to be two inseparable sides of the same coin, so that the language used by a writer inevitably reflects the way s/he wishes to depict the world or his or her "mind-style". The term "mind-style" was coined by Roger Fowler to refer to "any distinctive linguistic representation of an individual mental self" (Fowler 1977, 103). Thus Henry James's use of syntactic embedding is not to be seen as "ornamental" but as a linguistic feature that contributes to his creation of a fictional world bound up in intricate social codes (Leech and Short 1981). Carver's minimalism is not to be seen as an attempt to make his texts more "readable" but as a reflection of the isolation and alienation of his characters and their inability to communicate (Pillière 1999). If we follow this line of reasoning then a transparent style is one which allows the author's mind style to shine through, revealing how s/he perceives the world.

Bibliography

- ADAMS, P.D. and TICKLE A., 1994. *The HarperCollins Concise Handbook for Writers*, New York, HarperCollins.
- BAGLIO, Ben, 1994. *Pony on the Porch*, New York, Scholastic.
- CAMERON, Deborah, 1995. *Verbal Hygiene*, London and New York, Routledge.
- CARLIN, George, 2001. *Napalm & Silly Putty*, New York, Hyperion.
- CARVER, Raymond, 1991. *No Heroics Please: Uncollected Writings*, New York, Vintage
- CARVER, Raymond, 1993. *Short Cuts*, New York, Vintage.
- CMIEL, Kenneth, (1990) 1991. *Democratic Eloquence: The Fight over Popular Speech in Nineteenth-Century America*, Berkeley, University of California Press.
- CLINTON, W. 1998. "Memorandum for the heads of executive departments and agencies." <http://www.plainlanguage.gov/whatisPL/govmandates/memo.cfm>
- CUTTS, Martin, (1995) 2009. *Oxford Guide to Plain English*, Oxford, Oxford University Press.
- DANIELS, Lucy, 2004. *Pony in the Porch*, London, Hodder.
- ERADES, P.A., 1975. *Points of Modern English Syntax*. Amsterdam, Swets and Zeitlinger.
- FOWLER, H.W, 1922. *The King's English*, Charleston, Forgotten Books.
- FOWLER, Roger, 1997. *Linguistics and the Novel*, London, Methuen.
- GARNER, Bryan A., 2003. *Garner's Modern American Usage*, New York, Oxford University Press.
- HARRIS, Roy, 1996. *Signs, Language and Communication*, London and New York, Routledge.
- KENEALLY, Thomas, 1982. *Schindler's Ark*, London, Hodder and Stoughton.
- KENEALLY, Thomas, 2000. *Schindler's List*, New York, Scribner.
- LAKOFF, George and JOHNSON, Mark, 1980. *Women, Fire and Dangerous Things*, Chicago, University of Chicago Press.
- LEECH, Geoffrey and SHORT, Mick, 1981. *Style in Fiction*, London and New York, Longman.
- LECERCLE, Jean-Jacques, 1999. *Interpretation as Pragmatics*, London, Macmillan.
- McGANN, Jerome, J., 1991. *The Textual Condition*, Chicago, University of Chicago Press.
- ORWELL, George, 1946. "The Politics of Language" in *Essays* (Penguin Modern Classics), (1984) 2000, London, Penguin.

Linda Pillière

PULLUM, Geoffrey K., (17 April 2009). "50 Years of Stupid Grammar Advice". *The Chronicle of Higher Education* 55 (32): B15. Accessed 02-08-2012.

QUAYLE, Nigel, 1998. « Organisation thématique et phrase 'existentielle' en anglais », in *Du percevoir au dire: Hommage à André Joly*, ed. D. Leeman and A. Boone *et alii*, Paris, Harmattan.

STARK, Ryan J. Stark, 2009. *Rhetoric, Science, and Magic in Seventeenth-Century England* Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2009

STRUNK JR, William and White E. B., (1997) 2000. *The Elements of Style*, New York, Longman.

WHITMAN, Walt, (1855) 1981. *Leaves of Grass*, New York, Penguin Classics.

WILSON, Thomas, (1560) 2008, *The Art of Rhetoric*, Oxford, Benediction Classics.

WINCHESTER, Simon, 2001a, *The Map that Changed the World*, London, Penguin.

WINCHESTER, Simon, 2001b, *The Map that Changed the World*, New York, HarperCollins.

Websites (accessed 02/07/2012)

http://www.simplyput.ie/about_us_research_plain_english.php

<http://www.sec.gov/pdf/handbook.pdf>

<http://www.plainlanguage.gov/howto/guidelines/FederalPLGuidelines/writeActive.cfm>

TYPOLOGIE DES CONTENUS IMPLICITES

Olivier Simonin

Univ. Perpignan – Via Domitia, VECT-Mare-Nostrum - EA 2983

Abstract: The purpose of this paper is to re-examine the opposition between presupposés (presuppositions) and sous-entendus (implicatures) postulated by Ducrot (1969) to characterize implicit content, with the aim of proposing a finer-grained typology and obtain a better understanding of its nature.

Keywords : implicit ; presupposition ; implicature ; bridging inference ; common ground

Introduction

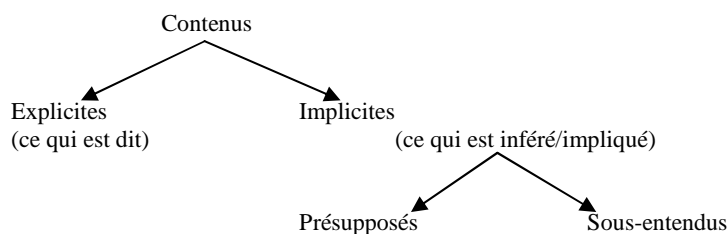
L'objectif du présent travail est de proposer une typologie des contenus implicites, en partant de la distinction classique (bien que critiquée) entre présupposés et sous-entendus, suivant la formulation de Ducrot (1969 ; 1972 ; 1987). A partir d'occurrences relevant des deux catégories, se situant dans un entre-deux, nous affinons notre compréhension de l'implicite ou, du moins, mettons en évidence de grands cas de figure où l'implicite se décline selon un mode, un mécanisme particulier.

Il convient tout d'abord de brosser un tableau de l'implicite où domine le contraste hérité de la tradition, pour pouvoir constater ses défaillances ou ses faiblesses lorsqu'il s'agit de rendre compte de la réalité linguistique de l'implicite. Les cas limites où l'on hésite entre les deux termes de l'opposition seront étudiés en premier : les implicatures conversationnelles généralisées

(selon l'appellation de Grice¹ : lorsque je dis *Some of my students are in the library*, je suppose que mes étudiants ne sont pas tous dans la bibliothèque) et les anaphores associatives (dans *Le village n'était plus loin: ils apercevaient déjà le toit de l'église*, on comprend que le village dont il est question comporte une/église). Viendront ensuite des exemples de tropes et de reprises anaphoriques par des SN employés qualitativement (*Jean, cet imbécile/l'imbécile, ne m'a pas rendu son devoir*), qui dépassent le cadre de l'implicite pris dans le sens restreint des pragmaticiens néo-gricéens (ex : Recanati, Sperber et Wilson...). Tout cela contribuera à éclairer le paysage des contenus implicites.

1. L'implicite et l'opposition présupposés / sous-entendus

Bien que l'opposition entre présupposés et sous-entendus ait d'abord été avancée par Ducrot (1969), il est utile de reprendre la présentation de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1998 : 20) qui contraste d'abord contenus explicites et contenus implicites suivant Grice. Les contenus explicites correspondent à ce qui est posé, « ce qui est dit » – le sens propositionnel pour simplifier – alors que les contenus implicites ne sont pas explicitement posés mais plutôt imposés ; ils concernent ce qui est véhiculé en surplus, par implication. C'est au sein des contenus implicites que s'inscrit la bipartition présupposés / sous-entendus.



Dans les deux énoncés suivants, contenus explicites et implicites sont précisés :

1. Pierre a cessé de fumer.
Contenu explicite : « Pierre a cessé de fumer »
Contenu implicite : « Pierre fumait »
2. Vous avez une cigarette ?
Contenu explicite : « Avez-vous une cigarette ? »
Contenu implicite : « Pouvez-vous me donner une cigarette ? »

¹ Grice (1987 : 37-38).

Les contenus implicites de (1) et (2) illustrent en outre la distinction entre présupposés (*entailments*) et sous-entendus (*implicatures*). Tandis que « Pierre fumait » est présupposé en (1), « Pouvez-vous me donner une cigarette ? » est sous-entendu en (2). La grande différence vient de ce que les présupposés sont indépendants du contexte, contrairement aux sous-entendus qui en sont tributaires et qui procèdent typiquement d'un calcul d'intentions. Voici les définitions qu'en donne Kerbrat-Orecchioni (1998) :

Présupposés (p.25) :

toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif.

Sous-entendus (p.39) :

toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif (ainsi une phrase telle que « Il est huit heures » pourra-t-elle sous-entendre, selon les circonstances de son énonciation, « Dépêche-toi », aussi bien que « Prends ton temps »).

Ducrot résume bien la situation lorsqu'il écrit (1987 : 46) : « La présupposition est partie intégrante du sens des énoncés. Le sous-entendu, lui, concerne la façon dont ce sens doit être déchiffré par le destinataire. »

1.1. Présupposés (présuppositions nécessaires / entailments)

Les présupposés sont impliqués nécessairement par la formulation de l'énoncé. C'est en ce sens que l'on peut parler de présuppositions nécessaires. En première analyse, ils se comportent comme des présuppositions sémantiques suivant la définition de Moeschler et Reboul (1994 : 229) :

Une proposition *P* présuppose une proposition *Q* si, et seulement si, (i) dans toutes les situations où *P* est vraie, *Q* est vraie et (ii) dans toutes les situations où *P* est fausse, *Q* est vraie.

Dans l'énoncé (1), *P* est « Pierre a cessé de fumer » et *Q* « Pierre fumait ». S'il est vrai dans une situation donnée que Pierre a cessé de fumer (pouvant être ou non celle de l'énoncé), alors il est vrai aussi que Pierre fumait. De plus, dans une situation où Pierre n'a pas cessé de fumer, il demeure vrai que Pierre fumait – ou tout du moins la proposition demeure donnée (quoiqu'en dessous de main) pour vraie. Dit autrement, le présupposé est maintenu quelle que soit la valeur de vérité de la proposition qui le véhicule. Après tout, il est possible d'énoncer (1) en sachant pertinemment que Pierre n'a jamais fumé (et donc qu'il n'a jamais cessé de le faire), comme pour suggérer faussement qu'il fumait jusqu'à récemment. Les présupposés relèvent du composant linguistique

(Ducrot 1969 : 39) et sont mécaniquement induits par l'emploi de certains termes ou tours, de formes linguistiques capables de les faire naître.

Nous considérons que les présupposés se déclinent en quatre grandes catégories :

A/ les présupposés induits par certains termes syncatégorématiques², c'est-à-dire portant sur un autre terme (ex. verbes à caractère aspectuel, factifs, adverbes comme *encore...*) :

1. Pierre a cessé de fumer.
→ « Pierre fumait ». (présupposé)
3. Elle a encore gagné.
→ « Elle a gagné avant ».

B/ les présupposés ensemblistes

(relevant de l'appartenance à des classes plus grandes, de l'opposition à d'autres) :

4. Pierre a une Ferrari
→ « Pierre a une voiture de sport très chère ».
→ « Pierre a une voiture ».
→ « Pierre a un véhicule ».
→ « Pierre a une voiture qui n'est pas une Renault ».

C/ les présupposés d'existence (avec la catégorie du défini) :

5. Le propriétaire de la maison aux volets bleus est très discret.
→ « Il y a une maison aux volets bleus (non loin de chez moi...) ».
→ « Cette maison a un propriétaire ».

D/ les présupposés induits par certaines constructions syntaxiques (clivées ; questions ouvertes...)

6. « C'est lui qui a cassé la vitre ».
7. « Qui a cassé la vitre ? »

Pour (6) et (7), ce qui est présupposé est : « Quelqu'un a cassé la vitre ». Notons au passage que le même présupposé aurait été également présent dans un énoncé aussi simple que « Un de ses amis a cassé la vitre ». Au vu de tels exemples, la conclusion qui s'impose est que les présupposés sont omniprésents dans les énoncés que nous employons, et ce jusqu'aux plus simples.

² La notion de syncatégorème appartient à la logique et est introduite par Saint Thomas d'Aquin. Bien qu'il s'agisse de termes se rapportant à d'autres, il serait peut-être plus juste de parler de termes ne pouvant se comprendre isolément.

Les critères nécessaires initialement avancés pour caractériser la présupposition touchent à la négation et à l'interrogation (voir Ducrot (1972) pour une présentation historique de ces notions et de la présupposition). L'interrogation et la négation ne sont pas censées pouvoir remettre en cause un présupposé. Prenons le cas de la négation. A l'énoncé (1), un interlocuteur peut difficilement rétorquer *Non, il n'a jamais fumé* tout à trac. Mieux vaut recourir à une locution comme *en fait*, qui permet d'indiquer que l'on défait la présupposition : *Non, en fait, il n'a jamais cessé de fumer*. Même sans un tel marqueur, il est possible de rétorquer *Pierre n'a jamais cessé de fumer, puisqu'il n'a jamais fumé*, la négation relevant alors de la négation métalinguistique. Cela revient alors à dire : *Dire que Pierre a cessé de fumer est faux puisqu'il n'a jamais fumé*. Le critère linguistique de la négation paraît donc pour le moins peu fiable, ce qui n'est pas sans poser problème. Nous venons de voir en effet que dans certains cas, la présupposition est effaçable (*cancellable*), en ce sens qu'il est possible de revenir sur elle. Or cette propriété est souvent jugée essentielle pour les sous-entendus, car en changeant de contexte, il est normalement possible de faire disparaître (ou de modifier) un sous-entendu. La différence tient toutefois en ce qu'un présupposé, bien qu'effaçable, est lui bel et bien présent quel que soit le contexte. La preuve en est qu'il est nécessaire de le défaire, de revenir sur lui après coup.

Un critère nécessaire mais non suffisant indiscutable relève de l'enchaînement de type argumentatif, qui est seulement possible avec ce qui est dit : « Est présupposé, dans un énoncé, ce qui est apporté par l'énoncé, mais n'est pas apporté de façon argumentative, en entendant par-là que ce n'est pas présenté comme devant orienter la continuation du discours. » (Ducrot 1987 : 44) Si la proposition en *puisque* (1a) permet de justifier ce qui est dit, « Pierre a cessé de fumer », celle de (1b) ne peut aucunement justifier le présupposé 'Pierre fumait.'

1.2. Sous-entendus (*implicatures*)

Un sous-entendu est dérivé à partir du contexte global (connaissances des participants de la communication, situation de communication, communication avec son historique) et d'un principe d'inférence (principe de pertinence, principe de coopération et éventuelles déclinaisons en termes maximes) voire de lois discursives (principe d'exhaustivité...). L'objet n'est pas ici de savoir quel traitement théorique choisir parmi les options que nous venons d'évoquer. Il suffit de noter que les sous-entendus s'apparentent aux implicatures de Grice, et qu'elles sont potentiellement pleinement communiquées, au même titre que

ce qui est dit et énoncé. Pour reprendre un exemple de Paul Larreya (à paraître) :

8. A. Tu crois qu'il supportera le froid ?
B. Il est Savoyard. (Il a passé toute son enfance dans un village à 1400 mètres d'altitude.)
→ « Il supportera le froid ».

Les connaissances d'ordre culturel (la Savoie est une région où l'altitude moyenne est élevée), interagissent avec un mécanisme d'inférences (loi d'exhaustivité, maxime de quantité... selon lesquelles « Il est Savoyard » est trop court à lui seul d'un point de vue communicatif) pour générer l'inférence « Il supportera le froid ». Larreya parle alors d'implicatures socio-culturelles. Il convient de noter que dans cet exemple, (B) cherche sciemment à véhiculer l'implicature visée, qui fait partie du contenu communiqué (qui n'est toutefois pas posée directement par l'énonciation, contrairement à la proposition « Il est Savoyard »).

Pour illustrer que les implicatures dépendent crucialement du contexte, montrons que le même énoncé peut avoir une toute autre signification dans une situation différente :

9. A. Tu crois qu'il saurait nous faire une bonne fondue après notre journée de ski ?
B. Il est Savoyard.
→ « Il sait préparer la fondue, c'est la spécialité de sa région ».

Toutefois, il arrive que certaines implicatures soient devenues si automatiques qu'elles ne dépendent plus du contexte, qu'elles fassent pour ainsi dire partie du sens de certains mots. Grice parle de *general conversational implicatures* (et surtout Horn et Levinson à sa suite) pour rendre compte de ces implicatures systématiques, déclenchées notamment par certains quantificateurs (*some*), pour lesquels il n'y a pas à première vue de possibilité d'effacer le contenu implicite en changeant le contexte :

10. Some of your second-year students are in the library.
→ 'Not all of your second-year students are in the library'.

Le problème que représentent ces implicatures réside dans leur caractère automatique, qui les rapproche des présupposés. Il s'agit là du premier type de contenu implicite qui semble échapper à l'opposition classique, apparemment trop rigide.

2. Des contenus implicites difficiles à classer

2.1. Implicatures et termes logiques

La notion d'implicatures généralisées a été développée pour rendre compte de certains termes linguistiques qui traduisent apparemment des opérateurs logiques (Grice 1975). Il paraît opportun de recourir à la notion d'implicature pour expliquer le surplus de sens que l'on retrouve avec un mot comme *et/and* par rapport à l'opérateur logique qui lui correspond. Par exemple, *et/and* reliant deux propositions coordonnées implique souvent l'idée que le procès que désigne la seconde suit temporellement celui de la première, de même qu'il en est la conséquence :

11. John dropped the vase and it broke.
→ 'The breaking of the vase came *subsequently, as a result*, of John's dropping it.'

Les deux implicatures, étrangères à l'opérateur logique, disparaissent dans un contexte différent (les deux exemples choisis sont empruntés à Carston 2002 : 252) :

12. A. Did John break the vase?
B. Well, the vase broke and he dropped it.

Les inférences fréquemment véhiculées par un terme comme *and* sont susceptibles de ne pas apparaître. Tout au mieux peut-on parler d'implicatures privilégiées, relativement routinières.

Pour *some*, nous avons noté que l'inférence qu'il ne s'agit pas de tous les éléments d'un ensemble paraît systématique. En (10), il n'est pas question de tous les étudiants de deuxième année de l'allocutaire. Or il est possible de trouver un contexte particulier où *some* peut s'interpréter sans cette implicature.

13. A: I'd like to inform our students about their year abroad. Are there some second-year students in the library?
B (who knows that all of them are sitting for an exam there): Yes.

Yes reprend la relation prédicative de la question de (A) pour la valider. Cette réponse n'aurait pas été valide avec *a few*, qui appelle plutôt une réponse comme *Well, in fact, all of them are*. L'implicature, véritablement systématique, aurait été du même ordre que celle que l'on retrouve en français avec *certain* :

14. A. J'aimerais parler à nos étudiants de leur année à l'étranger. Est-ce que certains étudiants de deuxième année sont dans la bibliothèque ?
B. Ils sont tous là.

L'implicature est alors tellement automatique qu'elle n'est plus implicite et déchoit de son statut inférentiel pour faire pleinement partie du sens lexical. Le Robert donne ainsi pour définition à *certain*, dans ce sens : « quelques-uns parmi d'autres ». Le problème des termes logiques et des inférences pragmatiques³ qui leur sont liées est complexe (pour une présentation condensée, voir Noveck 2004 ; Noveck et Sperber 2007). Il vaut le détour en ce qu'il montre que des implicatures peuvent être plus ou moins systématiques, apparaissant alors comme plus ou moins conventionnelles, routinières, à défaut de participer de plein droit au sens lexical. On songera aux actes de langage indirects conventionnels, consacrés par la littérature, comme pour la fausse question *Peux-tu me passer le sel ?*, qui se comprend comme une injonction (polie) : 'Passe-moi le sel, s'il te plaît'. Il est alors difficile de trouver un contexte où l'implicature routinière n'apparaît pas.

2.2. Anaphores associatives

Une anaphore associative reprend en quelque sorte un antécédent pour évoquer un élément qui lui est lié.

15. Le village n'était plus loin : ils apercevaient déjà le toit de l'église.

En (15), l'église en question est celle du village évoqué, qui est pour celle-là une sorte d'antécédent. Kleiber (2001 : 1) résume ainsi la conception d'anaphore associative, héritée de Gustave Guillaume : il s'agissait pour ce dernier d'une expression dont le « référent tirait sa définitude de son association avec le référent d'une expression mentionnée antérieurement ». Quels sont les contenus implicites qui émergent en présence d'anaphores associatives? Ils concernent en premier chef l'inférence qui lie « l'antécédent » et le terme anaphorique, dite de « pontage » (*bridging inference*) : « l'église est celle du village ».

16. Ma voiture est une occasion, mais les roues sont neuves.

³ Dans le cadre de la théorie de la pertinence notamment, ces inférences ne sont pas considérées comme des implicatures bien qu'elles dépassent le cadre strict du sens purement lexical et soient générées à l'aide du principe de pertinence. On considère qu'elles enrichissent le sens explicite des énoncés, « ce qui est dit », qu'elles contribuent à l'enrichissement pragmatique du sens (*enrichment inferences*). L'emploi du terme *implicature* pour désigner la catégorie qui s'oppose à celle des présupposés devrait être remplacé, dans cette optique, par *implicatures et inférences d'enrichissement pragmatique*, disons, que nous avons jugé trop long.

On infère volontiers de (16) : « Ma voiture a des roues » ou « Ma voiture a les roues en question ». L'inférence paraît automatique, relevant ainsi de la présupposition. C'est un donné catégoriel que toute voiture a des roues. En revanche, tout village n'a nécessairement d'église, même si c'est ce que l'on constate prototypiquement dans nos cultures occidentales chrétiennes. L'anaphore associative repose sur une base incertaine. Elle le ferait d'autant plus pour (16) si l'on se situait dans un contexte culturel et technologique futuriste, où toutes les voitures auraient des aéroglisseurs. L'énoncé serait alors peu acceptable. Que dire donc des inférences de pontage : sont-elles présupposées ou sous-entendues ?

Pour comprendre les anaphores associatives, il faut commencer par analyser la catégorie du défini. Clark (1992 : 26 [1981]) pose les jalons d'un traitement de celle-ci en termes instructionnels, à travers ce qu'il nomme *the direct definite reference convention* :

The Direct Definite Reference Convention. In making a direct definite reference with the term *t* sincerely, the speaker intends to refer to

1. the totality of objects or mass within a set of objects in one possible world, which set of objects is such that
2. the speaker has good reason to believe
3. that on this occasion the listener can readily infer
4. uniquely
5. mutual knowledge of the identity of that set
6. such that the intended objects or mass in the set fit the descriptive predicates in *t*, or, if *t* is a rigid designator, are designated by *t*.

Givòn (1984 : 402) propose de son côté que l'allocutaire peut attribuer un référent unique à un terme défini, celui-là lui étant accessible en contexte. Il reconnaît trois grandes sources contextuelles (Givòn 1990 : 924) : (a) la situation d'énonciation, (b) les connaissances culturelles, (c) le co-texte, qui permettent à l'allocutaire de retrouver le référent voulu. On comprend au passage comment apparaît la présupposition d'existence, liée au défini : elle est systématiquement dérivée à partir de l'instruction « Trouve(z)-moi un référent uniquement accessible en contexte à partir des informations disponibles ».

Pour les anaphores associatives, l'allocutaire doit à la fois recourir au cotexte et aux connaissances culturelles. Ces deux composantes évoquées par Givòn entrent en interaction pour produire des inférences de pontage. En (15), c'est parce que l'allocutaire sait que dans un village se trouve typiquement une église et qu'un village vient d'être mentionné qu'il déduit que l'église est celle du village en question. La sagesse culturelle partagée ne se prononce toutefois pas sur le style architectural d'une telle église, ce qui explique l'anomalie

relative de l'énoncé (17) sans préparation contextuelle, commentée dans les écrits sur le sujet :

17. (?) Le village n'était plus loin : ils apercevaient déjà le toit de l'église romane.

Voici un exemple de Charolles (1994), cité par Kleiber (2001 : 137), où l'on voit que ce type d'anaphore peut avoir lieu avec une préparation contextuelle en amont :

18. Nous nous étions inscrits à un circuit « Connaissance de la Bourgogne romane ». La région était littéralement couverte de petits édifices dont certains remontaient au X^e siècle. Nous partîmes de bon matin, car le programme était chargé. *Nous arrivâmes dans un village. L'église romane était située sur une hauteur.* Il fallut transporter le guide qui avait la jambe dans le plâtre, suite à une chute lors de la précédente sortie.

Le fait que le groupe en question visite les églises romanes prépare l'allocutaire à supposer que les villages visités contiendront des églises romanes plutôt que des églises néogothiques ou d'un autre style. Il y a bien interaction entre cotexte et connaissances culturelles.

Par rapport à ce même énoncé (18), on pourrait s'interroger sur le lien entre *circuit* (première phrase) et *guide* (dernière phrase). En effet, le guide du groupe est associé au circuit. Un circuit touristique est placé sous la responsabilité d'un guide. De là à dire qu'il y a anaphore associative, il n'y a qu'un pas. Cependant, l'association ne repose pas uniquement sur le terme *circuit* et les connaissances culturelles. *Le programme*, qui constitue déjà une anaphore associative, prépare également la référence de guide, créant ainsi un réseau de référents liés par association. Le mécanisme d'association est en réalité plus général, et se rapporte à des thèmes (*topics*) qui sont lancés et qui sont susceptibles d'évoquer toute une série d'objets ou d'entités qui y sont liés, comme à une adresse mentale ou un point de référence pour reprendre Langacker (1999 : 194), qui illustre son propos avec l'énoncé suivant :

19. **Our vacation** may be a problem. There won't be anyone to feed the cats? The lawn has to be mowed. The mail and newspapers have to be stopped. But as for **the trip itself**...
- [Les italiques de l'original ont été enlevés]

Il y a bel et bien anaphore associative : le voyage évoqué est celui qui est effectué pendant les vacances introduites comme thème. De tels thèmes ou sujets activent potentiellement des scripts (ou modèles cognitifs intégrés dans la terminologie de Lakoff) où figurent les référents associés. Les inférences qui

servent de lien (de pontage) entre le thème évoqué (ou l'antécédent) et le référent lié sont donc générées afin de satisfaire le besoin de trouver le référent uniquement accessible promis par le défini. Elles reposent à la fois sur des connaissances générales (pouvant être d'ordre typique : un village a souvent une église) et la construction du sens dans le co-texte. Elles sont donc indirectement entraînés par la formulation de l'énoncé, et elles ne relèvent ni des présuppositions, ni des implicatures, qui s'effectuent une fois établie la référence de tous les termes impliqués. Ces inférences de pontage sont le biais par lequel s'établit la référence, permettant ainsi d'attribuer un sens propositionnel à ce qui est dit.

3. Nomination et tropes classiques

3.1 Nommer les choses peut-il relever de l'implicite ?

Larreya, dans un article sur les formes présuppositionnelles (2008 : 227), définit la présupposition de façon sémantico-formelle, en partant des formes linguistiques :

Les formes présuppositionnelles (qui peuvent être *lexicales*, *morphosyntaxiques* ou *prosodiques*...) seront définies comme des formes spécifiques (ou « spécialisées »), *utilisées pour transmettre une information présentée comme connue du destinataire*.

Ces formes peuvent notamment être utilisées pour les débuts *in medias res*, où se trouvent des éléments nouveaux et « présupposés » (Larreya 2008 : 232) :

20. After the death of their elder brother the two Aspen sisters came back to Evensford at the end of February, driving in the enormous brown coachwork Daimler with the gilt monograms on the doors, though a sudden fall of snow. (H. E. Bates, *Love for Lydia*, p.9)

Les présupposés sont ici des présuppositions d'existence liées au défini : dans l'univers du discours créé, il y a deux sœurs Aspen, elles ont un frère, il est mort, etc. On considère que les référents en question sont accessibles au lecteur, qui par là même est amené à reconstruire l'univers fictionnel. Ces éléments ne sont pas l'objet d'une assertion mais leur existence est présupposée et ils sont donnés comme déjà connus ou (tout du moins) accessibles – même s'ils ne le sont pas toujours et qu'il s'agit là d'un artifice de présentation.

Il est important de souligner que les présupposés ne concernent pas toujours des éléments donnés comme déjà connus. Ainsi, en énonçant (4), *Pierre a une Ferrari*, le locuteur ne considère probablement pas (ou pas toujours) 'Pierre a une voiture très chère' comme déjà connu (cf. Kerbrat-Orecchioni

1998 : 32). *Présumé et donné comme déjà connu* sont des termes qui se recourent de façon imparfaite. L'amalgame est assez fréquent et mérite réflexion. Un élément donné comme déjà connu l'est en tant que connaissance partagée, faisant partie du *common ground* – c'est-à-dire de la somme des connaissances, des croyances et des suppositions mutuelles pour Clark (1992 : 3). Parfois, lors d'un débat polémique par exemple, un locuteur peut tenter d'imposer une idée comme partagée, faisant partie d'un tel terrain commun (sur lequel il est toutefois possible de revenir, suivant ce que Larreya a pu appeler le principe de contradiction) :

21. Jean, cet imbécile/l'imbécile, ne m'a pas rendu son devoir.
→ « Jean est un/cet imbécile ».

Le fonctionnement de l'énoncé est assez transparent : l'élément défini qui précède le nom *imbécile*⁴ véhicule la présupposition qu'il existe un imbécile, et que cet imbécile est identifiable en contexte ; l'apposition du SN défini à *Jean* le fait porter sur ce dernier, présentant comme acquis (faisant partie du terrain commun) le fait que Jean soit un imbécile, ou plutôt qu'il se soit comporté comme un imbécile en ne rendant pas son devoir.

Un point commun entre l'apposition du qualificatif *l'imbécile* et les contenus implicites est que « Jean est un imbécile » n'est pas asserté pleinement et mis ainsi au premier plan de l'énonciation. Répondre « non » à (21) n'entraîne pas la négation de cette proposition, mais de « Jean ne m'a pas rendu son devoir ». Cependant, *imbécile* est dit explicitement ; il paraît a priori difficile de soutenir qu'il participe de l'implicite. Le lien d'identité entre les référents de *Jean* et *imbécile* est toutefois implicite. Cette inférence de co-référentialité permet d'établir un sens propositionnel et se rapproche par cette propriété des inférences de pontage que nous venons d'étudier. Qui plus est, « Jean est un imbécile » est imposé comme faisant partie du terrain commun pour permettre l'inférence de co-référentialité. Celle-ci peut néanmoins disparaître si la référence définie se construit d'une manière autre, avec un contraste référentiel entre *Jean* et *imbécile* :

22. Jean a écrit une très bonne composition. L'imbécile [de la classe...] ne m'a pas rendu son devoir.

⁴ Pour Milner (1982 : 21), *imbécile* est un nom de qualité qui n'est pas référentiellement autonome, il est en partie tautologique, désignant à 'celui que l'on dit *imbécile*' ; il demande donc à ce qu'on cherche ce dont il est la reprise ; l'anaphore est « présuppositionnelle » [dans un sens autre que celui consacré par Ducrot].

Doit-on dire pour autant que « Jean est un imbécile » est sous-entendu en (22), cette proposition pouvant être effacée dans un autre contexte ? Non, car il s'agit simplement d'une proposition donnée comme déjà partagée (appartenant au *common ground*), nécessaire à l'inférence de co-référentialité.

La nomination effectuée à l'aide de formes définies participe donc potentiellement de l'implicite par le biais de présuppositions d'existence, d'inférences de coréférentialité – et de propositions imposées dans le *common ground* par ces moyens.

3.2. Les tropes classiques : métaphores et métonymies

D'autres SN définis, instanciant des tropes, posent des problèmes de référenciation semblables. Recanati (2004 : 100) propose à son lecteur d'imaginer un contexte où un guerrier porte un bouclier sur lequel est peint un lion, une épée (autre que celle de ce guerrier) a servi à tuer un lion, et une figure d'autorité dit à l'un de ses subordonnés :

23. Give me the lion's sword.

Si cette figure désigne le guerrier au lion, son allocutaire doit opérer une référenciation par métonymie pour donner un sens propositionnel à l'énoncé, afin de comprendre qu'il s'agit de l'épée de ce guerrier, et non de l'épée qui a servi à tuer le lion. Sans passer directement par le sens figuré, en reconstruisant intégralement le sens littéral de (23) à la place, il est impossible d'interpréter l'énoncé correctement, et la référence se fait à l'épée utilisée pour tuer le lion. Nous aurions pu imaginer un contexte très similaire où *lion* serait utilisé métaphoriquement pour désigner un guerrier se battant très vaillamment. De même que pour la métonymie, la métaphore doit être traitée en priorité pour la bonne interprétation de l'énoncé. Métaphores et métonymies ne procèdent donc pas d'implicatures mais relèvent de « ce qui est dit » – et c'est à partir de « ce qui est dit » que les implicatures se calculent. Ces tropes participant de « ce qui est dit », une de leurs propriétés est qu'on peut directement nier le sens figuré dans une assertion en contenant une :

24. A. C'est un ours mal léché.
B. Non, c'est un garçon très bien.

Il ne serait pas raisonnable de soutenir que la véritable négation de l'énoncé est en fait *Non, c'est un homme*, qui aurait d'ailleurs semblé peu adéquat.

Le sens « tropique » de telles figures serait obtenu automatiquement, par un jeu de dérivations en parallèle, sens littéral et sens figuré entrant en concurrence pour l'interprétation (Recanati 2004 : 28-29). Contrairement à ce que postule le traitement gricéen, il n'est pas besoin de rejeter le sens littéral dans les énoncés suivants (qui, ici, correspond à une vérité) pour pouvoir ensuite comprendre le trope⁵ :

25. No man is an island.
26. This is not carved in marble.

Même si ces énoncés sont littéralement vrais, leur interprétation métaphorique se déduit sans détour par des maximes. La thèse de l'activation en parallèle permet également de rendre compte du fait que l'interprétation littérale demeure apparemment toujours accessible. Dans l'exemple suivant, la clôture de l'énoncé permet de réactiver le sens littéral de *flesh out*, dont l'interprétation métaphorique est routinière :

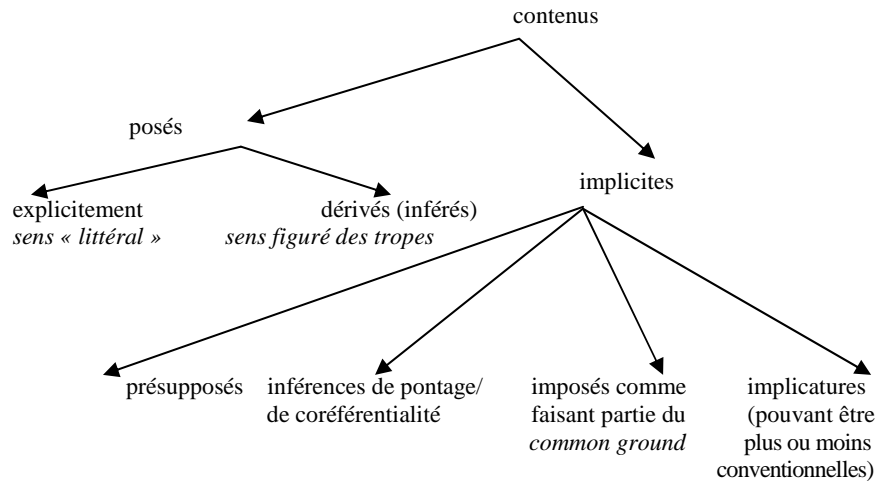
27. We're talking about fossils, can you flesh that out a bit for us please... if I may say so?
(Melvyn Bragg, *In Our Time*)

Pour les métaphores comme pour les métonymies, ce qui est véhiculé n'est donc pas un contenu implicite, mais un contenu inféré et posé à la fois.

Conclusion

Nous proposons de nous résumer sous une forme synthétique et graphique qui souligne à quel point il paraît nécessaire de dépasser l'habituelle opposition entre présupposés et sous-entendus.

⁵ Ce qui n'exclut pas que l'interprétation puisse être laborieuse voire ne pas aboutir, comme c'est le cas pour certaines métaphores vives. Jean-Jacques Lecerle nous a proposé l'exemple *Julie est une pluie de printemps*. L'allocutaire peut difficilement se résoudre à accepter une interprétation littérale, et ce même si une interprétation métaphorique frôle probablement l'impossible hors contexte, sollicitant un relai interprétatif par des mécanismes conscients. S'il n'est pas possible pour un interprétant de déterminer ce qui est dit, reste l'impression que quelque chose est effectivement dit.



Bibliographie

- CARSTON, R. 2002. *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford : Blackwell.
- CLARK, H. H. 1992. *Arenas of Language Use*. The University of Chicago Press.
- CHAROLLES, M. 1994. « Anaphore associative, stéréotype et discours », in C. SCHNEDECKER, M. CHAROLLES, G. KLEIBER, J. DAVID (éds), *L'anaphore associative : Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques*, Paris : Klincksieck. 67-92.
- DUCROT, O. 1969. « Présupposés et sous-entendus ». *Langue Française* 4, 30-43.
- DUCROT, O. 1972. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- DUCROT, O. 1987. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- GIVÒN, T. 1984. *Syntax. A Functional-Typological Approach*. vol. 1. Amsterdam : John Benjamins.
- GIVÒN, T. 1990. *Syntax. A Functional-Typological Approach*. vol. 2. Amsterdam : John Benjamins.
- GRICE, H. P. 1975. "Logic and conversation", in P. Cole, J. Morgan (éds), *Syntax and Semantics*, vol. 3, New York: Academic Press. Reproduit dans Grice 1987: 22-40)

- GRICE, H. P. 1987. *Studies in the Ways of Words*. Harvard : Harvard University Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 [1986]. *L'implicite*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- KLEIBER, G. 2001. *L'anaphore associative*. Paris : PUF.
- LANGACKER, R.W. 1999. *Grammar and conceptualization*. Berlin : Walter de Gruyter.
- LARREYA, P. 2008. « Utilisations stylistiques des formes présuppositionnelles », in Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise 30, 225-236.
- LARREYA, P. (à paraître). « Formes de l'implicite : Un traitement analytique », in C. Filippi-Deswelle (dir.), Actes du colloque *La notion d'implicite dans les théories linguistiques et ses utilisations en discours*, Université de Rouen, 3-4 mai 2007.
- MILNER, J.-C. 1982. *Ordres et raisons de langue*. Paris : Seuil.
- NOVECK, I. A. 2004. « Pragmatic inferences related to logical terms », in I. A. Noveck & D. Sperber (éds.) *Experimental Pragmatics*. Basingstoke: Palgrave, 301-321.
- NOVECK, I.A. & Sperber, D. 2007. "The why and how of experimental pragmatics: The case of 'scalar inferences'". In N. Burton-Roberts (éd.) *Advances in Pragmatics*. Basingstoke: Palgrave, 181-212.
- REBOUL, A. & Moeschler, J. 1994. *Dictionnaire encyclopédique de la pragmatique*. Paris : Seuil.
- RECANATI, F. 2004. *Literal Meaning*. Cambridge : CUP
- SPERBER, D. et WILSON, D. 1995 [1986]. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford : Blackwell.

LA RELATIVE TRANSPARENCE DE L'HYPALLAGE : L'HYPALLAGE EST-ELLE UN TROPE ?

Hélène Collins
Université de Nice LIRCES

Abstract: This essay means to shed light on the type of tropicity specific to hypallage. This figure is signaled by the typical relationship between its *hypallactic connected* (often an epithet) and its *syntactic connectee* (often the nominal head). They are indeed linked to each other by allotopy despite their strong syntactic connection. However, neither allotopy, nor the surprise triggered by the association constitute sufficient criteria to distinguish hypallage from other figures. Counterpoint is the characteristic specific to hypallage. The hypallactic contrapuntal relationship occurs between, on the one hand, the allotopic syntactic link and, on the other hand, the less allotopic connection between the *syntactic connectee* and a more isotopic *connectee*. Counterpoint enables hypallage to simultaneously suggest a tropic relationship between the *connected* and the *syntactic connectee*, and a non-tropic link between the *connected* and the *isotopic connectee*. The tropical meaning of hypallage can be seen in a relative way through various links coexisting in this figure. Contrapuntal hypallage produces a typical instability between convergence and divergence that can be called *bivergence*. Thus hypallage enables several currents to coexist, in a way that is consistent with the heterogeneity issue raised by Charlotte Brontë.

Keywords : stylistics, hypallage, trope, allotopy, relative, counterpoint, Brontë, bivergence, metaphor, metonymy.

« You missed your epithet. I am not a pagan,
but a Christian philosopher » (JE22)¹

« As to his smile, one could not in a hurry make up one's mind
as to the descriptive epithet it merited² » (V10)

Introduction

À tenter de mettre au jour la spécificité de l'hypallage, on se heurte rapidement à la question de sa tropicité³. Un transfert syntaxique, du moins apparent, se verra souvent attribuer une responsabilité cruciale dans l'émergence de l'hypallage, sans que soient pour autant écartées ses influences métaphoriques ou métonymiques. Trope au sens restreint (centré sur l'axe paradigmatique), ou trope dans un sens plus large incluant le travail sur l'axe syntagmatique : peut-on trancher pour l'hypallage ?

H. Suhamy (2010, 50) classe les hypallages parmi les tropes car elles « sont des transferts syntaxiques », « apparemment » du moins ; F. Rastier (2001, 118) nous enjoint de ne pas méprendre le texte obtenu par déplacement syntaxique pour le sens effectif de l'hypallage. F. Rastier (2001, 117) affirme que l'hypallage « n'a conquis que tardivement son autonomie » tandis que M. Ballard (2001, 36) décèle dans l'hypallage un « principe proche de la métonymie », et que C. Desurmont (2006, 164) discerne également dans l'hypallage un « principe métaphorique », tout en la distinguant nettement de la « figure de mot comme la métaphore ou [de] la métonymie proprement dite » (2006, 160). Nous analyserons donc les différents courants tropiques qui parcourent l'hypallage afin d'en mieux cerner le fonctionnement⁴. Pour une première définition de l'hypallage, nous nous concentrerons sur l'allotopie, sa

¹ Symboles : JE : *Jane Eyre*, V : *Villette*, P : *The Professor*, suivis du numéro de chapitre et de page concernés.

² Nos italiques, sauf indication contraire.

³ En vertu de sa racine grecque, *trope* désigne dans cet article un détournement de l'attendu : selon Suhamy (2010, 19), « Le mot trope vient du grec τροπος, qui signifie quelque chose comme *conversion*, du verbe τρέπω, *tourner* ». Il s'agit de l'attendu suscité par les définitions du dictionnaire, la fréquence d'appariement de mots (collocations), ou des consensus culturels.

⁴ Le présent corpus compte essentiellement des hypallages simples épithétiques car c'est dans ce cadre que cette figure se réalise le plus fréquemment, bien que non exclusivement. Il ne contient pas d'« hypallages syntaxiques » (P. Larreya et R. Méry).

caractéristique la plus visible. Puis nous observerons ses influences tropiques (syntaxique, métaphorique et métonymique) avant d'étudier la valeur du contrepoint hypallagique.

1. Définition et allotopie relative

1.1. Allotopie hypallagique

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE⁵
(Victor Hugo, Les Chants du crépuscule, 1835)

Repris par quatre spécialistes de l'hypallage⁶, cet exemple illustre très nettement le trait caractéristique le plus consensuel de sa définition : une incidence syntaxique insolite sémantiquement. Rastier (2001, 118) énonce la définition suivante, qu'il enrichira au cours de l'article : « On peut définir l'hypallage simple, au sein du syntagme nominal, comme une allotopie entre le nom et l'épithète ou le complément de nom ». L'allotopie, ou discohésion sémantique, surgit ici entre le sème « inanimé » de *comptoir*, et le sème « humain » de son épithète *avide*. Néanmoins, toutes les hypallages ne présentent pas d'aussi nets contrastes, tant s'en faut.

En raison de l'intérêt tout particulier que manifeste Charlotte Brontë pour la caractérisation nominale, il nous a paru opportun d'emprunter à sa prose une majorité de nos exemples d'étude. Nous nous concentrerons donc sur un exemple riche en possibilités interprétatives entre lesquelles il est ardu de trancher, comme c'est le cas dans la majorité des hypallages simples.

2- [...] one of these windows was boarded up [...]. "La fenêtre fermée donne sur un jardin appartenant à un pensionnat de demoiselles," said [M. Pelet], "et les convenances exigent—enfin, vous comprenez—n'est-ce pas, monsieur?" (P7, 718)

In another minute I and the directress were walking side by side down the alley bordered with fruit-trees, whose white blossoms were then in full blow as well as their tender green leaves. [...] It seemed as if the romantic visions my imagination had suggested of this garden, while it was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS, were more than realized. (P12, 760-61)

Nous sommes au point du récit où le personnage éponyme peut enfin pénétrer dans le jardin des jeunes filles. Le jeune professeur n'exerçait que dans l'école pour garçons attenante, mais son récent recrutement au pensionnat de

⁵ Les binômes – en l'occurrence syntagmes – susceptibles de recevoir une interprétation hypallagique sont signalés dans tout l'article par des petites majuscules.

⁶ Exemple emprunté à Jean Dubois (*Dictionnaire de Linguistique*, Larousse, 1973) par B. Meyer (1989, 76), et cité par M. Paillard (2002, 2) et M. Ballabriga (2008, 8).

demoiselles lève l'interdit : le jardin, il y a peu encore dissimulé par une fenêtre scellée, lui devient accessible.

Entre deux termes pourtant reliés étroitement syntaxiquement par un rapport de caractérisation, transparait un contraste allotopique entre des traits sémantiques d'un haut degré de généralité : d'une part l'« humain », dans *jealous*, d'autre part l'« inanimé », dans *boards*⁷. Le test de suppression de l'apport de caractérisation (l'épithète) confirme la nécessité de l'allotopie pour l'émergence de l'hypallage.

2b- [...] this garden [...] was yet hidden from me by the Ø boards.

Aucune allotopie ne vient perturber ce nouvel énoncé dont l'enchaînement entre traits « animés » et « inanimés » se déroule désormais de manière conforme à la logique habituelle. Cependant, dépouillé de *jealous*, l'énoncé perd non seulement son hypallage, mais aussi son intérêt narratif. La raison d'être des planches ayant été développée plus haut, la proposition raccourcie se réduirait à une simple redondance.

1.2. Relativité de l'allotopie hypallagique

En bref, sans apport allotopique, point d'hypallage. Mais soulignons la relativité de l'allotopie hypallagique. Si, à un haut niveau de généralité, l'apport et le support de caractérisation entrent en conflit sémantique, d'autres traits sémantiques souvent plus spécifiques⁸ tissent un réseau sémantique cohérent : les sèmes du « désir », actualisés dans la jalousie et les visions – ou plutôt les fantasmes – romantiques, sont assortis du traditionnel stimulant de « l'interdit », dont les traits s'actualisent dans la dissimulation et dans la jalousie. En effet, l'adjectif *jealous*, selon l'*Oxford English Dictionary* (OED), peut reposer sur le ressentiment éprouvé face à un objet désiré (le spectacle des jeunes filles), dont on est dépourvu tandis que d'autres y ont accès. Polysémique, *jealous* désigne également une attitude vigilante dans un effort de protection de l'objet possédé (les demoiselles, sous la garde de leur directrice, responsable des planches en

⁷ Il convient cependant de noter que *jealous* apparaît parfois avec des instruments (inanimés) de protection, du type *bars* ou *doors*. Son sens se rapproche alors de *vigilance zélée* (Cf. étymologie latine), probablement par figement d'une métonymie [agent-instrument]. Cette interprétation, sans être exclue ici avec *boards*, doit être enrichie dans ce contexte, comme nous allons le montrer.

⁸ Nous établissons une gradation entre les sèmes généraux (de haut niveau de généralité, comme « animé » par opposition à « inanimé » et « abstrait » par opposition à « concret », etc.) et les sèmes spécifiques, de moindre généralité. Le niveau de généralité est relatif : un sème est reconnu comme spécifique par rapport à un sème plus général.

question, P7, 719)⁹. Une certaine cohésion sémantique (isotopie), à un niveau souvent plus spécifique, rend le sens de l'hypallage relativement transparent.

Relative, l'allotopie dans *jealous boards* l'est aussi par rapport aux isotopies entre *jealous* et *me* d'une part, et entre *jealous* et *directress* d'autre part. Le trait sémantique « humain », absent de *boards*, s'actualise dans l'évocation des personnages, avec lesquels l'épithète hypallagique est susceptible d'entretenir un rapport plus isotopique. L'allotopie du binôme hypallagique, ici *jealous boards*, n'est pas absolue, puisque ce binôme contient parallèlement une isotopie autour des sèmes « désir (rival) » et « interdit / protection »¹⁰. En outre, elle se dessine par contraste avec un binôme (re)construit par l'interprétation à partir de l'épithète – tels *the jealous young man* (jaloux par rivalité et frustration), ou *the jealous directress* (jalouse par vigilance) –, dont l'isotopie autour du sème « humain », ajouté aux sèmes « désir » et « interdit », est supérieure.

Ainsi, extraite de l'hypallage double de Proust, citée par Fromilhague (1995, 44) et Rastier (2001, 124), l'association [cheveux-dorés] n'est guère insolite ou allotopique en soi, hors contexte.

3- un jeune homme dont la PEAU ÉTAIT AUSSI BLONDE et les CHEVEUX AUSSI DORÉS que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil

C'est par contraste avec l'association [cheveux-blonds], plus commune, et suggérée par la mémoire du contexte gauche, que l'association [cheveux-dorés] devient plus allotopique. Nous nous distancions donc de l'idée que l'allotopie seule constitue le trait distinctif de l'hypallage. C'est le contraste d'une allotopie avec une isotopie plus étroite qui caractérise l'hypallage.

Or, dans les hypallages doubles et simples, ce contraste crée un effet appelé « Fausse Attribution¹¹ », ou « F.A. » par P. Cotte. « L'adjectif d'une F.A. est donc lié, vraiment et faussement, à deux noms » (Cotte 1991, 82). Ainsi, *jealous* qualifie *boards* alors qu'il se rapproche davantage sémantiquement de *me* et de *directress*. Le phénomène peut être redoublé : *doré* qualifie *cheveux* quand il est attiré par *peau*, tandis que *blonde* qualifie *peau* au lieu d'entrer en relation syntaxique directe avec *cheveux*.

⁹ La polysémie de l'apport n'est pas constitutive de l'hypallage : dans cet exemple, elle l'enrichit. *Jealous* n'est jamais utilisé avec un inanimé ailleurs chez Charlotte Brontë, ni dans les cinquante premières occurrences livrées par le *British National Corpus* ; *jealous* est exceptionnellement utilisé avec un inanimé dans la Bible de Jacques I^{er}, dans les pièces de Shakespeare (ces textes, très probablement connus de Charlotte Brontë, livrent une indication sur l'emploi de *jealous* qu'elle pouvait considérer comme typique) ou dans les définitions de l'OED – à l'exception du syntagme figé, *jealous glass*, qui, à l'opposé des *boards* de (2) permettrait un spectacle protégé (Cf. P7, 718).

¹⁰ On peut supposer que, dans d'autres contextes, cette relative isotopie permet des emplois exclusivement du type de ceux mentionnés en note 8.

¹¹ « Attribution » est ici entendu dans le sens plus général de « qualification ».

1.3. Trois pôles hypallagiques

Dans l'hypallage, un seul apport d'incidence, qu'il s'agisse d'une épithète ou non, s'inscrit donc dans deux relations : une relation plus allotopique dictée par la syntaxe, et une relation relativement plus isotopique perçue à travers l'interprétation.

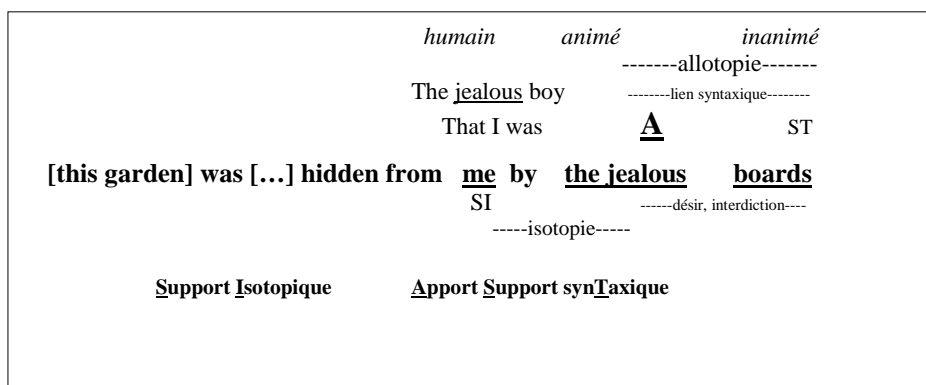


Figure 1. Les trois pôles de l'hypallage

Nous appellerons donc « apport » (A) l'apport d'incidence hypallagique, qu'il se réalise sous forme d'épithète, de verbe, d'adverbe, etc., et « support syntaxique » (ST) le terme, quelle que soit sa nature grammaticale, sur lequel porte l'incidence syntaxique de l'apport. Le « support isotopique » (SI)¹² désignera le terme qui pourrait entretenir avec l'apport une relation moins allotopique : *avide* est A dans (1), tandis que *comptoir* constitue son ST, et *marchand* un SI.

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE (Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835)

M. Ballabriga et L. Gaudin & G. Salvan soulignent qu'il est important de prendre en compte d'une part la relation qui s'offre à l'œil sous la forme de la syntaxe et, d'autre part, la relation qu'ils qualifient de « doxale » : « la Figure, globalement, serait dans cette tension entre ces deux configurations¹³ » Ballabriga (2008, 7) ; « C'est en superposant les deux voix que l'hypallage fait sens » (Gaudin & Salvan, 2001, 19).

Des trois pôles hypallagiques nous avons établi le caractère indispensable de l'apport allotopique pour l'émergence de l'hypallage, et aucun des supports

¹² En anglais, nous proposons : *hypallactic connected* pour l'apport et *syntactic and isotopic connectees* pour les supports.

¹³ Italiques originales.

ne peut être supprimé sans compromettre la grammaticalité de l'énoncé. Si A se rattache syntaxiquement, donc visiblement, à ST, son lien avec SI n'est, lui, pas frappé officiellement du sceau de la syntaxe. La mise en relation [A-SI] nécessite non seulement un partage – plus ou moins transparent – de traits sémantiques, mais aussi un travail de mise en relation raisonnée, fondée sur une compréhension du contexte global¹⁴.

La jalousie envahissante de la directrice, responsable de la pose des planches, légitime la mise en rapport interprétative entre *jealous* et *directress* : le contexte global renforce l'allotopie entre *jealous* et *boards*. En effet, la jalousie constitue un trait de caractère amplement développé chez la directrice, au point d'influencer la diégèse de manière déterminante lors de l'écartement tyrannique d'une rivale (P18). Comme dans *Villette*, la vigilance jalouse de ce personnage s'insinue dans les murs des bâtiments en une symbiose d'influence gothique, qui transfère – ne serait-ce qu'en apparence et partiellement – la vigilance de la directrice sur les *jealous boards* : « Pervasive architectural language makes bodies and buildings stand for each other » dans *The Professor* (Cohen, 2003, 450). Le désir du professeur d'observer les demoiselles (mis en relief dans le contexte global : P7, 718-9), justifie également un transfert partiel de la jalousie sur le moyen de frustration. Or c'est cette attraction sémantique entre A et SI qui crée une impression de déplacement sur l'axe syntagmatique.

2. Tropicité de l'hypallage

2. 1. L'hypallage : une figure syntaxique ?

Comme en attestent l'étymologie grecque, ὑπαλλαγή (échange), et une glose anglaise de la figure, *transferred epithet*, la supposée mobilité de A est célèbre au point de faire souvent figure de caractéristique de l'hypallage. Or elle résiste rarement au test effectif du déplacement en contexte.

2c- In another minute I and the [*? jealous*] *directress* were walking side by side
it was yet hidden from [**jealous*] *me* by the [*∅*] *boards*

L'échange de A entre ST et un potentiel SI, outre la suppression de l'allotopie et, dans son sillage, de l'hypallage qu'il implique, peut produire des énoncés agrammaticaux, comme en témoigne son rapprochement du pronom personnel *me*. Nous distinguerons donc les hypallages *in praesentia* non strictes, pour lesquelles le test du déplacement syntaxique produit un énoncé

¹⁴ L'exemple (2), du fait de la polysémie de A, dispose de plusieurs SI : *me* (explicite et proche du binôme hypallagique, ce support donnerait lieu à une *hypallage in praesentia*) ; *directress* (plus distant en nombre de mots : l'absence dans la phrase contenant le binôme hypallagique peut éventuellement être soulignée par le terme d'*hypallage in absentia*).

agrammatical, des hypallages *in praesentia* strictes. Ces dernières tolèrent l'échange grammaticalement, comme le prouve « Ce marchand [*avide*] accoudé sur son comptoir [\emptyset] », mais leur énoncé est alors considérablement appauvri sur le plan du rythme, de la cohésion sémantique entre les deux supports et de la valeur de l'énoncé, réduit ici à un simple préjugé culturel. Dans l'exemple (2c), la qualification (correcte grammaticalement) de *directress* par *jealous* conférerait à cette scène des accents dramatiques outrepassant la portée de l'énoncé original : à ce point du récit, la directrice, ayant scrupuleusement analysé le caractère de son nouvel employé n'a pas le sentiment de faire entrer le loup dans la bergerie.

Si le déplacement syntagmatique est bien suggéré par une relative attraction sémantique entre A et SI, un certain degré d'agrammaticalité et un appauvrissement de sens certain le remettent aussitôt en question. L'énoncé obtenu par manipulation de l'ordre syntaxique ne constitue pas en tant que tel le sens, tout le sens, de l'hypallage, d'où la nécessité de « lire ce qui est écrit »¹⁵ (Rastier, 2001, 118) selon les rapports dictés par la syntaxe. Pour enrichir notre lecture de la figure, intéressons-nous au trope au sens restreint, qui n'implique pas de changement syntaxique mais un travail sur l'axe vertical du choix paradigmatique.

2.2. L'hypallage, la métaphore et la métonymie

Tous les sens donnés par l'OED à l'adjectif *jealous* impliquent des sentiments humains en allotopie avec le sème « inanimé » de *boards*. L'interprétation pourrait opter pour une métaphore de l'épithète qui, en vertu de la ressemblance, conférerait la propriété humaine de la vigilance ou du ressentiment amoureux à ces planches : « La métaphore réussie opère une fusion autant qu'un transport » (Suhamy, 2010, 29). Cependant, s'en tenir, pour l'interprétation de *jealous*, aux simples notions d'efficacité ou d'obstruction – gloses non tropiques – n'épuiserait pas ici toutes les potentialités d'un texte dans lequel l'évocation de la vision et de la dissimulation s'intègrent dans tout un réseau de voilage et de vision frustrée, de dévoilement et de spectacle, et de séduction par le regard, tissé solidement à travers les quatre romans de Charlotte Brontë. Sans aller jusqu'à une comparaison des *jealous boards* à de petits soldats de bois zélés (métaphore *in absentia*), la mise en commun de l'apport entre les deux supports crée un lien avec des humains : en l'occurrence, dans (2), avec *me* et *the directress*, qui jouent un rôle effectif dans la situation.

¹⁵ Dans cette perspective, notons que lorsque nous considérons le texte de l'hypallage comme *relativement transparent*, nous ne considérons pas le texte comme *dispensable* : la surface textuelle constitue bien le premier accès au sens. Possédant un type de clarté qui lui est propre, chaque texte colore le sens d'une manière plus ou moins tropique, qu'il appartient au lecteur de discerner.

2- [the garden] was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS (P12, 760-61)

Or ils jouent ce rôle *au moyen* des planches (protection vigilante par *the directress*), ou *à cause* des planches (ressentiment de *me* suscité par cet accès refusé, tandis qu'il est autorisé à d'autres). Suhamy (2010, 43) précise que « dans la métaphore, le transport de sens se fait par le moyen d'une ressemblance. Dans la métonymie, le transport utilise la voie d'une relation, et il y a autant de variétés de métonymies qu'il y a de types de relation » : voilà qui orienterait la lecture vers une interprétation métonymique de l'épithète. Les planches constituent *un outil au service de la vigilance* (glose métonymique de l'épithète sur la base de la relation *instrument-but*) ou *causent la jalousie* (métonymie *antécédent-conséquence*).

À l'aune du contexte global, cependant, les affects du jeune professeur qui, sans tropicité aucune, ressentait un désir jaloux, ou de la directrice jalousement vigilante, ne sauraient être écartés. En d'autres termes, la tropicité, métaphorique ou métonymique, de l'épithète *jealous* dans son lien syntaxique avec *boards* est suggérée, mais ne peut totalement aboutir car sa relation avec *me* et *the directress* n'est pas tropique : un contraste s'instaure entre l'emploi tropique et l'emploi non tropique de l'apport hypallagique, tous les deux portés en germe dans l'énoncé¹⁶. Ainsi, dans son analyse de « the grey silence of the flood », Desurmont évoque « la double lecture de l'adjectif *grey* – au propre et au figuré » (2006, 166).

L'allotopie au sein de la syntaxe pourrait donc se résoudre au moyen d'une lecture entièrement tropique de l'apport si celui-ci n'était pas activé dans un sens proche, mais non tropique, dans sa relation avec le support isotopique. De même, l'emploi tropique du support hypallagique, que l'on pourrait interpréter comme présentant une personnification par métaphore ou une métonymie, va partiellement à l'encontre de son emploi en contexte : *comptoir* a la fonction de support physique dans (1), et *boards* celle de moyen d'obstruction dans (2). Or d'autres structures allotopiques favorisent une interprétation entièrement tropique de l'apport (ou du support).

2.3. Syntagme allotopique partiellement tropique

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE (Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835)

¹⁶ La syllepse suscite aussi sur un même terme deux emplois, mais ces emplois se distinguent alors nettement l'un de l'autre par la coordination : « I kept, then, both my box and my countenance, and sat insensate as any stone. » (JE29) La conjonction *and* sépare nettement l'emploi concret de *kept* en rapport avec *box* de son emploi abstrait en rapport avec *countenance*.

2- [the garden] was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS (P12, 760-61)

4 a- He [Mr. Moore] lay tossing on his *thorny bed* [...] "How is Mr. Moore to-night?" (S27, 481)

b- [Hunsden] prepared to act the real gentleman, having, in fact, the kernel of that character, under the harsh husk it pleased him to wear by way of *mental mackintosh*. (P24, 889)

c- It was only when I saw him really unhappy that I felt really vexed with the *fair, frail cause of his suffering* (V20, 237)

Les trois syntagmes en italique contiennent une allotopie [végétal-artificiel] (4a), [humain-inanimé] (b), ou [concret-abstrait] (c) : une lecture métaphorique de l'épithète *thorny*, ou du substantif *mackintosh*, ou une interprétation métonymique du syntagme nominal *cause of his suffering* permettrait de résoudre cette allotopie. Cette lecture faciliterait en effet le transfert du sème « végétal » sur le support « artificiel » (a, *bed*), ou du sème « humain » sur le support « inanimé » (b, *mackintosh*), ou du sème « concret » sur le support « abstrait » (c, *cause of his suffering*).

À l'instar de l'apport hypallagique, l'épithète métaphorique *thorny* (a) pourrait qualifier un support plus isotopique tel que *bush*, de même que les épithètes de substantifs tropiques entretiendraient une isotopie supérieure avec des supports tels que, respectivement, *protective strategies* (b) et *Ginevra, this young flirt* (c). Le support isotopique n'est donc pas l'apanage de l'hypallage.

C'est par le rôle du SI que se distingue l'hypallage. Dans le cas des tropes métaphoriques ou métonymiques, les deux supports syntaxiques et isotopiques fusionnent tandis que l'hypallage ne peut mener cette fusion tropique à son terme.

La fusion sémantique tropique entre *bed* (ST) et *bush* (SI) – qui ont tous deux la fonction logique¹⁷ de localisation spatiale – diffère de l'union entre *boards* et *professor / directress*, puisque l'énoncé (2) délimite clairement le rôle d'outil ou de cause de *boards* d'une part, et d'utilisateur (*directress*) et de destinataire contre son gré (*me*) d'autre part.

Du rôle du SI¹⁸ dans l'interprétation de cette figure, nous déduisons qu'un binôme allotopique ne constitue pas une hypallage en soi, mais une hypallage potentielle. Pour qu'émerge une hypallage, l'interprétation doit comprendre la matrice du binôme telle qu'elle s'inscrit dans un texte global, comme en témoignent les manipulations suivantes :

¹⁷ Pour ces rôles ou fonctions logiques, qui sont des types de relations logiques (et non des sèmes), nous inspirons des « cas sémantiques » de Rastier (Duteil-Mougel, 2004). Nous distinguons entre autres les fonctions d'agent, de siège, de résultat (et antécédant) et de localisation.

¹⁸ Voir à ce sujet Meyer (1988-89).

3b- She had put roses all over the place, even on the bedside table! "How very romantic!"
I thought, slipping into the THORNY BED. (contexte manipulé)

Le support syntaxique *bed* n'acquiert pas totalement de l'apport *thorny* le sème « végétal », car ce sème appartient au SI *roses*. Or, les deux supports – à moins d'une improbable invasion du lit lui-même par les fleurs (interprétation moins tropique du syntagme) – occupent deux fonctions de localisation spatiale bien distinctes.

À l'inverse, afin d'accroître le potentiel tropique d'un binôme hypallagique, tentons d'estomper le rôle du potentiel SI.

2d- The storm had torn away slates and planks from the old house, the outside entrance to the wine cellar was blocked by *jealous boards*. (contexte manipulé)

Dans (2d), la suppression de toute trace d'agentivité humaine (dans le cas d'une focalisation zéro), remplacée par un accident météorologique, peut transformer l'apport en épithète métaphorique : aucun concurrent humain dans l'énoncé n'accapare le sème « animé » de *jealous*, donc la personnification peut aboutir.

Dans l'hypallage, le trope est donc suggéré, et, simultanément, restreint : c'est cette structure en contrepoint qui nous paraît caractéristique de cette figure.

3. Une figure contrapuntique¹⁹

3.1. Cohérence métonymique

La convergence des trois pôles hypallagiques autour de sèmes que nous appellerons *sèmes communs*, tels « circulation » et « argent » pour (1) et « désir » et « interdit » pour (2) rendent le sens de la figure relativement transparent, en suggérant entre eux une relation communément admise comme logique.

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE (Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835)

2- [the garden] was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS (P12, 760-61)

C'est par des sèmes de niveau général, que nous appellerons *sèmes différentiels*, que les trois pôles divergent, suscitant l'allotopie. Le sème

¹⁹ Trésor de la Langue Française en ligne : « Contrepoint. MUSIQUE A- Technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques. B- P. ext. et au fig. [Avec une idée d'opposition, de mise en relief] Réplique, parallèle. » Ici, par analogie, développement simultané dans un même énoncé de deux sens ou deux types de sens.

« inanimé » contraste avec le sème « humain » en (1) et (2), comme d'autres hypallages opposent le « concret » et l'« abstrait », le « stable » et l'« instable », le « positif » et le « négatif », etc. Or le sème différentiel guide la répartition des rôles logiques entre les pôles hypallagiques. Ainsi, la dimension « animé » en (1) et (2) permet de distinguer les fonctions logiques des supports isotopiques et syntaxiques : selon la logique consensuelle, l'animé (*marchand, me, directress*) se verra attribuer le rôle d'agent ou de siège d'émotion, et l'inanimé (*comptoir, boards*) le rôle d'instrument.

Les trois pôles hypallagiques convergent donc dans une chaîne logique²⁰ orientée, dans (1), vers l'échange d'argent : le marchand se situe à l'origine des transactions tandis que le comptoir sert d'instrument et de lieu à ces activités. De manière plus complexe dans (2), la chaîne logique de la jalousie inclut les planches ayant la fonction instrumentale d'interdiction ; la vigilante directrice qui constitue l'agent responsable de cet obstacle ; et un des destinataires, le professeur, subissant l'interdiction et la frustration jalouse qui en découle. Ces relations logiques, ici de type *cause, conséquence, instrument, etc.*, qui structurent les rapports logiques hypallagiques, sont identifiées par Suhamy comme la base de la métonymie : la cohérence logique de l'hypallage est donc de type métonymique.

Comme le support attendu des apports de (1) et (2) contient habituellement le sème « humain », la relation [A-SI (humain)] sera considérée comme non tropique, tandis que la relation [A-ST (inanimé)] est de type métonymique. C'est donc le sème différentiel qui suscite ou non l'interprétation métonymique de l'apport.

Ainsi l'apport se dédouble en quelque sorte puisqu'il converge dans ses sèmes communs avec ses deux supports (d'où une certaine transparence du sens hypallagique) ; mais par le sème différentiel, il converge avec SI, tout en divergeant avec ST, suscitant simultanément une interprétation non tropique (relativement à SI), et métonymique (relativement à ST).

L'allotopie [humain-inanimé] apparaît fréquemment dans les hypallages ; souvent aussi, elles convergent sur le sème de la « perception », par synesthésie, ou par référence à l'un des cinq sens, comme dans (5) dont la « vue » constitue un sème commun, et le sème « (absence de) stabilité » (« couleur » vs « mouvement »²¹) représente le sème différentiel.

5- Where, indeed, does the moon not look well? [...] even while we watched her FLUSHED ASCENT, she cleared to gold, and in very brief space, floated up stainless into a now calm sky. (V17, 182)

²⁰ Cette notion de chaîne logique est de l'ordre du prérequis culturel et se distingue de la syntaxe. Elle s'inspire en partie de l'analyse par « frame » de la linguistique cognitive (Cf. E. Sweetser, 1999).

²¹ Métonymie suggérée : *agent* (coloré) pour son *procès*.

L'hypallage (5) converge, parallèlement, sur le sème « intensité » (rouge brillant, mouvement ascendant), s'inscrivant dans la veine romantique de Charlotte Brontë, que renforce ici une personnification typique de la lune, opérée dans une métaphore épithétique superposée à l'hypallage.

Pour renvoyer à la capacité à converger et diverger simultanément, nous proposons le terme de *bivergence*. L'apport hypallagique, bivergent, est mis en commun sémantiquement entre deux supports : ce partage entre les trois pôles souligne donc leur appartenance à une chaîne dont les maillons entretiennent entre eux des rapports logiques de type métonymique.

3.2. Ressemblance métaphorique

L'hypallage suggère, parallèlement à la communauté logique entre ses pôles, une communauté de ressemblance. En effet, les trois pôles possèdent des sèmes communs, et le sème différentiel est potentiellement transférable sur le ST. Or la ressemblance, selon Suhamy, construit la métaphore. À titre de comparaison, (2d) peut être lu comme une métaphore *in absentia* aboutie, dans laquelle une comparaison entre les planches et une entité humaine (qui constitue le *support isotopique* métaphorique, *in absentia*) peut déboucher sur une personnification des planches²².

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE (Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835)

2- [the garden] was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS (P12, 760-61)

2d- The storm had torn away slates and planks from the old house, the outside entrance to the wine cellar was blocked by *jealous boards*

Dans (1) et (2), le transfert du sème différentiel « humain » de A à ST personnifierait le comptoir et les planches, et rapprocherait les deux supports par le partage ainsi obtenu. Il y aurait donc métaphore par la ressemblance entre les inanimés (ST) et les humains (SI). Or, en contexte, le sème différentiel appartient davantage au SI qu'au ST, clairement distincts quant à leurs rôles logiques : cette concurrence logique et sémantique empêche le transfert total du sème différentiel, si bien que la métaphore ou la métonymie de A et / ou de ST n'aboutit pas dans l'hypallage.

Si la fusion tropique entre SI (humain) et ST (*boards*) peut aboutir en (2d), la distinction des rôles logiques entre les deux supports hypallagiques bloque partiellement cette fusion en (1), entre le SI *marchand* et le ST *comptoir*

²² L'exemple (1) peut également se transformer en métaphore *in absentia* (par exemple en personnification) : « Une caisse béante au tiroir prêt à avaler pièces et billets, se dressait sur un grand *comptoir avide*. » (contexte manipulé)

et en (2), entre les SI *directress* et *me* et le ST *boards*) : le trope est suggéré sur les supports hypallagiques, mais il n'aboutit pas.

Conjointement, le SI de la métaphore et le SI de l'hypallage se distinguent par leur degré de référentialité visée. Dans (2d), le SI humain n'a pas de rôle logique dans la situation d'énonciation : aucun humain n'est mentionné dans le même cadre spatio-temporel que les planches arrachées par la tempête. Elles ne ressemblent pas à un humain spécifique, mais elles sont implicitement comparées à la notion d'humain. Les SI de (1) et (2), respectivement *marchand*, et *me / directress*, en revanche, constituent des humains aux rôles clairement définis dans le même cadre spatio-temporel : ce rôle, nettement défini et distinct, du SI hypallagique lui confère un poids concurrentiel que n'a pas le SI d'un trope abouti.

En bref, le rapprochement tropique des pôles hypallagiques est simultanément suggéré et restreint : ils bivalent sur le plan tropique. Paradoxalement, la bivalence métaphorique et métonymique se signale au sein d'un binôme aux liens syntaxiques étroits, tel un syntagme [épithète-nom].

3.3. Valeur contrapuntique de l'hypallage

La résolution de ce paradoxe s'opère de manière contrapuntique.

Simultanément, l'hypallage suscite et repousse le trope : cela met précisément en relief la relativité de sa tropicité. Dans l'hypallage, la subjectivité énonciative se signale comme partielle et partielle, comme si le locuteur du poème de Victor Hugo (1) déclarait percevoir une ressemblance entre le comptoir et le marchand, ou affirmait que le comptoir lui rappelait le marchand, tout en maintenant qu'il n'entretient aucune confusion entre ces deux objets. En d'autres termes, la syntaxe suggère le transfert métaphorique du sème « humain » ainsi que le lien métonymique entre les supports tandis que la concurrence sémantique et logique entre les deux supports limite le transfert et bloque la fusion. Parallèlement, la communauté de l'apport dans une chaîne logique métonymique et les sèmes partagés exhibent le fait que la ressemblance entre le comptoir et le marchand découle de ce qu'ils sont inscrits dans une même activité.

1- Ce marchand accoudé sur son COMPTOIR AVIDE (Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835)

La mise en relief de la subjectivité énonciative s'effectue par le contrepoint. Le lien réputé logique ou consensuel reste lisible dans l'attraction sémantique entre A et SI, parallèlement au lien subjectif entre A et ST. À la convergence tropique subjective, que signale la syntaxe, et qui transcende la divergence issue du sème différentiel, répond la convergence logique, réputée

objective, et signalée par les sèmes communs, mais dépendante d'un rapprochement interprétatif. L'hypallage place l'objectivité (la logique consensuelle) à l'arrière-plan, afin de pousser au premier plan syntaxique le travail associatif issu de la subjectivité énonciative.

Relativement au point de vue subjectif de l'énonciation qui les met en rapport, les pôles hypallagiques convergent dans leur ressemblance, mais, relativement à un point de vue objectif, ils divergent dans leur dissemblance tout en convergeant dans une chaîne logique commune : la bivergence de l'hypallage consiste en la coexistence de plusieurs niveaux de convergence et de divergence qui se répondent en contrepoint.

L'interprétation déterminera, dans cette bivergence, les poids relatifs de la convergence et de la divergence, dont l'une n'annule jamais l'autre. Si l'interprétation logique isotopique sert de base justificative à sa contrepartie subjective, motivant la ressemblance métaphorique par la contiguïté métonymique (dans le contexte (2), si les planches ressemblent à des humains jaloux, elles doivent cet effet au sentiment effectif des humains qui les ont posées – *directress* – ou les subissent – *me*), la convergence l'emporte. Si, en revanche, le lien subjectif allotopique se dessine en contraste, voire en contradiction avec le lien logique consensuel, comme dans (6), la divergence pèse davantage.

La bivergence hypallagique permet à Charlotte Brontë, pour qui la problématique de l'hétérogénéité²³ s'avère cruciale, de marier la veine réaliste à une autre veine²⁴, ici gothique.

2- [the garden] was yet hidden from me by the JEALOUS BOARDS (P12, 760-61)

6- [...] when brought into contact with either men or women of the coarse, self-complacent quality, whereof Madame Panache was a specimen, [Mr Paul] had no control over his own passions; an unspeakable and ACTIVE AVERSION impelled him to a war of extermination. (V30, 349)

Les pôles hypallagiques, nous l'avons vu, peuvent converger dans une chaîne logique orientée. Ils peuvent également converger dans une chaîne logique constituée d'un *tout* et de ses *parties*, tels une situation d'énonciation qui possède des coordonnées spatiales et temporelles, ou un être humain constitué de diverses composantes. Le gentleman victorien idéal, défini en négatif dans l'énoncé, constitue un *tout* intègre, qui exerce un contrôle sur ses propres passions (« control over his own passions »). Mr Paul devrait donc idéalement maîtriser toute son activité. Cependant, l'hypallage (6) relie syntaxiquement l'activité non pas à Mr Paul dans son ensemble (SI), mais à une

²³ À l'instar de Jane enfant, « a heterogeneous thing » (JE2, 12).

²⁴ Voir Gutleben et Smajić.

partie de lui-même, son aversion (ST)²⁵. La passion et ses effets fascinent Charlotte Brontë : dans la continuité de la veine gothique, les pulsions peuvent surgir d'une étrange profondeur (« strange depth », JE18, 160) pour compromettre l'intégrité de l'être, comme en atteste Jane, hors d'elle sous l'emprise de la passion (« virulent passions », « I was a trifle beside myself; or rather *out*²⁶ of myself », JE2, 9).

6- [...] when brought into contact with either men or women of the coarse, self-complacent quality, whereof Madame Panache was a specimen, [Mr Paul] had no control over his own passions; an unspeakable and ACTIVE AVERSION impelled him to a war of extermination. (V30, 349)

Dans (6), l'aversion (ST) de Mr Paul détourne son activité, et ainsi son agentivité, qui devraient idéalement être réservées à un être cohérent et capable de se maîtriser (SI). L'autonomie de l'aversion suggérée par la syntaxe susciterait presque une personnification gothique²⁷. Mais le contrepoint réaliste de l'homme sain, et donc intègre, perce à travers l'attraction sémantique entre Mr Paul, le *tout*, et l'épithète *active*, qui devrait idéalement concerner l'être dans son ensemble. Au demeurant, le cyclothymique Mr Paul ne se laisse jamais longtemps emporter par sa passion : les remords qu'il exprime régulièrement signalent un certain degré de cohérence saine dans son être. La divergence entre Mr Paul et ses passions n'aboutit jamais totalement.

Conclusion

Plusieurs influences tropiques se dessinent dans l'hypallage, mais l'hypallage n'est ni un trope syntaxique, ni une métaphore, ni une métonymie, et l'allotopie, le caractère insolite et surprenant du binôme, ne peuvent, en soi, suffire à la distinguer d'autres figures. L'hypallage est trope par sa *bivergence*, qui consiste en un contrepoint inattendu, inhabituel – ou, plutôt, typique de l'hypallage – entre un lien tropique et sa contrepartie non tropique au sein d'un énoncé unique. Le texte hypallagique est relativement transparent, car au sein d'un même énoncé, le lien entre l'*apport* et le *support syntaxique* est allotopique et tropique relativement – en contrepoint – à un lien moins allotopique (ou plus isotopique) et moins tropique avec un *support isotopique* : la figure met en relief la subjectivité énonciative par le lien syntaxique tout en conservant en

²⁵ Allotopie relative à des idéaux culturels, et soulignée par la narratrice.

²⁶ Italiques originales.

²⁷ La nonne de *Villette*, à titre comparatif, est interprétée par certains comme une personnification du désir de Lucy, mais cette personnification n'aboutit jamais complètement : l'extériorisation de cette composante personnelle n'atteint jamais la schizophrénie, puisque deux personnages au moins la perçoivent (V31).

arrière-plan sa contrepartie plus objective. Dans un ultime paradoxe, le rapport le plus consensuel (entre l'*apport* et le *support isotopique*) n'est pas celui que la syntaxe construit objectivement, mais il repose sur une mise en relation par l'interprétation, certes raisonnée, néanmoins subjective.

Bibliographie

- BALLABRIGA, Michel, 2008. « Sémantique, Rhétorique et complexité. » [En ligne]. *Texte !*, vol. XVIII, n° 3. Disponible sur : <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=1679>>. (Consulté le 1.06.2012)
- BALLARD, Michel, 2001. « L'hypallage en traduction ». *Langage et référence. Mélanges offerts à Kerstin Jonasson à l'occasion de ses soixante ans*, Hans KRONNING et al. (ed.). Acta Universitatis Upsaliensis (7-38).
- BRONTË, Charlotte. 2001 [1847]. *Jane Eyre*. New York, London, Norton Critical Edition.
- , 2008 [1853]. *Villette*. Oxford Word's Classics. Oxford, Oxford University Press.
- , 2008 [1857, post.]. *The Professor in Shirley and The Professor*. New York, London, Toronto, Everyman's Library.
- COHEN, William A., 2003. « Material Interiority in Charlotte Brontë's *The Professor* ». *Nineteenth-Century Literature*, vol. 57, n° 4 (443-476).
- COTTE, Pierre, 1991. « L'hypallage ou la fausse attribution ». *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement). Figuralité et cognition*. Presses Universitaires de Vincennes, n°9 (79-95).
- DESURMONT, Christopher, 2006. « Les figures de l'hypallage ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°27 (159-176).
- DUTEIL-MOUGEL, Carine, 2004. « Introduction à la sémantique interprétative ». [En ligne] *Texte !* Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Intro.html>. (Consulté le 1.06.2012).
- FROMILHAGUE, Catherine, 1995. « L'hypallage ». *Les figures de style*. Paris, Armand Colin.
- GAUDIN-BORDES, Lucile & Geneviève SALVAN, 2008. « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », Michel PIERRARD, Laurence ROSIER, Ivan EVRARD et Dan VAN RAEMDONCK (ed.). Actes du colloque *Représentations du sens linguistique III*. Paris, L'Harmattan (99-111).
- GUTLEBEN, Christian, 2008. « Les leurres de l'altérité : stratégie romanesque et projet idéologique dans *Jane Eyre* ». *Cycnos*, vol. 25 spécial.
- KING JAMES BIBLE [en ligne]. Gutenberg. eBook n°100. Disponible sur : <<http://www.gutenberg.org/ebooks/100>>. (Consulté le 15.06.2012).

- LARREYA, Paul & Renaud MÉRY, 1992. « De la productivité syntaxique de l'hypallage », J. GUÉRON (ed.). *L'ordre des mots – Domaine anglais*. Saint-Etienne : CIEREC (143-160).
- MEYER, Bernard, 1988. « Métonymies et métaphores adjectivales ». *Le Français moderne*, 56^e année. D'Artrey. n°3/4.
- MEYER, Bernard, 1989. « L'hypallage adjectivale ». *Traliphi* 27 (77-94).
- PAILLARD, Michel, 2002. « From Figures of Speech to Lexical Units: An English-French Contrastive Approach to Hypallage and Metonymy ». *Lexis in Contrast: Corpus-Based Approaches*. Amsterdam, Netherlands : Benjamins (175-185).
- RASTIER, François, 2001. « Indécidable hypallage ». *Langue française*, 129 (111-127).
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare* [en ligne]. Gutenberg. eBook n°10. Disponible sur : <<http://www.gutenberg.org/ebooks/10>>. (Consulté le 15/06/2012).
- SMAJIĆ, Srdjan, 2009. « Supernatural Realism ». *NOVEL: A Forum on Fiction* 42.1 (1-22).
- SUHAMY, Henri, 2010 [1981]. *Les Figures de style*. Paris : Puf, Que sais-je ?
- SWEETSER, Eve, 1999. « Compositionality and Blending: Semantic Composition in a Cognitively Realistic Framework », Th. JANSSEN & G. REDEKER (ed.) *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope and Methodology*. Berlin, Mouton de Gruyter (129-162).

Ressources électroniques en ligne

The British National Corpus, version 3 (BNC XML Edition), 2007. Distributed by Oxford University Computing Services on behalf of the BNC Consortium. Disponible sur : <<http://www.natcorp.ox.ac.uk/>>. (Consulté le 26.06.2012).

Le Trésor de la Langue Française informatisé [en ligne]. ATILF. Disponible sur : <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>. (Consulté le 26.06.2012).

SIMPSON, John. *Oxford English Dictionary* [en ligne]. Oxford University Press. (Dernière mise à jour : juin 2012). Disponible sur : <<http://www.oed.com/>>. (Consulté le 26.06.2012).

POÉTIQUE DE LA TRANSPARENCE : UTILISATION DU DISCOURS DIRECT DANS LE POÈME HAGIOGRAPHIQUE VIEIL-ANGLAIS ANDREAS

Élise Louviot

Université de Lorraine – IDEA EA 2338

Abstract: Direct speech is frequently seen as a way for the narrator to become transparent and thus to allow unmediated access to the action. An examination of the sea episode in the Old English poem *Andreas* shows that this is not necessarily the case. In this poem, direct speech is not independent from the narrative voice but rather seems to be an extension of it: it is not a mimetic device used to show what a character may have said, but a didactic one, used by the narrator to delineate the issues at stake in the poem more clearly.

Keywords : direct speech, Old English, poetry, *Andreas*, hagiography

Introduction

Parmi les procédés utilisés pour représenter la parole d'autrui, le discours direct (DD) a longtemps été associé de manière privilégiée aux notions de transparence et d'authenticité. Depuis l'opposition platonicienne entre mimésis et diégésis¹ (*République*, III : VI-IX), jusqu'à celles entre *showing* et *telling* (Clark & Gerrig, 1990) ou entre citation-monstration et reformulation-traduction

¹ Sur l'historique de la théorisation du discours rapporté, et notamment l'influence de la rhétorique classique, voir Laurence Rosier (1999, 11-62).

(Authier-Revuz, 1992 et 1993), le DD a souvent été analysé comme un objet plus brut, plus proche de l'oral authentique que le discours indirect (DI) ou indirect libre (DIL). La manière dont le discours rapporté est enseigné dans le secondaire renforce cette conception. En effet, on y présente encore souvent le DD comme la reproduction de paroles effectivement prononcées, et le DI comme une transposition, une élaboration supplémentaire du narrateur, qui s'approprierait ainsi les paroles de l'autre².

Pourtant, cette vision est contestée depuis longtemps³. Plusieurs études (Rosier, 1999 et Calaresu, 2004) ont montré que, même lorsqu'il rapporte des propos effectivement tenus, le DD ne vise pas la reproduction textuelle du discours premier (sauf dans le cas très particulier des citations, notamment dans un contexte scientifique), mais plutôt une représentation actualisée de ce discours. En d'autres termes, le DD, comme toute autre forme de discours rapporté, et, plus largement, comme toute autre forme de représentation, correspond à un travail interprétatif et créatif, et non à une simple reproduction ou monstration.

L'illusion de transparence tient aux caractéristiques formelles du DD, et en particulier à l'absence d'intrusion évidente du narrateur dans les propos du personnage⁴, dans la mesure où le repérage énonciatif se fait essentiellement par rapport au personnage, et non par rapport à celui qui rapporte ses propos, comme pour le DI. Ce constat fait penser à Joaquín Pizarro (1989, 55-56) que l'utilisation massive du DD dans les traditions narratives orales traduit un désir d'effacement de la part du narrateur, qui ne veut pas interposer sa présence entre les auditeurs et l'action relatée :

Unlike the classical historian, the oral narrator tries to become transparent, to vanish from the scene or from his listener's awareness; by appealing primarily to their dramatic imagination, he invites them to follow an action that does not include him as a judge, critic, or interpreter. (55)

² Sur trois manuels de français proposés pour la rentrée 2012, deux présentent le DD comme la reproduction exacte de paroles effectivement tenues, et proposent des exercices de transposition du DD au DI (Hars, 2012, 346-347 et Abensour, 2012, 382-383 et 473). Le troisième (Lachnitt, 2012, 319) évacue la notion de reproduction effective pour préférer celle d'illusion mimétique : « Le narrateur s'efface du récit, donnant ainsi l'illusion de laisser la parole aux personnages (...) »

³ Dès 1929, les exercices de transpositions sont critiqués par Mikhaïl Bakhtine comme n'ayant aucun sens ([1929] 1977, 176). Quant à la notion de fidélité à un énoncé premier, elle est à peu près unanimement rejetée depuis des décennies (voir notamment Combettes, 1990, 97 et Authier-Revuz, 1992, 38).

⁴ Des intrusions sont toutefois possibles : quand le narrateur censure la vulgarité du personnage (Combettes, 1990, 103) ou quand il introduit un décalage ironique qui détourne le sens des mots représentés au DD (Mikhaïl Bakhtine, [1929] 1977, 188-189).

Les poèmes vieil-anglais qui nous sont parvenus ont nécessairement été conservés par écrit. Cependant, leurs caractéristiques stylistiques⁵ et leur état de conservation matérielle⁶ permettent de penser qu'ils sont encore très proches d'une tradition orale. Ils partagent en tout cas avec les récits oraux une prédilection pour le DD, qui peut représenter plus du tiers, voire plus de la moitié du texte complet⁷.

Or le DD de ces poèmes ne semble pas promouvoir l'effacement décrit par Pizarro. Si une certaine transparence est favorisée, celle-ci ne s'apparente en rien à un contact direct entre le lecteur ou auditeur et les personnages. Cet article se propose d'examiner à titre d'exemple l'épisode en mer du poème *Andreas* (235-838). Ce passage relate le voyage d'Andreas – c'est-à-dire saint André – vers la Mermédonie, où il a pour mission de sauver Mathieu des cannibales et de convertir ces derniers. L'épisode est dominé par un long échange au DD entre Andreas et Jésus, qui lui apparaît sous les traits d'un simple pilote.

Le poème est une traduction d'un texte grec, les *Praxeis Andreou kai Matheian eis ten polin ton anthropophagon* (*Actes d'André et Mathieu dans la cité des anthropophages*), vraisemblablement par l'intermédiaire d'une version latine aujourd'hui perdue, mais dont existe un analogue plus tardif, connu sous le nom de *recensio casanatensis*. Le choix d'étudier une traduction est délibéré : en effet, si les traductions tendent à être influencées par le style de leurs sources, et donc à se démarquer parfois légèrement des conventions typiquement vieil-anglaises, elles permettent aussi de révéler les choix du poète, et ainsi de dévoiler les spécificités de la poétique vieil-anglaise.

1. Caractéristiques externes

Le lecteur moderne est souvent frappé par le manque apparent de dynamisme des échanges en poésie vieil-anglaise. Plutôt qu'un vrai dialogue, on dirait une succession de discours indépendants. Cette impression tient

⁵ La nature formulaire de ces poèmes est particulièrement significative. Le lien entre formules et oralité a été établi par Milman Parry dès 1930, et l'applicabilité de la théorie orale-formulaire à la poésie vieil-anglaise affirmée dès 1953 (Magoun). De très nombreuses études ont depuis permis d'affiner la théorie orale-formulaire (Foley, 1985), notamment en ce qui concerne la poésie vieil-anglaise, qui doit être considérée comme représentant une textualité transitionnelle plutôt que strictement orale (Pasternack, 1995).

⁶ O'Keeffe (1990) a montré que les pratiques sribales observables dans les manuscrits poétiques vieil-anglais témoignent d'une culture transitionnelle, où l'oralité demeure importante.

⁷ On peut ainsi citer *Guthlac A*, où le DD représente 37,7% du poème (308 vers sur 818), mais aussi *Beowulf*, 38,7% (1231,5 sur 3182), *Elene*, 40,9% (540,5 sur 1321) et *Juliana*, 61,3% (448 sur 731). Dans *Andreas*, la proportion est de 52,9% sur l'ensemble du poème (910,5 sur 1722) et près de 80% dans l'épisode étudié ici (479 sur 604). Le terme de vers désigne ici l'unité métrique comprenant quatre syllabes accentuées, et non le simple hémistiche.

principalement à deux facteurs. Tout d'abord, la longueur des répliques est considérable : de 4 vers entiers à 174, avec une médiane à 10 (moyenne : 17) pour l'épisode étudié. Cet exemple est tout à fait représentatif :

Ἐὰν ἀποστῶμεν ἀπὸ σοῦ, ξένοι γενόμεθα τῶν ἀγαθῶν ὧν παρέσχευ ἡμῖν ὁ κύριος. νῦν οὖν μετὰ σοῦ ἔσμεν ὅπου δ' ἂν πορεύῃ. (Praxeis Andreou, § 7)⁸

Si recesserimus a te ut exteri efficiamur de omnia, quod nos docuisti, nichil nobiscum permanent, sed ubique tu nobis eris sive in vitam sive in mortem, non te deserimus. (*recensio casanatensis*, §7)⁹

Hwider hweorfað we hlafordlease,
geomormode, gode orfeorme,
synnum wunde, gif we swicað þe?
We bioð laðe on landa gehwam,
folcum fracode, þonne fira bearn,
ellenrofe, æht besittaþ,
hwylc hira selost symle gelæste
hlaforde æt hilde, þonne hand ond rond
on beaduwange billum forgrunden
æt niðplegan nearu þrowedon. (*Andreas*, 405-414)¹⁰

Le texte latin est comme souvent un peu plus prolixe que la source grecque (29 mots contre 22). Quelques ajouts – notamment *sive in vitam sive in mortem* – donnent une emphase supplémentaire, mais la traduction reste très littérale. En revanche, les amplifications pratiquées par le poète vieil-anglais sont considérables.

Le poème s'éloigne de la source pour développer une longue tirade conforme aux conventions poétiques vieil-anglaises : variations¹¹ multiples et thème traditionnel de l'exil notamment (Greenfield, 1955).

Cette tendance amplificatrice est une constante des traductions poétiques vieil-anglaises. Quand une source a recours à une réplique très brève, celle-ci est éliminée ou développée, mais presque jamais conservée telle quelle. Quant

⁸ Traduction anglaise (Boenig, 1991, 5) : « If we should leave you, we would become estranged from the good things which the Lord has provided for us. Now we will be with you, wherever you go ».

⁹ « Si nous nous éloignons de toi, pour devenir étrangers à tout ce que tu nous as enseigné, il ne nous resterait rien, mais où que tu sois, dans la vie comme dans la mort, nous ne t'abandonnerons pas ». Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

¹⁰ « Vers où nous tournerons-nous, sans seigneur, attristés, privés de bonté, blessés par nos péchés, si nous te quittons ? Nous serions haïssables dans tous les pays, vils aux yeux des gens, quand les enfants des hommes, renommés pour leur courage, tiennent conseil pour déterminer qui parmi eux a toujours le mieux servi son seigneur au combat, quand la main et le bouclier, pulvérisés par les épées au cours des hostilités, subissent des difficultés sur le champ de bataille ».

¹¹ En poésie vieil-anglaise, la variation est le nom donné au procédé consistant à désigner la même idée plusieurs fois à l'aide d'expressions différentes, typiquement sous forme d'appositions.

aux textes originaux, ils ont tendance à présenter des répliques encore plus longues : longueur médiane de 19 vers (moyenne : 27,5) pour *Beowulf* contre 10 pour l'épisode étudié (moyenne : 17).

Le mode d'insertion des répliques est également décisif. La poésie vieil-anglaise n'utilise que l'*inquit* initial, très fréquent dans les traditions orales ou proches de l'oral. Elle est en effet destinée à être lue à un public (Zumthor, [1972] 2000, 48-60 ; Opland, 1980). Or pour un auditeur, il est bien plus facile de repérer et d'attribuer correctement les répliques quand leur début est signalé textuellement. Cette façon de faire donne lieu à une structure paratactique, elle-même typique des récits oraux (Ong, [1982] 1988, 36-37).

Le texte grec privilégie aussi l'*inquit* initial, probablement pour les mêmes raisons. En revanche, la *recensio casanatensis* adopte un style d'insertion du DD plus « écrit ». Ainsi, le marquage textuel est parfois absent, comme ici (je souligne en italique) :

Et cepit andreas intendere in iesum, dixitque ad eum, est aliquid quod tibi volo dicere, et dominus ad eum, dic quod vis. *Obsecro* enim te homo, ut ostendas mihi et discas artem gubernationis (...). (*recensio casanatensis*, § 9)¹²

À l'inverse, il peut y avoir de véritables transitions entre deux répliques (*idem*) :

Quo audito sanctus andreas, exclamavit voce magna, et benedixit eum dicens (*recensio casanatensis*, § 9)¹³

Alors que les textes grec et vieil-anglais se contentent de juxtaposer des unités très nettement délimitées, la *recensio casanatensis* propose ainsi une structure à la fois plus complexe et plus variée.

Si la préférence pour l'*inquit* initial est une caractéristique commune à la plupart des traditions orales ou proches de l'oral, la forme prise par cet *inquit* en poésie vieil-anglaise est cependant particulière. En effet, l'*inquit* y est souvent très élaboré, occupant au minimum un vers entier, souvent plusieurs¹⁴.

La fonction de ces formules d'insertion dépasse la simple délimitation et attribution des répliques. Souvent, elles orientent l'interprétation des paroles. Ainsi, les épithètes désignant le pilote ne l'identifient pas simplement comme

12 « Et André se tourna vers Jésus et lui dit : « Il y a autre chose que je veux te dire » et le Seigneur lui répondit : « Dis ce que tu veux. – Alors je te prie instamment, [brave] homme, de me montrer et m'enseigner ton art de la navigation ».

13 « L'ayant entendu, Saint André s'exclama à voix haute et le bénit en disant ».

14 Cette pratique est sans équivalent dans les autres poésies germaniques anciennes. La poésie vieux-saxonne utilise souvent l'incise et le « slipping » (passage de DI à DD sans transition, Schuelke, 1958), tandis que la poésie eddique semble souvent s'être reposée sur la structure strophique et les vocatifs pour permettre d'inférer les changements de locuteur (dans les manuscrits où elle est conservée, de brèves mentions en prose clarifient toutefois la situation, Kellogg, 1991, 91-92).

Jésus (comme dans les sources grecque et latine), mais comme le Dieu créateur et tout-puissant, ce qui donne aux paroles prononcées une autorité plus grande :

Eft him ondswarode æðelinga helm
of yðlide, engla scippend (*Andreas*, 277-278)¹⁵
Him ondswarode ece dryhten (*Andreas*, 510)¹⁶
Him ða of ceole oncwæð cyninga wuldor,
frægn fromlice fruma ond ende (*Andreas*, 555-556)¹⁷

Il en va de même pour celles désignant Andreas :

Ongan ða reordigan rædum snottor,
wis on gewitte, wordlocan onspeonn (*Andreas*, 469-470)¹⁸

À ce moment du récit, le personnage pourrait paraître ignorant ou naïf car il n'a pas reconnu l'identité de son interlocuteur. Dans la source, cette ignorance est mise en valeur, sans doute pour accentuer le spectaculaire de la scène de reconnaissance future :

Καὶ ἐπιστραφεὶς Ἀνδρέας πρὸς τὸν κύριος, μὴ γινώσκων ὅτι ὁ κύριός ἐστιν, εἶπεν αὐτῷ
(Praxeis andreou, § 9)¹⁹

Dans le poème, au contraire, toute dévalorisation du personnage est évitée et Andreas apparaît comme un sage dont les paroles doivent être prises au sérieux. Le lecteur ou auditeur est ainsi invité à se focaliser non sur l'ignorance du personnage, mais sur sa capacité à discerner la grandeur de son interlocuteur malgré des apparences trompeuses.

Ce dispositif va à l'encontre de toute illusion réaliste. La longueur des répliques ne permet pas de croire à un échange authentique, tandis que le recours à l'*inquit* initial prive la parole représentée d'autonomie et la subordonne au discours du narrateur et à son interprétation.

2. Caractéristiques internes

La présence massive de DD en poésie vieil-anglaise peut surprendre, étant donné que les poètes refusent d'en exploiter le potentiel mimétique

¹⁵ « À nouveau le Protecteur des nobles, le Créateur des anges, lui répondit depuis le bateau ».

¹⁶ « Le Seigneur éternel lui répondit ».

¹⁷ « Depuis le bateau lui répondit la Gloire des rois, demanda aussitôt l'Origine et la Fin » (en référence à l'alpha et l'oméga, voir Apocalypse 1 : 8, 21 : 6 et 22 : 13).

¹⁸ « L'homme aux conseils avisés se mit alors à parler, sage en son esprit, il ouvrit sa réserve de mots ».

¹⁹ « Then Andrew turned to the Lord, not knowing that he was the Lord, and said to him » (Boenig, 1991, 6).

(Richman, 1977, 263-265). L'examen des spécificités internes des répliques vieil-anglaises permet d'apporter quelques éléments de réponses. Les ajouts pratiqués par le poète d'*Andreas* sont de deux types, selon l'acte de langage concerné.

2.1. Actes de langage typiques du récit

Quand il s'agit de décrire quelque chose ou de relater un événement, le poète a recours aux mêmes procédés que dans le récit. Il en va ainsi des évocations de la mer agitée, comme en témoignent ces deux extraits, le premier tiré d'un discours d'*Andreas* à ses disciples, et le second du récit :

Swa gesælde iu, þæt we on sæbate
ofer waruðgewinn wæda cunnedan,
faroðridende. Frecne þuhton
egle ealada. Eagorstreamas
beoton bordstæðu, brim oft oncwæð,
yð oðerre. Hwilum upp astod
of brimes bosme on bates fæðm
egesa ofer yðlid. ælmihtig þær,
meotud mancynnes, on mereþyssan
beorht basnode. Beornas wurdon
forhte on mode (...). (*Andreas*, 438-448)²⁰

þa gedrefed wearð,
onhrered hwælmere. Hornfisc plegode,
glad geond garsecg, ond se græga mæw
wælgifre wand. Wedercandel swearc,
windas weoxon, wægas grundon,
streamas styredon, strengas gurron,
wædo gewætte. Wæteregsa stod
þreata þryðum. þegnas wurdon
acolmode. (*Andreas* 369b-377a)²¹

²⁰ « Une telle chose est arrivée jadis : nous nous risquions à traverser les eaux, le ressac, chevauchant les vagues sur un bateau. Les horribles courants paraissaient dangereux. Les flots battaient les côtes, l'océan se faisait souvent entendre aussi, une vague répondant à l'autre. Par moment du tréfonds de l'océan s'élevait au-dessus de l'intérieur du bateau une grande terreur sur le navire. Là le Tout-Puissant, le Maître de l'humanité, resplendissant sur l'embarcation, attendait. Les hommes prirent peur en leur esprit ». La source est beaucoup plus concise : « And – a great wind arising and the sea swelling so that the waves were raised up and got under the sail of the boat and we greatly feared » (Boenig, 1991, 6).

²¹ « Puis la mer se troubla et s'agita. L'aiguille de mer s'ébattait, glissait dans l'océan, et la mouette grise tournoyait, avide de carnage. La chandelle du ciel s'obscurcissait, les vents enflaient, les eaux s'entrechoquaient, les courants s'agitaient, les cordes craquaient, les gréements imbibés d'eau. La terreur

Dans les deux textes, l'hostilité de la mer est associée à celle d'une bataille, comme en témoignent le vocabulaire (*waruðgewinn*, littéralement le combat sur les côtes ; *beoton*, frapper, avec un jeu de mot sur *bord-stæþ*, dont le premier élément peut également signifier un bouclier, etc.) et l'utilisation de motifs traditionnellement associés au combat : celui des bêtes de carnage (Magoun, 1955), l'aiguille de mer et la mouette remplaçant ici le loup et le corbeau, et celui du vacarme précédant ou accompagnant le combat. Cette dimension phonique se traduit aussi dans les multiples allitérations facultatives²² (en italique).

Il s'agit d'un véritable *topos* de la poésie vieil-anglaise, dont existent de nombreux analogues (Pons, 1925, 93-112), rencontrés aussi bien dans du récit que du DD. Ce fait est en lui-même intéressant puisqu'il confirme, sur un autre plan, le manque d'autonomie des voix des personnages par rapport à celle du narrateur.

2.2. Actes de langage typiques du discours

Les actes de langage faisant intervenir une dimension interpersonnelle sont plus révélateurs encore, en particulier les requêtes. Ainsi, lorsqu'Andreas demande au pilote de lui apprendre son art :

λέγε μοι, ὦ ἄνθρωπε καὶ ὑπόδειξόν μοι τὴν τέχνην τῆς κυβερνήσεώς σου · ὅτι οὐδένα εἶδον ἄνθρωπὸν ποτε κυβερνῶντα οὕτως ἐν τῇ θαλάσσει ὥσπερ νῦν σὲ ὀρώ. (*Praxeis andreou*, § 9)²³

Næfre ic sælidan selran mette,
macræftigran, þæs ðe me þynceð,
rowend rofran, rædsnotterran,
wordes wisran. Ic wille þe,
eorl unforcuð, anre nu gena
bene biddan, þeah ic þe beaga lyt,
sincweorðunga, syllan mihte,
fætedsinces. Wolde ic freondscipe,
þeoden þrymfæst, þinne, gif ic mehte,
begitan godne. þæs ðu gife hleotest,
haligne hyht on heofonþrymme,
gif ðu lidwrigum larna þinra
este wyrðest. Wolde ic anes to ðe,

marine s'élevait avec la force d'une armée. Les vassaux prirent peur ». Ce passage s'inspire indirectement d'un élément présent mais ténu dans la source (les disciples ont le mal de mer).

²² La poésie vieil-anglaise est allitérative. Tout vers comporte au moins deux syllabes qui allitèrent : la première syllabe accentuée du deuxième hémistiche et au moins l'une des deux syllabes accentuées du premier. Les allitérations supplémentaires ne sont pas rares mais constituent un choix marqué.

²³ « Speak to me, man, and show me the skill of your steering, because I have never seen a man steering thus in the sea as now I see you » (Boenig, 1991, 6).

cynerof hæleð, cræftes neosan,
ðæt ðu me getæhte, nu þe tir cyning
ond miht forgef, manna scyppend,
hu ðu wægflotan wære bestemdon,
sæhengeste, sund wisige. (*Andreas*, 471-488)²⁴

Le poème vieil-anglais reprend et développe la célébration du talent du pilote, avant de formuler la requête elle-même, selon un modèle très différent de la source. Elle est déclinée en trois étapes, reprenant chacune les mêmes éléments.

La formule *ic wille þe*, « je veux te », répétée trois fois sous des formes un peu différentes²⁵, constitue la colonne vertébrale de la requête, ainsi présentée comme la confrontation d'une volonté à un autre. Cet autre est désigné par des épithètes – *eorl unforcuð*, « homme noble à la réputation intacte », *þeoden þrymfæst* « glorieux prince » et *cynerof hæleð*, « homme fameux » – qui ne permettent pas d'identifier un individu particulier, mais un archétype, et encore est-ce un archétype très vague, caractérisé principalement par sa bonne réputation.

L'objet de la requête n'est pas au cœur du propos. Il est explicité à la fin du passage, mais les deux premières formulations ne l'évoquent qu'en des termes vagues : *anre... bene*, « une seule requête », puis *freondscipe... þinne*, « ton amitié ». Cette deuxième expression suggère que ce qui est en jeu ici, c'est surtout la relation entre les deux personnages : ce qui est important, ce n'est pas tant ce que le pilote est susceptible d'accorder, que le fait qu'il choisisse ou non d'accorder une faveur à Andreas, et donc d'établir une relation avec lui, l'échange de dons étant au cœur du fonctionnement social germanique ancien, et donc chargé de sens (Hill, 1995, 85-107).

Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation des circonstants, qui clarifient la hiérarchie entre les deux personnages. Andreas se met d'abord en situation d'infériorité, avouant à deux reprises les limites de sa puissance : une limite financière d'abord, *þeah ic þe beaga lyt, / sincweorðunga, syllan mihte, / fætedsinces* (« bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de trésors, d'objets précieux dorés à l'or »), puis plus indéfinie, *gif ic mehte* (« si je le pouvais »). La conditionnelle semble suggérer que la capacité d'action du personnage est bornée par la bonne volonté de son allocutaire. Le troisième

²⁴ « Jamais je n'ai rencontré de marin meilleur, plus doué, à ce qu'il me semble, un plus vaillant rameur, plus avisé de ses conseils, plus sage de ses paroles. Je veux, homme à la réputation intacte, te demander à présent une seule faveur, bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de trésors, d'objets précieux dorés à l'or. Je voudrais, glorieux prince, si je le pouvais, obtenir ta bonne amitié. En retour tu recevras la grâce, une joie sacrée dans la gloire céleste, si tu te montres généreux de tes enseignements avec ceux qui sont fatigués de naviguer. Je voudrais, homme fameux, obtenir un seul talent de toi, que tu m'enseignes, à présent que le Roi, le Créateur des hommes, t'a accordé la renommée et la puissance, comment tu diriges la course du cheval des mers, le bateau trempé par la mer ».

²⁵ *Wolde ic freondscipe (...) þinne*, « je voudrais ton amitié » ; *Wolde ic (...) to ðe*, « je voudrais te ».

circonstant (*nu þe tir cyning / ond miht forgef*, « à présent que le Roi t'a accordé la renommée et la puissance ») introduit un renversement intéressant. La précision que le talent et la renommée du pilote – les deux qualités qui lui ont été reconnues jusqu'ici – viennent de Dieu change en effet la donne, en impliquant que le pilote a une dette envers Dieu. Andreas s'étant présenté comme un représentant de Dieu, il peut avec une certaine légitimité prétendre à une faveur en vertu de cette dette.

Par rapport au texte source, la requête exprimée est non seulement très solennelle, mais son sens s'est considérablement enrichi. Au niveau de l'interaction entre les personnages, les différents ajouts constituent un véritable travail de figuration (*face-work*²⁶), qui permet à Andreas de se donner une légitimité tout en marquant son respect. Cette forme d'argumentation implicite ne met pas en valeur l'individualité du personnage, mais son intégration dans un système social : on demande au pilote d'agir non en fonction de ses prédispositions personnelles, mais en fonction de son statut, c'est-à-dire en tant qu'homme de bonne réputation et en tant qu'homme redevable d'une dette envers le suzerain d'Andreas.

Au niveau de l'interaction entre le poète et son public, cette formulation a également une fonction didactique. En effet, un événement extraordinaire, la rencontre d'un disciple du Christ et d'un mystérieux pilote, est ramenée à une situation suffisamment typique pour être interprétable : le poème révèle le rapport hiérarchique entre les personnages et leurs obligations réciproques, tout en représentant un rapport de force où celui qui a Dieu de son côté a la préséance, même lorsqu'il s'adresse à un supérieur.

En cela, le poème vieil-anglais est assez fidèle à l'esprit de la source. En effet, tout l'intérêt de la requête d'André dans les *Praxeis andreou* est de fournir au pilote un prétexte pour souligner la faveur divine, et donc le grand pouvoir, dont jouit André. Le poème s'éloigne toutefois de son modèle en ce qui concerne la nature du pouvoir évoqué. Dans la source, il s'agit d'un pouvoir sur les éléments. Dans le poème, cet aspect reste présent, mais passe au second plan, la relation entre les personnages retenant toute l'attention.

En effet, le véritable enjeu de la requête d'Andreas est de revendiquer une légitimité en tant que serviteur de Dieu. La réponse du pilote sanctionne cette légitimité, dans la mesure où il commence par reconnaître l'autorité divine en toutes choses, c'est-à-dire le cadre de référence employé par Andreas, puis le statut d'Andreas comme vassal du Seigneur :

²⁶ D'après Erving Goffman (1967, 5-47), dans la conversation, toute personne cherche à donner une image positive d'elle-même en fonction des normes sociales en vigueur. Cette image de soi est appelée « face ». L'ensemble des signaux, verbaux et non-verbaux, utilisés par le locuteur pour éviter de perdre la face et / ou de faire perdre la face à autrui correspondent au travail de figuration.

He þeodum sceal
racian mid rihte, se ðe rodor ahof
ond gefæstnode folmum sinum,
worhte ond wreðede, wuldras fylde
beorhtne boldwelan, swa gebledsod wearð
engla eðel þurh his anes miht.
Forþan is gesyne, soð orgete,
cuð oncnawen, þæt ðu cyninges eart
þegen geþungen, þrymsittendes,
forþan þe sona sæholm oncneow,
garsecges begang, þæt ðu gife hæfdes
haliges gastes. (*Andreas*, 520b-531a)²⁷

L'échange entre Andreas et le pilote est ainsi une véritable performance, à la fois au sens de mise en scène et d'acte performatif. La prééminence d'Andreas n'est pas seulement énoncée, mais s'accomplit sous les yeux du public du poème. Le fait que cette sanction soit en réalité accordée par Dieu et non par un simple pilote ne fait que lui donner plus de force.

Si le but du poète était de représenter une interaction psychologiquement crédible entre deux personnages, une telle démonstration de supériorité ne ferait pas sens dans la mesure où Andreas est supposé humble de par sa sainteté. Le but est en fait didactique, et le DD est un moyen pour le poète de démontrer et de mettre en scène la grandeur du pouvoir divin, tel qu'il s'incarne dans les serviteurs de Dieu.

Conclusion

Cette étude de cas suggère que dans *Andreas* – et sans doute plus largement dans la poésie vieil-anglaise – le DD ne constitue pas l'expression d'un point de vue et d'une voix relativement autonomes, attribués à un personnage, mais plutôt une extension de la voix du narrateur. S'il y a ici une forme de transparence, ce n'est pas au sens où le narrateur s'effacerait pour laisser s'exprimer une parole authentique, mais plutôt au sens où le DD est exploité par le narrateur pour lever toute opacité du récit et rendre visibles et compréhensibles les rapports de force entre les personnages.

²⁷ « Il appartient avec justice de diriger les peuples à Celui qui a élevé et fixé la voûte céleste de Ses mains, qui a créé et maintenu ce splendide paradis et l'a rempli de gloire : ainsi la patrie des anges a été bénie par Son seul pouvoir. C'est pourquoi la vérité manifeste est visible, connue et reconnue, que tu es un noble vassal du Roi qui siège dans la gloire, parce que la mer, l'étendue de l'océan, t'a aussitôt reconnu comme possédant la grâce du Saint Esprit. »

Bibliographie

Sources primaires

- BLATT, Franz, éd., 1930. *Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud anthropophagos*. Gießen, Alfred Töpelmann et Copenhague, Levin & Munksgaard.
- BOENIG, Robert E., trad., 1991. *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals: Translations from the Greek, Latin, and Old English*. Garland Library of Medieval Literature 70. New York, Garland.
- KRAPP, George Philip, éd., 1932. *The Vercelli Book*. Anglo-Saxon Poetic Records 2. New York, Columbia University Press.

Sources secondaires

- ABENSOUR, Corinne, et al., 2012. *Français 3^e – Livre unique*. Collection Passeurs de textes. Paris, Le Robert.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1992 et 1993. « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, n° 55 (38-42) et n° 56 (10-15).
- BAKHTINE, Mikhail, 1977 [V. N. VOLOCHINOV, 1929], *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. Marina Yaguello. Le Sens Commun. Paris, Minuit.
- CALARESU, Emilia, 2004. *Testuali Parole : la dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*. Materiali linguistici 42. Milan, FrancoAngeli.
- CLARK, Herbert H., et Richard J. GERRIG, 1990. « Quotations as Demonstrations », *Language*, n° 66 (764-805).
- COMBETTES, Bernard, 1990. « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques*, n° 65 (97-111).
- FOLEY, John Miles, 1985. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York, Garland.
- GREENFIELD, Stanley B., 1955. « The Formulaic Expression of the Theme of "Exile" in Anglo-Saxon Poetry », *Speculum*, n° 30 : 2 (200-206).
- HARS, Catherine, et al., 2012. *Français 3^e – Livre unique*. Collection Terre des Lettres. Paris, Nathan.
- HILL, John M., 1995. *The Cultural World in Beowulf*. Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press.
- KELLOGG, Robert, 1991. « Literacy and Orality in the Poetic Edda », in *Vox intexta : Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. Alger Nicolaus Doane et Carol Braun Pasternack. Madison, University of Wisconsin Press (89-101).

- LACHNITT, Catherine, et al., 2012. *Français 3^e – Livre unique*. Collection Fenêtres Ouvertes. Paris, Bordas.
- MAGOUN, Francis P., Jr., 1953. « The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry », *Speculum*, n° 28 (446-467)
- , 1955. « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 56 (81-90).
- O'KEEFFE, Katherine O'Brien, 1990. *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 4. Cambridge, Cambridge University Press.
- OPLAND, Jeff, 1980. *Anglo-Saxon Oral Poetry*. New Haven et Londres, Yale University Press.
- PARRY, Milman, 1930. « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 41 (73-143)
- , 1932. « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 43 (1-50)
- ONG, Walter J., [1982] 1988. *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres & New York, Routledge.
- PASTERNAK, Carol Braun, 1995. *The Textuality of Old English Poetry*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 13. Cambridge, Cambridge University Press.
- PIZARRO, Joaquín Martínez, 1989. *A Rhetoric of the Scene: Dramatic Narrative in the Early Middle Ages*. Toronto, Toronto University Press.
- PLATON, 1959. *La République*, livres I-III, in *Œuvres complètes*, VI, édité et traduit par Émile Chambry. Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Paris, Les Belles Lettres.
- PONS, Émile, 1925. *Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg 25. Strasbourg, Istra.
- RICHMAN, Gerald Irving, 1977. *The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse in Old English Literature*. Thèse de doctorat non publiée, Yale University.
- ROSIER, Laurence, 1999. *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*. Champs Linguistiques. Paris et Bruxelles, Duculot.
- SCHUELKE, Gertrude L., 1958. « 'Slipping' in Indirect Discourse », *American Speech*, n° 33 (90-98)
- ZUMTHOR, Paul, [1972] 2000. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil.

L'UTILISATION DE L'ALTERNANCE CODIQUE DANS LA FICTION DE W. M. THACKERAY : ENTRE OPACITÉ ET TRANSPARENCE

Jacqueline Fromonot

Université Paris 8 Saint-Denis - EA 1569

Abstract: An omnipresent feature in Thackeray's fiction, code-switching tends to make the discourse opaque and seems to require multilingual competences from the reader, but the narrative configuration proves more complex. Within the frame of reception theory, this paper consequently aims to build a casuistry of the recourse to code-switching from three complementary approaches. First, the opacity of the code results in the strategic opacity of the message; however the transparency of the code can be achieved notwithstanding its opacity thanks to various devices which minimize the cognitive cost for the reader, and lastly a transparent code can paradoxically generate a measure of opacity in the message, under the form of implicitness and ambiguity, in order to boost the reading process.

Keywords: ambiguity, code switching, heteroglossia, hybridity, reception, sociolinguistics, xenism

Introduction

Plus que toute autre au 19^e siècle, la fiction de William Makepeace Thackeray se caractérise par un recours récurrent à la langue étrangère, surtout le français, mais aussi le latin, l'allemand et le hindi, sans compter la présence de formes dialectales. Dans le contexte de romans rédigés en anglais, il s'agit là d'écarts nombreux que l'on fédèrera par la dénomination d'alternance codique, donnant à celle-ci une acception élargie. Outre l'usage alterné de la langue étrangère sur des segments de longueur variable, sont inclus les éléments isolés

tels les xénismes, dont l'emploi demeure exceptionnel, et les pérégrinismes, qui en constituent la première phase de naturalisation avant une intégration durable sous forme d'emprunt. La gestion en est assurée par un auteur qui, né en Inde, parle couramment le français, possède une bonne maîtrise de l'allemand et une solide culture classique.

Certes, l'alternance codique nourrit la fonction poétique définie par Roman Jakobson, en permettant à la langue thackerayenne d'attirer l'attention sur elle-même. Cependant, elle postule l'existence d'un lectorat aussi polyglotte que l'écrivain, ce qui n'est pas forcément le cas puisqu'à partir du 19^e siècle, les romans cessent d'être réservés aux élites les plus cultivées. Publiés dans un premier temps sous forme de feuilletons dans des magazines bon marché, ils touchent un public plus large, à la compétence en langue étrangère sans doute moins développée. Dans le cadre d'une problématique de la réception, il s'agira donc d'évaluer dans quelle mesure ces occurrences compromettent l'accès au sens et menacent la transparence du texte, au moyen d'une casuistique de leur utilisation fondée sur trois mouvements complémentaires formant système. Tout d'abord, l'opacité du code choisi peut entraîner l'opacité du message, bien sûr à des fins stratégiques ; pourtant, certaines procédures permettent d'assurer la transparence du message en minimisant le coût cognitif pour le lecteur ; enfin, il existe des situations paradoxales où le recours à un code relativement transparent génère l'opacité, sous forme d'implicite et d'ambiguïté, reconfigurant l'écriture dans un contexte plus vaste, où la signification et le contenu informatif deviennent problématiques.

I. Une écriture élitiste : code opaque, message opaque

En premier lieu, force est de constater que certains éléments en langue étrangère peuvent s'avérer absconds ; c'est d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui, comme l'attestent les nombreuses notes des éditions qui fournissent une traduction au lecteur, en fonction d'une évaluation a priori des limites de son savoir encyclopédique.

Grâce à ces manifestations d'un multilinguisme érudit, Thackeray entend contribuer à conférer ses lettres de noblesse à un genre réputé frivole, d'une part, mais aussi très populaire, puisque les modes de publication en vulgarisent la diffusion. Il l'inscrit donc dans la tradition savante en laissant s'exprimer la sagesse des Anciens, dont la voix est préservée en langue originale. Apparaissent en conséquence de nombreuses citations latines non traduites, extraites d'auteurs classiques, par exemple Juvenal, avec « *maxima debetur pueris* » (1855, 9), Horace et son « *Nec tenui penna* » (1850, 26) ou encore Ovide, dans « *Video meliora proboque* » (1855, 417). En outre, Thackeray a bénéficié d'une éducation réputée dans une *Public School* puis à Oxford ; il

entend donc, à titre individuel, renforcer son éthos d'homme instruit et revaloriser la figure du feuilletoniste payé à la tâche qu'il est devenu. Il fait montre de ses compétences linguistiques, et le latin qu'il domine bien est désigné par l'expression allusive mais surdéterminée « *as in praesenti* » (1848, 51 et 1855, 38). Même si la « signification » en est transparente, à savoir « je suis un exemple de grammaire latine », comme l'explique Roland Barthes dans l'analyse de « *quia ego nominor leo* » (Barthes 1857, 200-201), le sens littéral demeure obscur, tout comme l'origine de l'allusion. Placée au début du chapitre de la grammaire d'Eton consacrée aux conjugaisons, elle désigne en fait par synecdoque le contenu de l'ouvrage, référence que reconnaîtront surtout ceux qui l'ont manié. Par ces choix rationnels « marqués » (Myers-Scotton 1993, 132), l'écrivain obtient un double résultat. Il prend ses distances vis-à-vis du lectorat populaire que sa profession contraint par ailleurs à courtiser, et instaure avec ceux qui partagent ses connaissances une relation de connivence culturelle. Il renégocie donc des places et redistribue des rôles pré-définis, afin de consolider le sentiment de sa propre appartenance aux classes privilégiées. Les strates discursives se révèlent sous-tendues par un discours sociologique.

L'univers romanesque thackerayen est ainsi le site d'enjeux de pouvoir ; il s'y tient un marché linguistique où maîtriser le latin est un signe extérieur de richesse, culturelle tout au moins, et accroît le capital symbolique. C'est aussi le cas de la langue française, et dans le contexte du 18^e siècle qui sert de toile de fond au roman *Henry Esmond*, Beatrix en souligne la prégnance au sein des minorités éduquées et policées : « 'Twas the only [language] fit for polite conversation (...) and suitable to persons of high breeding » (1852, 117). Au 19^e siècle cependant, bien loin de l'idéal de politesse, elle peut être désormais employée à des fins stratégiques. Au début de *Vanity Fair*, c'est à dessein dans un français irréprochable que Becky Sharp s'adresse à son employeuse non francophone afin de déstabiliser celle-ci : « Miss Sharp (...) said in French, and with a perfect accent, '*Mademoiselle, je viens vous faire mes adieux*' » (1848b, 9). On notera ici l'effet de mise en abyme, par lequel Thackeray place lui aussi le lecteur dans la position potentiellement embarrassante de l'allocutaire fictive. Rappelant aujourd'hui la théorie de l'accommodation communicative (Giles 1987, 13-48), la manœuvre révèle combien les choix linguistiques s'effectuent selon que l'on cherche à accentuer ou à minimiser les différences sociales, et aussi intellectuelles, en l'occurrence. Le maniement de l'alternance codique est une variable d'ajustement capable de changer le rapport d'énonciation ; il peut même l'inverser, comme le souligne la remarque ironique sur l'anecdote évoquée : « Miss Pinkerton did not understand French; she only directed those who did » (1848b, 9). Celle que la hiérarchie désigne comme supérieure est en réalité inférieure à ses employées, message à lire

comme une variation sur un thème cher à l'écrivain, le rapport entre statut social et mérite individuel.

Une approche psychologique éclaire aussi les postures de Thackeray, ce polyglotte vaniteux qui va jusqu'à créer chez ses personnages des déficiences en langue étrangère qui entravent la compréhension, dans le but, semble-t-il, de livrer des commentaires métatextuels moqueurs et condescendants, et qui s'adressent également à la frange de son lectorat incapable de repérer ces erreurs. Par exemple, un colonel classé parmi les « Snobs continentaux » réclame de l'eau en français, mais sa production s'apparente à la langue des oiseaux, retranscrite phonétiquement par un narrateur soucieux de préserver au mieux l'opacité du code et du message :

After a while, our attention was called to [an English Colonel] by his roaring out, in a voice of plethoric fury, 'O!' Everybody turned round at the O, conceiving the Colonel to be (...) in intense pain. (...) O, it appears, is the French for hot water. The Colonel (though he despises it heartily) thinks he speaks the language remarkably well. (1848a, 22 : 242)

Il se creuse parfois une faille entre le sens de l'énoncé et celui que lui attribue l'énonciateur, et Joseph Sedley, désireux de faire disparaître les signes militaires de sa physionomie après la bataille de Waterloo, exhorte son valet belge à le raser en utilisant le syntagme verbal aussi inapproprié qu'ambigu de « coupez-moi » :

'Coupez-moi, Isidor', shouted he; 'vite! Coupez-moi!' Isidor thought for a moment he had gone mad, and that he wished his valet to cut his throat. 'Les moustaches,' gasped Jos, 'les moustaches—coupy, rasy, vite!'—his French was of this sort—vulgar, as we have said, but not remarkable for grammar. (1848b, 391-92)

N'est pas francophone qui veut, rappelle Thackeray, grâce à ces dispositifs textuels aussi ingénieux que cocasses, auxquels son grand rival de l'époque, l'autodidacte Charles Dickens, ne recourt jamais, se risquant tout au plus à quelques passages en français dans la sphère privée de sa correspondance.

L'intrusion d'idiomes étrangers dans le texte en anglais, langue majeure du roman, est un élément d'autant plus perturbateur qu'elle engendre des défauts de suture. Le roman peut apparaître alors comme une Tour de Babel, et la diversité des langues en contact y menace la communication tout comme l'unité textuelle. Le phénomène est d'abord d'ordre graphique, en raison des italiques qui rompent la continuité des caractères romains. Elles demeurent certes minoritaires mais, en tant qu'écart, s'imposent visuellement sur la page, d'autant qu'en anglais l'italique est aussi utilisée pour l'emphase. Ensuite, certains locuteurs apparaissent doublement monolingues davantage que bilingues ; leurs productions tendent alors à s'atomiser, rompant l'unité du récit. Le phénomène

est souligné par le commentaire « chattering in her half French and half English jargon » (1852, 74), au sujet de Madame Victoire, femme de chambre française établie en Grande-Bretagne. La double compétence est en fait littéralement réduite à deux « moitiés », compartimentage illustré par les exclamations juxtaposées du personnage, qui réserve comme il se doit sa langue maternelle à la partie la plus spontanée, représentée pourtant ici sans italiques dans un ultime effort de la part du narrateur pour lisser le texte : « Non, jamais, Monsieur l'officier! Jamais! I will rather die than let you see this wardrobe! » (1852, 74). Même s'il n'en demeure pas moins opaque, l'énoncé marqué par la coexistence de deux idiomes peut certes s'avérer fluide et réduire ainsi l'impression d'éclatement. Dans « I address you as a man of the world, *qui mores hominum multorum vidit et urbes* » (1850, 5), la compatibilité de l'anglais et du latin assure l'alignement syntaxique, qui permet ailleurs de défiger des formules célèbres, non sans quelque désinvolture : « Sure, love *vincit omnia* » (1852, 441). Or, dans la plupart des cas, la cohérence intraphrasique s'altère lorsque se mêlent les contraintes normatives de la langue empruntée et celles de la langue d'accueil : « it was *matre pulcra filia pulcior* (...) the beauty of *Filia pulcior* drove *pulcram matrem* out of my head! » (1852, 181-85). L'accusatif « *pulcram matrem* » respecte la logique flexionnelle du latin, mais le génitif n'apparaît pas pour « *filia pulcior* », où la logique prépositionnelle l'emporte. L'effet s'accroît encore dans le syntagme « *recherché* little French dinners » (1848a, 180), qui bafoue les règles concernant l'accord et la place de l'adjectif du français. Ces énoncés miment la résistance des langues les unes par rapport aux autres, et laissent transparaître leur caractère inassimilable. Enfin, l'hybridation du discours devient maximale dans le cas d'anomalies morphologiques, qui abondent à l'occasion du recours au français, langue des conversations mondaines qui s'apprend ou s'entretient à la lecture de romans sentimentaux tels ceux qu'apprécie Miss Crawley (1848b, 176) : « [She] *persiflé'd* him » (1848b, 173) ; « now that you are *lancé'd* in the world » (1850, 508) ; « Blanche vowed that she *raffolé'd* of Laura » (1850, 279) ; « He *liéd* himself there » (1850, 958). Ce dernier exemple exacerbe les problèmes de contact, car la concurrence sémantique entre le français « lier » et l'anglais « lie » compromet le décryptage adéquat – certes peut-être à dessein, on y reviendra. Pour restituer au mieux certains traits de ce que désigne l'expression péjorative « most insufferable Mayfair jargon » (1855, 668), le choix délibéré de préserver l'opacité s'accorde avec la veine satirique de l'auteur. Est alors fustigé le parler élégant et snob des petits cercles qui marquent leur différence en cultivant l'hermétisme, mais auquel le romancier donne paradoxalement droit de cité, révélant peut-être sa propre insécurité linguistique.

Toutefois, cette attitude élitiste prépondérante cohabite avec une volonté de coopération, lorsque le narrateur facilite l'accès au sens en réduisant cette étrangeté déconcertante placée au cœur de l'identité.

II. Une écriture démocratique : code opaque, message transparent

Faisant discrètement preuve de sollicitude envers son lectorat, il juxtapose énoncé en langue étrangère et glose en anglais, et l'injonction « *Venny maintenong (...) sweevy—ally—party—dong la roo* » (1848b, 392) s'éclaire grâce à la reprise « he plunged swiftly down the stairs of the house, and passed into the street » (1848b, 392), qui fournit les sèmes principaux de l'énoncé initial. Pédagogique sans être démagogue, soucieux de mettre ses connaissances éclairées sur les mœurs étrangères au service de la communauté, le narrateur résout parfois des difficultés de compréhension en explicitant sa démarche par des éléments métadiscursifs. Ainsi, une traduction sert d'alternative au xénisme « *cornet* » dans « a halfpennyworth of snuff in a *cornet* or 'screw' of paper » (1848b, 724), et une stratégie explicative équivalente permet d'éclairer le sens de l'expression « *en sandwich* » avec : « A pale young man (...) came walking down the lane *en sandwich*:—having a lady, that is, on each arm » (1848b, 741). Cette dernière occurrence, dont le terme anglais apparaît totalement naturalisé dans la langue d'accueil au point qu'il y a acquis une acception figurée, est révélatrice de l'interpénétration des deux cultures. C'est précisément ce monde cosmopolite qu'entreprend d'évoquer le roman thackerayen, au point que l'opacité sémantique de maints passages en langue étrangère importe moins que leur dimension connotative, transparente quant à son rôle dans la création d'un effet de réel programmé.

Dans cette perspective, l'alternance codique se fait adjuvant du projet réaliste, qui intègre la réalité étrangère sans la traduire, sans la trahir, afin d'assortir, ou plutôt d'ajuster les mots au monde, en accord avec ce que Searle nomme « word-to-world direction of fit » (Searle 1983, 7). Le lecteur est amené à effectuer un voyage virtuel en Europe, plongé dans un bain linguistique où font surface des vocables étrangers livrés sans médiation. Il découvre dans *The Newcomes* un courrier envoyé par Clive depuis l'« Hôtel de la Terrasse » (1855, 275), à Paris, qui mentionne l'adresse d'un restaurant au nom typique, les « *Trois Frères Provençaux* » (1855, 275) ; le scripteur y vante la qualité du « *petit déjeuner soigné* » (1855, 271) et recommande des spécialités françaises : « Ask for *huîtres de Marenne* when you dine here » (1855, 273). Le style rappelle celui du guide touristique, dont l'époque voit l'avènement, et celui des articles à succès de correspondants étrangers comme Thackeray lui-même. Dans le roman, Clive propose d'ailleurs au journaliste Pendennis d'utiliser gratuitement tout détail de sa correspondance pour sa *Pall*

Mall Gazette (1855, 271), révélant ainsi la proximité des deux régimes d'écriture. Le texte de fiction ne comporte toutefois pas d'actes de langage « sérieux » mais « feints » (Searle 1979, 101-119) et reste dépourvu de visée pragmatique concrète : simples formes d'invitation au voyage, les détours par la langue étrangère constituent les vecteurs d'une expérience déterritorialisante. S'appuyant sans doute sur les détails de sa propre biographie, le romancier passe les frontières de l'Europe pour gagner le sous-continent indien, par l'intermédiaire de personnages qui y ont fait carrière. Ainsi, Joseph Sedley évoque les Indes avec force couleur locale pour fasciner son auditoire : « He described (...) the manner in which they kept themselves cool in hot weather, with *punkahs*, *tatties* and other contrivances » (1848b, 40). Il importe moins d'élucider le sens de xénismes opaques que de faire chanter des signifiants chargés de connotations exotiques. Celles-ci servent en outre l'idéologie dominante en célébrant la Grande-Bretagne comme puissance coloniale. En emprisonnant la terminologie étrangère dans la trame du roman, l'écrivain utilise en effet un idiome propre, désigné aujourd'hui par le néologisme *Empirespeak*. Enfin, le rêve d'ajuster les mots du roman au référent qu'est le monde n'est pas sans conséquence sur la conception du langage lui-même, et Thackeray peut recourir au sabir pour obtenir un effet d'iconicité, certes de manière humoristique et peut-être auto-parodique. Par exemple, un valet germanophone annonce l'arrivée à Baden-Baden d'une aristocrate britannique en ces termes : « Her Excellency the Frau Gräfin von Kew is even now absteiging » (1855, 496). A peine reconnaissable sous sa nouvelle identité sociale germanisée, Lady Kew descend de son carrosse, action décrite par la composition hybride « absteiging », dont la première moitié est fabriquée à partir du verbe allemand « absteigen », sortir d'un véhicule, auquel vient s'adjoindre le morphème anglais *ing*. L'arrivée sur le territoire allemand de la voyageuse anglaise est rendue par un procédé iconique mimétique du déroulement chronologique des événements, qui rappelle celui qu'analyse Jakobson à propos du « *Veni, vidi, vici* » de César, mais chez Thackeray, le raccourci est d'autant plus saisissant que l'information se concentre sur un vocable unique. Cette tentative pour réduire l'opacité peut se lire comme la volonté de créer des analogies entre les mots et le monde, le rêve de motiver le langage.

Ces messages inscrits en filigrane du texte romanesque seraient aussi visibles qu'univoques sans la veine ironique qui travaille l'écriture thackerayenne. L'intention se révèle alors plus complexe, car l'écrivain imagine des dispositifs où, malgré un code relativement transparent, le message du texte se trouble.

III. Une écriture ironique : code transparent, message opaque

En premier lieu, la facture d'un certain nombre d'énoncés en anglais, donc supposés accessibles aux Anglophones, en compromet la parfaite intelligibilité. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une opacité de sens causée par l'alternance de langues différentes, mais résultant d'altérations de l'idiome vernaculaire. Elles sont certes bien naturelles, selon le Podsnap créé par Dickens dans *Our Mutual Friend*, qui définit sa langue non sans suffisance comme « copieuse » et « éprouvante » pour les étrangers : « Ours is a Copious Language, and Trying to Strangers » (Dickens 1865, 156).

La fiction thackerayenne est peuplée de nombreux locuteurs non natifs pratiquant un anglais qui se transforme à leur contact. Thackeray excelle à retranscrire leurs productions langagières, altérées à des degrés divers. L'énoncé d'une Parisienne « She is of all the societies, of all the balls—of the balls—yes—of the dances, no » (1848b, 435) est correct si l'on en isole chaque élément, se conforme à la grammaire, mais en raison d'une construction lâche, fondée sur le génie de la langue française, il crée un effet de défamiliarisation. Le procédé se répète lorsque le duc d'Ivry s'efforce d'imiter l'anglais, enchaînant les calques : « She raffoles of M. le Régent (...). To make to enrage her husband, (...) did she not advise herself to consult M. le Pasteur Grigou, and to attend the preach at his Temple?» (1855, 411). Pensé à partir du français, écrit en franglais d'un point de vue lexical et syntaxique, ce baragouin déstabilise l'auditeur fictif tout comme le lecteur, dispositif que Thackeray s'amuse à décliner dans d'autres langues. La production hybride « Thou comprehendest not English. Thou readest not Valtare Scott » (1855, 353) présente des verbes anglais conjugués avec un morphème allemand, une négation à l'allemande qui inquiète la syntaxe anglaise moderne, ainsi que la transcription phonétique irrévérencieuse du prénom d'un célèbre auteur britannique, désormais à peine identifiable. Caractérisé par l'hétéroglossie bakhtinienne, le roman fait aussi une place à l'accent dialectal d'Irlandais de basse extraction établis à Londres, qui résonne dans « by no manes » (1850, 131), « verses and pothry » (1850, 138-39), ou encore dans la question « Was your leedyship in the Pork to-dee? » (1850, 535). Ces figures qui défigurent la langue rendent certes le propos reconnaissable d'un point de vue formel, mais méconnaissable sur le plan sémantique, en raison des ambiguïtés créées par les homographes ou quasi-homographes « mane », « pottery » et « pork ». Elles engendrent des effets de non-sens cocasses, orchestrés par un narrateur provocateur, visiblement ravi de pouvoir malmener l'anglais de la Reine.

La langue anglaise est donc à l'occasion captée par des locuteurs étrangers, mais comme toute langue vivante, plastique, elle s'approprie à son

tour des termes exotiques, qui finissent par être compris de tous. Véritable auteur au sens étymologique du terme, Thackeray contribue à augmenter le lexique vernaculaire. Il introduit par exemple « caporal » (1850, 896), qui désigne un tabac de qualité, « Charlotte russe » (1850, 65) ou encore « Gibus-hat » (1848a, 206) (Phillipps 1978, 23). Quant au verbe adapté de l'hindi « shampoo » (1848b, 201), c'est un pérégrinisme qui, en contexte, ne signifie encore que « tâter vigoureusement ». Ces preuves de l'appétence prédatrice de l'anglais confortent certes l'image d'une puissance colonisatrice et assimilatrice, mais l'analyse textuelle montre que la Grande-Bretagne ne sort pas indemne de ce contact avec l'altérité, ce qui fragilise l'*Empirespeak*, brouille la clarté du message et trace une carte géo-politique où l'Angleterre se décentre. Tout d'abord, la singularité insulaire britannique peut souffrir de l'intérêt marqué du grand auteur national qu'est Thackeray pour le continent, et surtout pour la France, l'ennemi héréditaire qu'une entente cordiale peine à circonvenir. Parfois oublieux de sa nationalité et de sa langue maternelle, l'écrivain va jusqu'à minoriser implicitement l'anglais en le traduisant dans sa langue seconde, comme dans ces deux occurrences : « that brings me back to my point—*revenons à nos moutons* » (1850, 463) ; « These were greatly moved—*ils s'agitaient sur leurs bancs*, to borrow a phrase from our neighbours » (1850, 75). De surcroît, le recours fréquent aux langues des colonies peut saper l'idée d'un Empire hégémonique, car il démontre que l'anglais se métisse et compose avec autrui en faisant une place à la diversité des pratiques culturelles. Le « hookah » fumé par un marchand indien (1855, 97) fait des émules à Londres ; c'est déjà une réalité repérée, un vocable accepté dans la langue et dans la culture de l'époque, tout comme les spécialités culinaires indiennes « curry » et « pillau », qui viennent s'ajouter à la liste des recettes britanniques préparées par le colonel Newcome : « [He] was great at making hash mutton, hot-pot, curry and pillau » (1855, 213). D'ailleurs, les italiques typiques de l'alternance codique s'effacent, lissage de la typographie qui officialise et banalise cet accueil. Un nouveau renversement s'effectue alors, puisque s'opère une « double direction d'ajustement », « double direction of fit » (Searle 1983, 171-72). En effet, le monde s'ajuste au contenu propositionnel du texte thackerayen, et en vertu de la valeur performative du discours, ce processus d'ajustement est l'énonciation elle-même. En d'autres termes, la déclaration se fait proclamation alors même que l'univers romanesque institue une réalité cosmopolite et multipolaire.

Toutefois, Thackeray se montre bien moins militant mondialiste que plaisantin inspiré, et les messages qui émanent de ses romans sont marqués par des ambiguïtés qui, cultivées à des fins ludiques, invitent le lecteur attentif à les lever. Le détour par la langue étrangère suggère alors des détournements de

sens dynamisant la lecture pour la rendre participative, et dont il faut mettre certains procédés en lumière.

Thackeray recourt peu, on l'a vu, à la traduction pour éclairer les effets d'alternance codique ; dans ces rares occasions, c'est donc moins par sollicitude que pour créer quelque effet. Ainsi, la formulation proche de l'oxymore « His transparency the Duke and his transparent family » (1848b, 788) s'avère déconcertante, et c'est au lecteur d'en retracer la genèse pour découvrir qu'il s'agit d'une adaptation littérale du titre honorifique allemand « Durchlaucht ». Bien entendu, cette maladresse feinte permet un jeu de mots interlinguistique propre à saper l'autorité des puissants, présupposés sans substance. Parasitage et télescopage, glissements et assimilations trouvent une exploitation plus complexe lorsque la tradition littéraire de la motivation anthroponymique se trouve reconfigurée. Ainsi, l'architecte français au service de Barry Lyndon a pour nom Monsieur Cornichon (1856, 237) : la référence onomastique s'éclaire de la similitude avec l'emprunt au français « corniche » et la proximité avec le vocable anglais « cornice », qui renvoient au jargon de la construction. Pourtant, l'écrivain encode une connotation péjorative moqueuse, évidente pour un Francophone, mais peu accessible au public anglophone, à en croire l'édition anglaise du roman qui fournit une note explicative. Les plaisanteries privées tirant parti de l'alternance codique abondent dans le corpus romanesque. S'inspirant du fameux Alexis Soyer, chef bien réel qui officie dans les cuisines du *Reform Club*, Thackeray crée dans *Pendennis* Alcide Mirobolant, qui préserve ses créations gastronomiques pour ainsi dire dans leur jus en les énumérant en français : « (...) *potage à la Reine* (...), *filet de merlan à l'Agnès*, (...) *Eperlan à la Sainte-Thérèse* (...), *Nid de tourtereaux à la Roucoule* (...) » (1850, 291). La liste débute par une recette reconnue, le « *potage à la Reine* », qui donne la matrice sémantico-syntaxique de l'énumération, puis s'enchaînent des dénominations non attestées qui explorent l'axe paradigmatique, avec « *à l'Agnès* » et « *à la Sainte-Thérèse* ». Enfin, sous l'impulsion de la fureur poétique du grand homme, le texte s'emballe et détourne le code pour livrer le ridicule « *Nid de tourtereaux à la Roucoule* », que seul un bon niveau de français permet d'élucider alors que l'humour passe inaperçu pour celui qui se laisse bercer jusqu'au bout par les signifiants du jargon culinaire français. En dernier lieu, Thackeray met en scène la manipulation stratégique fondée sur l'alternance de l'alternance codique, une alternance au carré, en quelque sorte. Tel est le cas dans une lettre que Becky Sharp écrit pour expliquer à son mari emprisonné pour dettes pourquoi elle n'est pas venue le libérer :

MON PAUVRE PETIT CHERI (...) I could not sleep *one wink* for thinking of what had become of *my odious old monstre* (...). I couldn't drink a drop of chocolate – I assure you I couldn't without *my monstre* to bring it to me). I drove *ventre à terre* to Nathan's (...) He would have all the money, he said, or keep my poor *monstre* in prison. I drove home with the intention of paying that *triste visite chez mon oncle* (when every trinket I

have should be at your disposal though they would not fetch a hundred pounds, for some, you know, are with *ce cher oncle* already (...). At last he [promised] he would send [the money to] me in the morning: when I will bring it to my poor old monster with a kiss from his affectionate BECKY. (1848b, 672)

Cherchant à créer un contexte amoureux, l'épistolière utilise dans un premier temps le français pour introduire l'astéisme « *monstre* », comme l'attestent l'orthographe du terme et l'italique. Exprimée dans la langue du badinage, cette flatterie prend certes l'apparence du blâme, mais ne saurait être comprise comme tel, apparaissant en outre après une formule d'ouverture elle-même hypocoristique, « MON PAUVRE PETIT CHERI ». Il ne s'agit pas davantage d'une erreur, car l'épistolière maîtrise parfaitement les deux langues, ce que confirme une autre manipulation discursive, le défigement ironique de l'idiome « *chez mon oncle* », qui devient « *ce cher oncle* ». Il n'est donc pas fortuit que le terme réapparaisse sous la forme « monster », terme orthographié à l'anglaise et sans typographie spécifique de surcroît, changements qui lui font perdre sa qualité de trope : il doit alors être entendu au sens propre, dysphémique quant à lui. Minoritaire dans le texte, puisqu'il n'y apparaît qu'une seule fois, c'est dès lors ce signifiant péjoratif qui fait figure d'écart et s'avère saillant, ultime détournement permis par l'alternance codique, dont on voit combien elle sert le projet thackerayen et contribue à l'instabilité caractéristique de son écriture.

Bibliographie

1. Corpus littéraire

DICKENS, Charles, (1865), 1964. *Our Mutual Friend*, New York, Signet.

THACKERAY, William Makepeace, (1844, revised in 1856) 1995. *The History of Barry Lyndon*, Oxford and New York, Oxford UP.

-----, (1848a) 1945. *Le Livre des Snobs / The Book of Snobs*, Paris, Aubier.

-----, (1848b) 1983. *Vanity Fair*, Oxford and New York, Oxford UP.

-----, (1850) 1994. *The History of Pendennis*, Oxford and New York, Oxford UP.

-----, (1852) 1954. *Henry Esmond*, London and Glasgow, Collins.

-----, (1855) 1995. *The Newcomes*, Oxford and New York, Oxford UP.

2. Ouvrages théoriques

BARTHES, Roland, 1957. *Mythologies*, Paris, Seuil.

GILES, H., MULAC, A., BRADAC, J. J., & JOHNSON, P., 1987. « Speech Accommodation Theory: The First Decade and Beyond », in M. L. MCLAUGHLIN (Ed.), *Communication Yearbook 10*, Beverley Hills, Sage. 13-48.

LECERCLE, Jean-Jacques, 2004. « Chirac est un ver », in *Une philosophie marxiste du langage*, Paris, PUF. 7-17.

MYERS-SCOTTON, Carol, 1993. *Social Motivations for Code Switching: Evidence from Africa*. Oxford, Clarendon Press.

PHILLIPPS, K.C., 1978. *The Language of Thackeray*, London, Andre Deutsch.

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

-----, 1983. *Intentionality. An Essay in the Philosophy of the Mind*, Cambridge, Cambridge UP.

LECTURE DELEUZIENNE D'UNE PAGE DE *DRACULA*

Jean-Jacques Lecercle

Université Paris Ouest Nanterre La Défense - CREA - EA 370

Abstract: The essay seeks to answer the following question: how can a great myth, the myth of Dracula the vampire have been born in such an ill-written text. A close reading of a page from *Dracula* will show that the novel is indeed badly written. But an analysis of the same text in the light of the Deleuzian concepts of becoming, of metamorphosis, of event, of deterritorialisation and reterritorialisation will show that Count Dracula is a hyperactive Deleuzian tick and that he embodies the subversion of the striated space of respectable society.

Keywords : assemblage, bathos, becoming, cliché, Deleuze, deterritorialization, Dracula, metamorphosis, pornography, style, Stoker, tick, vampire

1. Question

Lors d'une soutenance récente, un de mes éminents collègues, a demandé à la candidate si elle n'était pas inquiète de l'enlèchement de la stylistique par la philosophie du langage. Ce mot forgé m'a ravi, et je me suis senti comme un politicien qui voit pour la première fois sa marionnette apparaître aux Guignols de l'Info. Et de fait, je suis reconnaissant à la *Société de Stylistique Anglaise*, à son ancienne présidente comme à son président actuel, de m'avoir permis, au fil des ans, d'explorer la possibilité d'une stylistique centrée sur le concept de style que l'on trouve dans l'œuvre de Gilles Deleuze. Et je vais profiter du mot forgé de notre collègue pour persister dans cette voie et me livrer à une analyse deleuzienne, non plus seulement stylistique, mais proprement philosophique, d'une page de *Dracula* (Stoker 1897, 281-283).

Mais comme la philosophie, ou la théorie, n'ont d'intérêt pour moi que si elles me permettent de penser la littérature, je vais partir d'une question littéraire. Si vous m'accordez que *Dracula*, comme *Frankenstein*, est l'un des grands mythes produits par la littérature anglaise du XIX^e siècle, comment se fait-il que cette histoire géniale ait vu le jour dans un aussi mauvais roman – mauvais non en son intrigue ni en son imagination visuelle, mais dans son style, dans le fait qu'il est très mal écrit ?

Je crois que vous m'avez déjà accordé, dans votre for intérieur, que *Dracula* est un grand mythe. Car c'est bien un mythe, il en a les caractéristiques les plus marquantes : ainsi, l'homme de la rue connaît fort bien le comte, mais ignore qui est l'auteur du roman. Et c'est un grand mythe, sa persistance et sa dissémination, tout comme l'abondance de ses versions dans toutes sortes de média le prouvent – il m'est arrivé, en compagnie de mes étudiants de déguster des bonbons à l'effigie de Dracula. Mais je dois vous prouver que c'est un mauvais roman, et assumer ce jugement de valeur, en apparence un peu suranné. Pour être juste, je vous dirai que le roman est un mélange de traits réactionnaires (c'est un roman misogyne et xénophobe – même si cette xénophobie porte non sur les irlandais mais sur les vampires ; c'est un roman où les clichés et les *purple passages* à vocation titillante et semi-pornographique abondent) et de traits modernistes (la multiplication des narrateurs et des types de texte – journaux intimes, articles de presse, télégrammes, tout comme la multiplication des modalités ultra-modernes d'inscription de l'information, sténographie, télégraphie, cylindre enregistreur, qui contrastent avec l'archaïsme des instruments de la lutte contre les vampires, grimoires, hosties consacrées et gousses d'ail). Mais ce qui m'intéresse ici avant tout, c'est le style de Stoker, qui n'a rien de moderniste, comme le montre la page que je vais commenter.

2. Une fort mauvaise page

La scène se déroule dans la deuxième moitié du roman, et elle est narrée dans le journal du docteur Seward, le psychiatre (*ibid.*). Dracula sévit dans Londres, et il a déjà transformé Lucy en vampire : il s'attaque maintenant à Mina Harker, et il le fait dans le lit conjugal. Mais les héros positifs ligués sont sur ses traces, *in hot pursuit*, et ils font irruption dans la chambre.

Que ce passage décrit une scène sexuelle à peine déplacée est clair : tout se joue sur l'ambiguïté de ce « down on his bosom¹ », et il n'est pas absolument besoin d'avoir, comme on dit, l'esprit mal tourné pour lire dans ce passage une scène de fellation. Ce qui me frappe, c'est le genre dans lequel

¹ Annexe, l. 11.

s'inscrit ce discours : il présente toutes les caractéristiques du discours pornographique. Rien n'est en effet laissé à l'imagination du lecteur (il ne s'agit pas ici d'érotisme, qui suggère, mais de pornographie, qui décrit dans les plus précis et intimes détails) : la position exacte des corps, leurs gestes, ceux qu'accomplit le dominant et ceux qu'il impose à la dominée, à qui violence est faite (« her arms at full tension² » ; « forcing her face down³ »,). Si c'était un tableau, on parlerait ici d'*ekphrasis*, tant la description se veut fidèle : mais c'est bien d'un tableau qu'il s'agit, où tout est affaire de positions, un de ces tableaux vivants dont les victoriens étaient friands. Ici, sa fonction est de transformer le lecteur en voyeur.

Et ce n'est pas seulement une scène de fellation, c'est, nous l'avons compris, une scène de viol, car la violence décrite ne fait pas partie d'un jeu érotique entre adultes consentants, comme en témoigne la réaction de la victime, décrite selon les clichés usuels, destinés à un lecteur qui n'est pas seulement voyeur, mais sadique. Mina Harker en effet, violemment projetée sur le lit par un Dracula surpris *in flagrante*⁴, pousse « a scream so wild, so ear-piercing, so despairing that it seems now that it will ring in my ears till my dying day⁵ ». Cette allusion à la mort, qui relève du cliché, n'est cependant pas vaine, car Mina, « her eyes mad with terror⁶ », et qui bientôt se laisse aller à « a low desolate wail which made the terrible scream only the quick expression of an endless grief⁷ », a subi littéralement un sort pire que la mort, puisque la voici menacée de devenir, pour l'éternité, une morte-vivante. Et la titillation sadique est bien sûr accrue par le fait que le viol a lieu sur le lit conjugal sur lequel git, impuissant parce qu'inconscient mais néanmoins inconsciemment troublé, l'époux légitime⁸.

Une liste des adjectifs utilisés par cet *ekphrasis* pornographique montrera à quel point, passez-moi l'expression, le cliché est tartiné épais : « hellish look » (l. 17), « devilish passion » (l. 19), « eyes mad with terror » (l. 42), « her poor crushed hands » (l. 43), « the Count's terrible grip » (l. 44), « the terrible scream » (l. 45), « endless grief » (l. 46) : tout le vocabulaire du pathos adapté à ce genre de scène est présent, comme à la parade. Et le symbolisme des couleurs n'est pas en reste. Il y en a trois, et l'on ne fait pas dans la nuance : le noir de l'habit du comte, ou du nuage en quoi il se transforme pour fuir sous la

2 *Ibid.*, l. 10.

3 *Ibid.*, l. 11.

4 *Ibid.*, ll. 23-24.

5 *Ibid.*, ll. 36-38.

6 *Ibid.*, l. 42.

7 *Ibid.*, l. 45-46.

8 *Ibid.*, ll. 2-4.

porte devant la menace de l'hostie consacrée et des crucifix brandis contre lui ; le blanc des vêtements que l'on ne montre pas d'habitude, chemise de nuit souillée de sang de Mina ou chemise déchirée du comte, mais aussi le blanc du lait dans l'image⁹ sur laquelle je vais revenir ; le rouge enfin du sang que verse Mina, mais aussi du sang de Dracula, qu'elle doit boire et qui la condamne. Nous sommes bien devant une sorte de messe noire, la parodie pornographique d'un rituel religieux, celui des catholiques, cette religion de vampires qui boivent le sang de leur Dieu, interrompu par la procession anglicane des héros ligués, hostie consacrée en tête.

Mais le pathos ne s'arrête pas là et va jusqu'au *bathos*, c'est-à-dire jusqu'à l'effondrement stylistique qui fait sombrer le texte dans le ridicule. Je ne peux en effet m'empêcher de sourire, chaque fois que je relis ce texte, à cette comparaison (« The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink¹⁰ »), dont l'extraordinaire mièvrerie contraste si violemment avec la scène décrite. Car voilà que le violeur est un ou une enfant, et que la violée est un chaton, nécessairement adorable, contraint de boire du lait, liquide blanc dans lequel il est impossible de ne pas voir un substitut du sperme. Et comme j'ai malgré tout l'esprit mal tourné, je ne peux m'empêcher d'entendre dans ce « kitten » un calembour *in absentia* sur le mot « pussy ». Et je crois que vous me concéderez que le contraste entre l'innocence du comparant et la violence titillante de la scène comparée est un exemple canonique de *bathos*, cette chute stylistique qui fait de l'innocence même le comble de la pornographie.

Nous sommes arrivés au fond de l'abîme, et la cause semble entendue. Cette scène n'étant pas unique dans le roman (la mise à mort de Lucy la vampire est décrite dans les termes de ce que la langue anglaise appelle délicatement « a gang bang »), comment un grand mythe peut-il surgir d'un texte aussi moralement et idéologiquement répugnant, mais surtout littérairement aussi mauvais, c'est-à-dire aussi mal écrit ? Je vais néanmoins tenter de remonter à la surface et de célébrer la grandeur du mythe à qui ce texte a donné naissance.

3. Un grand mythe

Il est temps que je me rende compte que mon analyse du texte, jugement de valeur compris, m'a amené exactement là où le texte voulait me conduire. Il est temps que je me souvienne que l'un des aspects modernistes du texte est la multiplication des voix, et que ce texte est écrit, dans son journal intime, par un

⁹ *Ibid.*, ll. 14-16.

¹⁰ *Ibid.*, ll. 14-16.

des héros positifs ligués, ces représentants de la *doxa* et de la respectabilité bourgeoise, qui se comportent, dans leurs actions comme dans leur rhétorique, comme une *lynching mob* (la fin, dans les deux sens du terme, de l'intrigue, est effectivement le lynchage du comte Dracula et de ses sœurs au fin fond de la Transylvanie – on ne se contente pas de le reconduire à la frontière, on le poursuit jusqu'en Roumanie). La violence du cliché, car le cliché est toujours quelque part violence, celle de l'aliénation du locuteur, est destinée à isoler et exclure le bouc émissaire, même si cette exécration est aussi le symptôme d'une fascination. La description de l'ennemi dans des termes animaliers (« the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast¹¹ ») fait partie de la rhétorique de l'exclusion quasi-rituelle, et à fondement sexuel, du *pharmakos* : que l'on se souvienne de la rhétorique nazie concernant les Juifs. Et comme l'exclusion du *pharmakos* est originellement un acte rituel, on comprend la violence du symbolisme des couleurs et des actions des uns et des autres.

Voilà donc que le comte Dracula est devenu une figure du bouc émissaire. Voilà qu'il incarne le danger de subversion qui menace l'ordre de la cité et annonce le retour au chaos primitif. Voilà qu'il devient non une simple métaphore (on n'a pas attendu Stoker pour faire du vampire une métaphore : dans *le Capital*, Marx qualifie le capitaliste, ce suceur de sang qui exploite le prolétaire, de vampire) mais le héros d'un rite, voire un personnage conceptuel dont la fonction est d'incarner non seulement la possibilité de subversion de l'ordre établi, mais aussi de l'image de la pensée qui soutient cet ordre. Et c'est ici que je me dis que, de même que Sophocle avait lu Freud qu'il plagie par anticipation, de même Stoker avait lu Deleuze, car le comte-vampire est une incarnation privilégiée du subversif selon Deleuze, figure non plus honnie comme le vampire de Marx, mais hautement valorisée.

Il n'y a, dans l'œuvre de Deleuze, aucune allusion directe au *Dracula* de Stoker (il y en a une seule à *Frankenstein*, au demeurant fort banale), mais le personnage du vampire apparaît dans *Mille Plateaux*, dans le dixième plateau, consacré aux devenirs (« devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible », tel est le titre du plateau : ce programme pourrait être le programme narratif de notre scène – intensité du viol, par un comte devenu bête féroce, et qui se fait imperceptible pour échapper à ses poursuivants).

La présence du vampire dans *Mille plateaux* est ponctuelle (trois allusions en tout), générique (« On n'entendit plus parler que des vampires de 1730 à 1735... », citation non attribuée in Deleuze & Guattari 1980, 290), et parfois touchante (« Bien sûr, il y a des loups-garous et des vampires, nous le

¹¹ *Ibid.*, II, 19-22.

disons avec tout notre cœur » *ibid.*, 337 – affirmation que l'on doit comprendre comme dite la langue dans la joue). Mais l'essentiel est que le vampire est considéré comme l'incarnation même du devenir dans l'homme (on comprend pourquoi il vampirise d'abord les femmes : pour Deleuze, il y a devenir-femme de l'homme, il n'y a pas de devenir-homme, car la position masculine est la position identitaire dominante) : « Nous croyons à l'existence de devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme » (*ibid.*, 290) – on se souviendra ici du malheureux loup du zoo de Londres qui devient fou à l'approche de Dracula. Ou encore : « L'homme ne devient pas loup, ou vampire, comme s'il changeait d'espèce molaire mais le vampire et le loup-garou sont des devenirs de l'homme, c'est-à-dire des voisinages entre des molécules composées, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre particules émises » (*ibid.*, 337).

Si le vampire est un personnage conceptuel, c'est donc le personnage du concept deleuzien de devenir, cette « double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes » (Deleuze & Parnet 1977, 8). Mais la capture étant double (de l'homme par l'animal, comme de l'animal par l'homme), cela nous oblige à relire notre page d'un autre œil, car le devenir-vampire de Mina, sur lequel se focalise la lecture la plus superficielle, est également un devenir-femme du comte, la violence du viol semblant être contagieuse (« a thin stream [of blood] trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn-open dress¹² »). Car dans cette scène une réciprocité inattendue fait que le sang répandu n'est pas seulement celui de la violée ou de la vampirisée, mais également celui du vampire. Et ces deux devenirs, devenir-vampire de la femme et devenir-femme du vampire, confluent dans le devenir-animal des deux. Le vampire, nous l'avons vu, est une bête sauvage, mais la femme ne s'exprime plus que par un hurlement ou une plainte, comme un loup ou un chien (« a low desolate wail¹³ »), et son apparence n'est plus guère humaine, avec ce sang qui coule de ce qui pourrait être une gueule (« the blood which smeared her lips and cheeks and chin¹⁴ »).

Mais chez Deleuze, le devenir est le contraire de l'identité, avec ses systèmes d'identification et sa *doxa* : le vampire devient alors l'incarnation même de la subversion et le personnage des concepts qui, chez Deleuze, déploient celle-ci. Il suffit pour s'en rendre compte d'énumérer les caractéristiques qu'il présente dans cette scène.

¹² *Ibid.*, ll. 12-13.

¹³ *Ibid.*, l. 45.

¹⁴ *Ibid.*, ll. 40-41.

Dans cette scène, le vampire, comme nous venons de le voir est capturé par des devenirs, qui lui interdisent toute identité stable : devenir-femme, devenir-animal, devenir-vapeur insaisissable. Il subit, en même temps que sa victime, une co-évolution, qui les rend aussi inséparables (ce qui sera sa perte, car Mina restera en communication télépathique avec lui) que ces célèbres créatures deleuziennes, la guêpe et l'orchidée (l'orchidée se fait guêpe femelle pour être pollinisée). Et cette co-évolution produit bien un agencement, une machine duelle, femme-vampire, dans lequel peut enfin circuler le désir, qui chez Deleuze, loin de tout familialisme, n'émerge que dans des agencements machiniques. Mais cette scène est aussi une scène territoriale, car le vampire envahit un territoire, celui de la chambre conjugale, avant de s'enfuir devant les héros ligués : il s'est déterritorialisé au sens spatial en venant à Londres, il se reterritorialisé sur les familles respectables dont il vampirise les femmes et les filles. Le vampire, qui ne cesse de se métamorphoser (le devenir nous fait passer de la métaphore à la métamorphose), y compris dans cette brume qui pour Deleuze est la marque de l'événement, est une force qui va et vient, qui circule et déstabilise l'ordre spatial bourgeois, comme il en déstabilise les institutions, de la famille à la religion : c'est, nous disent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux (ibid.)*, une des caractéristiques du vampire que de substituer la contamination à la filiation. Enfin, le vampire est animé par un unique bloc d'affects, concentré sur ce sang qui coule goutte à goutte dans notre scène. Et ici on peut introduire un autre animal deleuzien, dans lequel vous reconnaîtrez, sinon le vampire lui-même, du moins une âme sœur :

Lorsque Von Uexküll définit les mondes animaux, il cherche les affects actifs et passifs dont la bête est capable, dans un agencement individué dont elle fait partie. Par exemple, la Tique, attirée par la lumière, se hisse à la pointe d'une branche ; sensible à l'odeur d'un mammifère, elle se laisse tomber quand il passe sous la branche ; elle s'enfonce sous la peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects et c'est tout, le reste du temps la tique dort, parfois pendant des années, indifférente à tout ce qui se passe dans la forêt immense. Son degré de puissance est bien compris entre deux limites, la limite optimale de son festin après lequel elle meurt, la limite pessimale de son attente pendant laquelle elle jeûne (*ibid.*, 314).

Attiré par la nuit, le vampire, cette tique nocturne, sort de son cercueil ; sensible à l'odeur de l'animal humain, il va jusqu'à lui, et principalement jusqu'à elle, sous diverses formes, un grand chien noir ou un brouillard, et enfonce ses dents sous sa peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects (attendre la venue d'un humain, bondir et mordre) et c'est tout. Le reste du temps le vampire dort, parfois pendant des années, indifférent à tout ce qui se passe dans le monde immense. Le comte Dracula est donc une tique hyperactive, qui se lasse d'attendre et part à la chasse, ce qui sera la cause de sa perte.

Peut-être Dracula n'est-il pas tant une tique hyperactive qu'une tique nomade, incarnant, sur un espace lisse, c'est-à-dire ouvert à toutes les errances et tous les errements, la machine de guerre que les nomades opposent à l'organisation de l'État, avec son espace strié, c'est-à-dire cadastré, source de propriété et d'identité. À ceci près que le comte n'est pas à la hauteur de son nomadisme, ce qui finira par causer sa perte : il est irrémédiablement attaché à sa terre natale (il voyage, comme l'on sait, accompagné de cercueils qui en sont remplis), à sa tanière, ce qui permettra aux héros ligués de le retrouver et de le mettre à mort. Mais sa circulation, même timide et bientôt avortée, a bien une fonction de déterritorialisation, c'est-à-dire non seulement de perte de repères spatiaux, mais de perte d'identité. Et c'est bien la caractéristique du devenir que d'engager ce processus de remise en cause de toute identité, processus qui dans notre scène affecte et le comte et sa supposée victime. Car il n'y a pas seulement une femme devenue vampire et un vampire devenu femme, il y a un vampire devenu tique et une tique devenue vampire.

Devenir, métamorphose et non plus métaphore, agencement machinique de désir, bloc d'affects, déterritorialisation, brume de l'événement : je vous avais bien dit que Stoker avait lu Deleuze. Mais je n'ai toujours pas résolu ma question littéraire, celle du contraste bathétique, si vous me permettez cette forgerie, entre la pauvreté du style et le flamboiement de la scène décrite.

4. Conclusion

Notre texte ne présente aucune des caractéristiques que Deleuze attribue au style : pas d'agrammaticalité, même petite ; aucun roulis ou tangage de la langue ; rien d'autre qu'un texte totalement prévisible, à cause de l'abondance des clichés mais aussi de la banalité de la syntaxe. Un texte éminemment parodiable parce que toujours déjà parodié, par lui-même.

Mais ce texte est porteur d'une véritable scène, et d'une scène marquante, c'est-à-dire d'une scène toujours déjà visualisée, d'une scène de cinéma avant la lettre, de celles que le spectateur n'est pas près d'oublier. Stoker, on s'en souvient, était homme de théâtre, adepte des décors frappants et connaisseur en tableaux vivants, et son imagination a une indéniable qualité visuelle, qui s'exprime souvent malgré ou contre le texte. On se souviendra de l'ouverture de son roman, *The Lady of the Shroud* (Stoker 1897), dans laquelle le narrateur, sur un caboteur qui longe les côtes de la Dalmatie, par une nuit de lune, aperçoit une lumière sur la mer : c'est un cercueil qui flotte, dans lequel est assise une femme, éclairée par une bougie (*ibid.*). Le reste du roman, aujourd'hui illisible, n'est pas à la hauteur de cette première scène.

Notre passage est donc caractérisé, et j'ai envie de dire animé, par la contradiction entre sa force illocutoire, qui est faible (l'usure des clichés

l'affaiblit grandement, et le *bathos* n'aide pas) et ce que je propose d'appeler sa force invisionnaire, équivalent visuel de la force illocutoire, qui remplit la même fonction d'interpellation du sujet lecteur, et qui est ici considérable. Dans ce passage, je suis, en tant que lecteur, révolté par les mots, mais dûment et fortement interpellé par la scène, en deçà des mots et malgré eux.

La chose peut se dire en termes deleuziens. Ce texte met en scène (cette mise en scène suggère que mon jugement de valeur était prématuré, et que le texte sait, comme on dit, ce qu'il fait) la contradiction entre un agencement machinique de désir, l'agencement vampirique, et l'agencement collectif d'énonciation, qui normalement n'est que l'autre versant de l'agencement machinique, mais qui ici le contredit au moment même où il l'exprime. Cette contradiction, qui fonde le texte, m'en rappelle une autre, représentée dans le texte : la célèbre et immédiate répulsion de Victor Frankenstein, à peine voit-il le résultat de ses travaux, qui devrait lui valoir le prix Nobel, le monstre, naître à la vie. Ici l'agencement collectif d'énonciation se rabat sur la *doxa*, sur l'ordre établi, il reterritorialise compulsivement l'agencement de désir, avec ses potentialités déterritorialisantes, que cependant il met en scène et donc accueille. Là est la ruse du mythe (où il apparaît que le mythe n'est pas tant fait de mots que d'images), qui est celle de la dénégation freudienne : il déterritorialise en reterritorialisant (on comprend alors la fonction de la comparaison qui produit un fort effet de *bathos* : c'est bien l'innocence la plus pure qui est le comble de la pornographie). Ou encore, on n'arrête pas le désir et ses agencements. Je laisse le dernier mot, dans lequel vous entendrez une illustration de cette maxime, à la chute du poème *Le Cid*, de Georges Fourest, l'immortel auteur de *La Négrresse blonde* :

« Dieu ! » soupire à part soi la plaintive Chimène,
« qu'il est joli garçon l'assassin de Papa ! » (Fourest 1948, 89)

Bibliographie

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. 1980. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

DELEUZE, Gilles, & PARNET, Claire, 1977. *Dialogues*, Paris, Flammarion.

FOUREST, Georges, 1948. *La Nègresse blonde*, Paris, José Corti.

STOKER, Bram, (1897) 1996. *Dracula*, Oxford, OUP.

STOKER, Bram, (1909) 1997, *The Lady of the Shroud*, Stroud, Alan Sutton.

Annexe

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed, and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw it, we all recognized the Count – in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with his arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink. As we burst into the room, the Count turned his face, and the hellish look that I had heard described seemed to leap into it. His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edges; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast. With a wrench, which threw his victim back upon the bed as though hurled from a height, he turned and sprang at us. But by this time the Professor had gained his feet, and was holding towards him the envelope which contained the Sacred Wafer. The Count suddenly stopped, just as poor Lucy had done outside the tomb, and cowered back. Further and further back he cowered, as we, lifting our crucifixes, advanced. The moonlight suddenly failed, as a great black cloud sailed across the sky; and when the gaslight sprang up under Quincey's match, we saw nothing but a faint vapour. This, as we looked, trailed under the door, which with the recoil from its bursting open had swung back to its old position. Van Helsing, Art and I moved forward to Mrs Harker, who by this time had drawn her breath and with it had given a scream so wild, so ear-piercing, so despairing that it seems to me now that it will ring in my ears till my dying day. For a few seconds she may in her helpless attitude and disarray. Her face was ghastly, with a pallor which was accentuated by the blood which smeared her lips and cheeks and chin; from her throat trickled a thin stream of blood. Her eyes were mad with terror. Then she put before her face her poor crushed hands, which bore on their whiteness the red mark of the Count's terrible grip, and from behind them came a low desolate wail which made the terrible scream seem only the quick expression of an endless grief. Van Helsing stepped forward and drew the coverlet gently over her body, whilst Art, after looking at her face for an instant despairingly, ran out of the room.

STOKER, Bram, (1897) 1996. *Dracula*, Oxford, OUP, 281-283.

ROLE DE LA VISION ET DU CONTEXTE VISUEL DANS LA CONSTRUCTION DU SENS – *THE OVAL PORTRAIT* (2)

TRANSPARENCE ET OPACITÉ DU SIGNE

Séverine Letalleur-Sommer

Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

Abstract: This paper is the sequel of a previous article published in *ESA*; it deals with the construction of meaning in Poe's *Oval Portrait*. The idea is to show that under the pretence of establishing a dialogue between text and image, the author actually splits the text thus hinting at words mirroring themselves (cf. the narrative's embedded structure). The odd divide leads to a reflection on how signs trigger what they signify, the visible leading to the invisible. The text's efficacy lies in its ability to make us forget its presence and focus on the internal images it generates. This paradox is what makes it all the more powerful. Subsequently, such a transparency may help understand the ephemeral presence of a valet at the beginning of the story. Moreover, it may account for the fact that the narrator's wound, also mentioned initially, seems to play no part in the plot. Those two elements act as narrative representations of what the linguistic sign is meant to do: guide the eye – the valet – *through* the text – the wound – to visualize what lies beyond the verbal screen.

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

Dans un article publié dans un précédent numéro d'*ESA*, nous avons étudié la nouvelle de Poe intitulée «The Oval Portrait» sous un angle sémiostylistique. Il s'agissait de montrer comment les effets de style générés par l'écriture littéraire, loin de constituer de simples ornements, agissent tels des révélateurs du fonctionnement sémiotique de la langue en cela qu'ils en

repoussent les limites expressives. Se dégage alors en filigrane le véritable objet de la nouvelle : un discours sur la langue, les signes, leur articulation et leur efficacité. Dans le contexte d'un récit destiné à décrire une œuvre visuelle inexistante en tant que telle, puisque exclusivement suggérée par les mots, nous avons choisi de montrer que, sous couvert d'instaurer un dialogue texte/image, la nouvelle de Poe traite en réalité du passage omnidirectionnel du *signe*¹, incarné ici par la nouvelle, au *signifié* que représentent le portrait et les images endogènes suscitées par le texte. La nouvelle est une façon poétique de « répondre aux questions de construction du sens visuel et textuel que se pose le sémioticien » (Letalleur-Sommer 2012). Nous utilisons le terme « omnidirectionnel » car la perception des signes est multimodale (du scriptural au sonore en passant par le graphique et/ou le visuel) et ce à quoi ceux-ci renvoient s'avère également pluridimensionnel, un mélange de perceptions immédiates et de réactivations endogènes synesthésiques d'autres mots et d'autres images (Paivio 2007, 144-145).

Il s'agit maintenant de clore l'analyse précédente en abordant le thème de la transparence du signe ; comprendre comment le texte lui fait place au signifié en disparaissant perceptuellement ou au contraire en s'imposant de façon plus marquée (par le biais du style justement). Pour ce faire, nous inscrivons cette étude dans le cadre de la théorie du double codage élaborée par A. Paivio qui explore le lien entre représentations verbales et représentations visuelles en psycho-cognition². Lors de la lecture, le texte est matériellement là mais, tel un écran translucide, il s'efface ponctuellement pour donner lieu à des images qui, en retour, occultent leur source imprimée. La notion de transparence implique une présence quasi-invisible de type panneau de verre, vitre, fenêtre, un objet qui laisse pénétrer les rayons lumineux ou les réverbère de manière à ce que sa propre existence soit rendue plus difficilement perceptible. Partant de cette présence invisible ou en voie d'invisibilité, l'attention se porte sur un au-delà ; à ceci près que le texte et le portrait jouent différemment de leur transparence. Si l'un projette le sujet dans un au-delà du signe d'où surgissent autant d'images évanescences et endogènes, l'autre, le portrait, se veut par définition une transgression du cadre : « [...] une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Alberti 1435, 115), une ouverture sur un ailleurs isomorphe, (dans la nouvelle de Poe, la copie semble

¹ Je rappelle que j'utilise la terminologie guillaumienne et non saussurienne ; j'emploie donc ici le terme « signe » dans ce qui, dans la terminologie saussurienne, est compris sous le terme de « signifiant ».

² Cf. article précédent : Allan Paivio « établit une distinction entre *logogens* – représentations mentales d'origine linguistique dont il montre qu'elles sont multimodales c'est-à-dire qu'elles émanent de processus tant auditifs (la perception d'énoncés), visuels (la lecture) que sensori-moteurs (l'articulation orale, l'écriture) – et *imagens* - 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. » (Paivio 2006, 4).

plus vivante que son modèle) ; auquel cas il s'agit de feindre une transparence absolue tout en masquant l'original.

Réverbération des signes

Afin d'examiner comment le signe permet au signifié de s'en extraire voire de le supplanter, rappelons les réponses dégagées dans l'article précédent. Nous sommes partie de la dualité linéarité/iconicité, emblématique du couple texte/image en montrant notamment que Poe inversait les rôles entre écrit et représentation picturale. Du fait d'une économie textuelle atypique, la fin de la nouvelle est chronologiquement antérieure au début grâce à un phénomène d'enchâssement narratif. Ainsi, en dépit de son unidimensionnalité intrinsèque (formellement, les mots s'enchaînent toujours selon un axe irréversible), la langue peut aussi suggérer une inflexion du cours naturel des choses puisque le récit fonctionne à rebours du déploiement temporel initial.

Par ailleurs, la forme ovoïde du O, présent dans l'épithète « Oval » du titre, renvoie, par un phénomène de réverbération entre texte lu et texte vu, à sa dimension sémiotique c'est-à-dire qu'elle renvoie la lettre à ce qu'elle est graphiquement (une image exogène, exposée sur un support matériel), un objet du monde avant que d'être signe ; mais, comme ce qu'elle est graphiquement correspond aussi ici à ce qu'elle génère sémantiquement (image mentale ou endogène), on assiste à un renversement où le signifié renvoie au signe en tant qu'objet graphique et non l'inverse. Bien entendu, la forme ovoïde renvoie ensuite au portrait et enfin au visage, le tout donnant lieu à une parfaite iconicité entre graphème (dont la forme rappelle la position des lèvres lorsque l'on prononce le son <o>³), signifié (la représentation visuelle du cadre) et signifié du signifié (la perception immédiate d'un visage dont l'ovale correspond à celui du portrait). Mais Poe procède à une inversion, une sorte de retour en arrière au sein de l'enchâssement, en conférant au visage reproduit plus de vie qu'au visage réel lorsque le modèle expire à l'instant même où le peintre appose son dernier trait de pinceau. La primauté du signe sur le signifié est ici réitérée.

Cette mise en abyme sémiotique souligne le caractère dynamique de la construction signifiante, en perpétuel mouvement, elle rappelle poétiquement l'enchâssement peircien selon lequel tout signifié est le signe d'un autre signifié. Cette idée est récurrente chez Poe. Ainsi, à propos des premières phrases de la nouvelle intitulée « Berenice » :

MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon like the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch, as distinct too,

³ Bien que le <o> en anglais en initiale soit une diphtongue fermée à la fin.

yet as intimately blended. Overreaching the wide horizon like the rainbow! How is it that from Beauty I have derived a type of unloveliness?" (1835, 333),

Williams fait le commentaire suivant:

"Original" perceptions are displaced along chains of signifiers that themselves are figurative translations of always already figurative perceptions. Egaeus's desire for the ideal sign is a desire to escape this figuration, which [...] ironically issues in a "disfiguration" of a different order." (1988, 86)

En retour, les descriptions fragmentaires du portrait soulignent le caractère parcellaire de la vision qui dissèque et ré-agence la réalité au fil de son exploration, tout comme le font par ailleurs le texte et le langage, qui découpent en mots, phonèmes, etc. La question de l'unidimensionnalité et de l'iconicité nous mène naturellement à celle de l'arbitraire du signe linguistique dont nous avons vu qu'il impliquait un travail de concentration sur le signe, *a priori* insignifiant, puis de passage quasi-immédiat vers un au-delà, du fait même de cette *insignifiance*. A ce stade de notre démonstration, l'intérêt de la nouvelle réside précisément en ce que chaque personnage et élément narratif semble représenter ce fonctionnement sémiotique, comme si le récit correspondait à la mise en scène narrative d'un réseau de sens par ailleurs fort abstrait.

Dès lors il s'agirait bien, pour reprendre le conseil de Todorov, de faire une lecture poétique du texte et des figures rhétoriques :

[...] les phrases citées requièrent une lecture poétique, elles ne tendent pas à décrire un monde évoqué. Tel est le paradoxe du langage littéraire : c'est précisément lorsque les mots sont employés au sens figuré que nous devons les prendre à la lettre (1970, 67).

On peut aller plus loin et procéder à une lecture purement sémiotique du texte, utiliser le signifié comme signe de ce qui l'a engendré ; auquel cas, il s'agit de se servir du signifié, figuratif ou littéral, comme signe du dynamisme interne à la trame textuelle. Ainsi, certains aspects apparemment incohérents de la nouvelle prennent tout leur sens. De fait, ces quelques réflexions peuvent nous amener à résoudre deux énigmes souvent relevées à propos de la nouvelle : la raison d'être du valet, d'une part, et celle de la blessure du narrateur, d'autre part ; éléments de l'intrigue que Monique Dubanton qualifie d'« anomalies » puisqu'ils ne semblent jouer aucun rôle précis au sein de l'intrigue et disparaître aussi étrangement qu'ils étaient apparus (1979, 104).

Le signifié supplante le signe : le guide-valet

Nous avons vu que, dans la nouvelle de Poe, l'image endogène à laquelle renvoie le signifié est évoquée grâce à la référence littéraire à une image exogène, c'est-à-dire dont le support concret est particulièrement mis en

exergue : « The frame was oval, richly gilded and filigreed in *Moresque* » (Poe 1842, 189). Or, comme cette référence se fait par l'intermédiaire du langage donc de représentations symboliques, l'image suscitée ne peut être qu'endogène. Afin de lui restituer, du moins en partie, la force et l'instantanéité de l'image exogène, il faut donc nécessairement que le signe linguistique à un moment donné s'efface. Il doit guider l'œil puis disparaître à l'instar du personnage du valet, Pedro, dont certaines analyses interrogent le rôle :

Dans la mesure où Poe [...] affirme que rien dans une histoire ne doit être gratuit, on s'étonnera en revanche de voir introduire des éléments qui resteront sans suite: le valet destiné à disparaître dès le second paragraphe, et surtout la blessure, pré-texte de toute l'histoire. (Lévy 2004, 12)

Rappelons à ce propos que, dans le contexte d'une expédition en montagne aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, le valet jouait aussi le rôle de guide ou, plus précisément, le guide jouait aussi le rôle de valet :

Finalement, le travail du guide est celui d'un domestique spécialisé, qui assure aux clients un confort minimum. Porter, préparer le repas et le couchage, aider dans les moments difficiles, distraire ou renseigner le client etc. (Bellefon 1990, 31)

Pour reprendre les termes de Bellefon, ce « guide-valet » (1990, 30) est là pour « [soulager] les clients dans les difficultés, pour qu'ils puissent jouir du spectacle » (nous soulignons). On peut établir un parallèle entre cette fonction très prosaïque du guide-valet, chargé du portage et montreur du paysage, censé faire oublier la pénibilité de l'excursion afin que le maître puisse « jouir du spectacle », et le signe linguistique, qui montre en s'effaçant. De fait, dans la nouvelle, nous découvrons le texte alors même que le valet guide et oriente le narrateur vers le véritable objet du récit : son signifié, dissimulé dans un repli du décor. C'est le valet qui, pour ainsi dire, accomplit l'*acte d'animation* nécessaire à la construction du sens :

Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la transpose dans notre imagination en la détachant de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule [...] Cette transparence dissout le lien qui semblait indissolublement unir image et médium [...] c'est en lui-même que le spectateur produit l'image. (Belting 2004, 43-44, nous soulignons)

La sensation de déchiffrer visuellement disparaît au moment où le processus de lecture devient suffisamment fluide pour permettre à la conscience de se porter sur les images générées et non plus sur les signes qui les génèrent, au moment où les images endogènes forment un écran qui s'immisce entre le lecteur et la page parcourue (« Je lis le texte mais je choisis en même temps de voir l'image » Louvel 2010, 242); ce qui ne signifie pas que les sensations sensori-motrices que produit le parcours visuel disparaissent. Simplement, elles se confondent avec leur objet.

La présence de ce valet qui pointe son objet de façon insistante, puisque cela se fait sous le coup d'une effraction : « The château into which my valet had ventured to make forcible entrance » (Poe 1842, 188, nous soulignons), une fois la tâche accomplie, n'est plus requise. Le signe-valet guide l'œil puis il s'efface mais les sensations de l'œil qui se meut dans son orbite, demeurent et relayent seules son action. Comme le signe linguistique, il est dans un rapport de forclusion avec ce qu'il montre, son signifié (et non d'inclusion ou de substitution comme le signe figuratif qui recouvre et occulte le véritable signifié). Il ne s'agit donc pas ici de succomber à une illusion mais bien de dépasser *intentionnellement* le signe matériel pour accéder à l'image engendrée (voir Hochberg & Brooks 2007). C'est bien là l'unique rôle qu'il incombe au valet de tenir. On retrouve cette problématique du signe et de l'accès à l'image ou au référent à jamais inaccessible dans la nouvelle « Berenice », déjà citée, lorsque Egeus crie le nom de sa bien-aimée et que seul son pâle reflet se dresse devant lui :

Berenice! — I call upon her name — Berenice! — and from the grey ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah! vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh! gorgeous yet fantastic beauty! (Poe 1835, 334)

Le terme utilisé par Williams pour décrire le lien entre signe et signifié est *déplacement*, dont il montre qu'il est irréversible, d'où la dimension tragique du/des récit(s) de Poe :

Egeus desperately wants to assert that the name is a symbol in which Berenice is present ; but words cannot bridge the displacement over time [...] The image is further displaced by the tale itself, with its fundamental narrative movement through time. (Williams 1988, 88)

Dans le « Portrait ovale », *Pedro* se résume à un nom propre puisqu'il n'a pas de référent extralinguistique, seulement des antécédents co-textuels, d'autres occurrences du mot. *Pedro* c'est le signe arborant une majuscule, le signe linguistique par excellence. N'appartenant à personne *en propre*, *Pedro* ne renvoie finalement qu'à lui-même c'est-à-dire à un signe linguistique dont la seule fonction est de montrer puis de disparaître. La soudaine disparition du valet correspond donc à un ultime déplacement, à ce moment où « le lecteur devient spectateur » (Louvel 2010, 239), quand le texte s'efface pour laisser place à un paysage mental.

Blessure et esthétique du style

Abordons maintenant le motif de la blessure dont on peut imaginer qu'il se justifie par les mêmes exigences d'émergence accélérée du signifié textuel. La figure du narrateur blessé, placé, de même que le lecteur, dans une position

de vulnérabilité et de sensibilité accrues, est un poncif romantique. L'acuité sensorielle du narrateur permet de nouveau de hâter le passage au signifié par empathie translative. La blessure signale, par le truchement d'une image prégnante, une façon de nous glisser dans la peau du personnage. Elle préfigure également l'action à venir : le tableau dont le regard semble *vivant* exerce une action sur celui du spectateur.

Le valet et la blessure incarneraient ainsi le mélange d'intentionnalité et de sensibilité nécessaires à l'émergence signifiante constituée, comme nous l'avons vu dans le précédent article, de deux parcours opposés : ascendant et descendant (Letalleur-Sommer 2012). Concomitants dans la réalité, ils s'incarnent séparément dans le texte pour des raisons évidentes de cohérence, le narrateur ne pouvant à la fois transgresser l'espace de la perception et en être la victime. Ce qui est confirmé par la remarque de Monique Dubanton selon laquelle : « [...] nous croyons avoir pris le narrateur en flagrant délit de mensonge. En fait, il paraît bien connaître le château, la tour écartée, l'existence de la mystérieuse toile... » (1979, 105).

De la même façon, le renvoi à un univers connu et matériel permet aux entités textuelles plus abstraites d'être mieux identifiées, mémorisées et manipulées mentalement, élément qui joue un rôle crucial dans la réception esthétique du récit :

Mental imagery, and its correlate, emotional response, are vital to aesthetic response to text. Imaginative and affective processes are how a text is "realized" or "lived through" or "brought to life." (Sadoski & Paivio 2004, 31)

L'esthétique du style est donc ici à entendre au sens étymologique d'« aisthesis » qui « rend [...] à la connaissance intuitive (*anschaunde Erkenntnis*) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. » (Jauss 1978, 144). Dans la nouvelle, cette langue qui parle par le biais du regard et où foisonnent assonances et allitérations, exprime le primat de la sensation sur la pensée et le concept : « It was an impulsive moment to gain time for thought [...] » (Poe 1842, 203). Du narrateur aux chairs meurtries, au délire dont il est pris, à l'état de transe du peintre sur le point d'achever son œuvre, il est partout question de déséquilibre des sens, de douleur physique ou morale, d'état paroxysmique – le peintre passe ainsi en quelques secondes de l'exaltation à l'accablement : « This is indeed *Life itself!* » [...] « *She was dead!* » Cette représentation hyperbolique de la vie dans ce qu'elle offre de plus intense (la passion amoureuse, l'obsession compulsive de l'artiste incapable de se détacher de son œuvre, la souffrance générée par une lésion physique et/ou l'expérience cruelle de la perte brutale de l'être aimé) trouve un écho dans le mouvement rythmé qui parcourt le texte, dans l'abondance d'adverbes renvoyant au champ sémantique de l'excès : « desperately », « somptuously », « devoutly », « so suddenly and so vehemently »,

d'adjectifs superlatifs : « rarest beauty », d'adjectifs qui désignent un foisonnement matériel déroutant « manifold and multiform » ou une confusion des sens : « deep agitation » (1842, 190).

Si l'on part du postulat initial selon lequel le poète se trouve aux prises avec un mode représentationnel antithétique du sien, un art rival (immédiateté sensorielle *versus* détour conceptuel), on peut imaginer que les figures de l'excès et la façon dont le récit s'amorce *in medias res* constituent aussi une façon d'accélérer le passage du signe au signifié. En puisant dans les *topoi* gothiques et en recourant explicitement à l'intertextualité, Poe inscrit la nouvelle dans un contexte culturel connu ce qui en précipite et en enrichit la perception. D'ailleurs, pour Ann Lecercle :

[...] de même que le second volet du récit est logiquement antérieur au premier [...], de même le futur du récit de Poe lui est antérieur, antérieur très exactement de quarante-huit ans. Nous voulons dire par là que le lecteur – l'architecte en tout cas, et a fortiori celui de 1842 – se rend compte à la fin de la nouvelle que celle-ci est écrite en contrepoint direct au plus mystérieux des Mystères d'Udolpho (1990, 86).

De fait, si les *imagens* sont multimodales, « manifold and multiform » selon l'expression récurrente de Poe, elles contiennent également des « modalités culturelles » elles aussi à réactiver. Rastier évoque le concept de simulacres multimodaux comparables aux *imagens* et *logogens* précédemment cités :

[...] les images mentales sont les corrélats psychologiques des signifiés linguistiques, et la référenciation s'opère par appariement entre images mentales et percepts d'objets [...] *image* est trop restrictif : nous avons affaire plutôt à des *simulacres multimodaux*, qui mettent en jeu des analogues non seulement des percepts visuels, mais auditifs, etc. En outre ces percepts ne doivent pas être rapportés seulement à leur modalité sensorielle : à ces modalités physiologiques se surimposent, inséparablement, des modalités culturelles. (1991, 207)

Par contraste, le signe pictural demande qu'on le mette à distance afin d'en supprimer le trop plein sensoriel, de se détacher de lui (le narrateur ferme les yeux), de lui conférer une taille plus petite, peut-être celle de la vignette, afin de mieux le *comprendre*, le circonscrire aussi par le biais du cadre lourdement orné qui contribue à le dissocier de la réalité avec laquelle il entretient trop d'affinité :

Least of all [...] could it have been that my fancy [...] had mistaken the head for that of a living person. [...] the peculiarities of the design [...] and of the frame, must have instantly dispelled such idea.

Il s'agirait de renoncer à l'illusion figurative générée (le sujet interrompt sa contemplation) pour accéder au véritable signifié grâce à la réflexion plus qu'à la contemplation visuelle :

But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought--to make sure that my vision had

not deceived me--to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. In a very few moments I again looked fixedly at the painting. (Poe 1842, 203).

Ici le signe pictural semble occulter un signifié que seul le verbe peut désormais révéler.

Arabesques et contrastes

Au moment de clore cette analyse, revenons sur une question centrale, déjà esquissée dans l'article précédent : celle qui a trait à l'opposition bi-dimensionnalité/unidimensionnalité dont nous avons vu qu'elle se situait au cœur du rapport texte/image. Le dispositif textuel original de la nouvelle et le thème abordé peuvent offrir une perspective différente sur cette question.

En tant qu'objets, le texte comme la toile peinte sont tous deux des formes quadri-dimensionnelles en ce sens qu'ils s'inscrivent dans le temps et dans l'espace. On peut les manipuler, en effleurer la surface, sentir la peinture se craqueler sous les doigts, ou le degré de finesse du grain de la page, surface phénoménale sur laquelle est transcrit le texte. L'objet-toile vieillit et n'a rien d'immortel (son immortalité est toute relative, elle ne l'est qu'en comparaison avec l'éphémère fraîcheur de la jouvencelle : « the immortal beauty of its countenance » Poe 1842, 189). De même le texte présente une dimension concrète tout à fait perceptible, empreinte indélébile de l'encre sur le papier qui jaunit ou se corne. Rien là d'absent ou de transparent, rien là dont on puisse faire abstraction.

Parallèlement, l'image que tous deux offrent à la pupille est, elle, bidimensionnelle et fixe ; le cerveau réinjectant spontanément du volume à ce reflet de même qu'un certain dynamisme dû au parcours saccadé de l'œil qui en sillonne la surface. Ainsi, les deux représentations impliquent un cheminement visuel inscrit dans le temps, donc affecté d'une forme de linéarité. Simplement, dans le cas du texte, l'œil est contraint par ce linéaire car sa valeur sémantique dépend étroitement de l'ordre syntaxique dans lequel s'enchaînent les signes alors qu'en peinture, l'œil peut, comme dans un environnement extralinguistique, procéder par balayages aléatoires ; d'où cette illusion de transparence.

Si l'efficacité de l'œuvre picturale figurative ne dépend pas d'un itinéraire strictement défini, il n'en reste pas moins que la force de l'illusion qu'elle suscite dépend à la fois de conditions d'éclairage et d'un point de vue tout aussi astreignants : « the rays of the numerous candles [...] now fell into a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bedposts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before » (Poe 1842, 189). Pour toutes ces raisons, l'on retiendra des deux types de représentation que l'une consiste en un reflet bidimensionnel fixe dont l'interprétation repose en partie sur le traitement tridimensionnel holistique et dynamique qu'en

effectue le récepteur, et que l'autre, le texte, lui aussi bidimensionnel, implique une interprétation dynamique et séquentielle de signes perçus séparément.

Or, si l'on saisit volontiers de quelle façon les peintures figuratives peuvent suggérer une forme ou un volume dont elles sont en réalité dépourvues grâce à des jeux de contrastes chromatiques, des illusions perspectives ou l'imitation fidèle d'un incarnat, il apparaît plus difficile de concevoir comment le linéaire linguistique, si on fait abstraction de son sémantisme, est lui aussi susceptible de produire les mêmes effets notamment du fait de la syntaxe et/ou du cinétisme nécessaire à son appréhension. La nouvelle de Poe nous incite d'emblée à aborder cette question car l'écrivain ne dispose que du texte pour suggérer un espace dont l'écrit semble formellement privé : « [...] il faut qu'à un moment le linéaire acquière du volume et finisse par fonctionner dans l'espace, rouages et pinions agencés en trois dimensions » (Rougé 1992, 108). D'ailleurs, les éléments développés plus haut nous ont d'ores et déjà permis de constater qu'une forme de spatio-temporalité s'exprimait justement dans la réactivation multimodale qu'impliquait toute perception verbale et visuelle. En outre, la projection du lecteur dans le signe, dont nous avons montré dans l'article précédent qu'elle se prolongeait dans un parcours incarné du texte, suppose d'une certaine manière que le lecteur évolue dans l'écrit comme il le ferait dans un espace tridimensionnel. Bien entendu, cela se fait sur un mode médié et à partir de micro-phénomènes qui ne rejouent qu'en partie ce qui se produit dans un véritable environnement tridimensionnel. Mais ici le phénomène est accentué car le texte, à plusieurs reprises, s'élabore autour de phrases complexes contenant des propositions subordonnées à l'origine de phénomènes d'enchâssements syntaxiques et ce, alors même qu'il renvoie sémantiquement à l'exploration d'un espace clos lui aussi composé de sous-parties emboîtées les unes dans les autres. Ainsi, à partir d'un espace extérieur infini (« the open air »), nous sommes amenés à franchir plusieurs seuils dans un mouvement d'absorption du regard qui passe d'une vision panoramique (suggérée par la situation probable du château sur une hauteur) à la fixation d'un objet logé dans la niche d'une des tours les plus éloignées du château (« a remote turret of the building » 1842, 188), édifice clos et plongé dans l'obscurité. Williams choisit de désigner ce motif récurrent dans les nouvelles de Poe, par le terme de « circumscription » qu'il emprunte à Richard Wilbur (« he [Wilbur] prefers the latter term « because it is Poe's own word, and because Poe's enclosures are so often more or less circular in form » » (1988, 84)). Or, justement, dans l'écriture de Poe, la hiérarchie syntaxique et le sémantisme se relaient pour produire un effet de rétrécissement spatial analogue à la réduction linéaire opérée par le langage qui finalement, condense en une forme minimale un foisonnement omnidirectionnel. Le phénomène de franchissement progressif de seuils et cette configuration particulière des lieux, peuvent alors nous éclairer

sur la façon dont le dispositif linguistique, en dépit de sa linéarité et de son caractère séquentiel, admet des synthèses ponctuelles notamment grâce aux subordonnants qui reprennent abstraitement toute une proposition afin de l'intégrer dans un ensemble supérieur.

Le processus est vérifiable au début de la nouvelle où se déploient des phrases longues et alambiquées qui semblent décrire une série de méandres où l'on ne sait plus bien si c'est l'œil ou l'esprit qui s'égarent :

In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in the very many nooks which the bizarre architecture of the château rendered necessary – in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest [...] (1842, 188).

Le délire, c'est la pensée qui divague et, justement, s'éloigne d'un parcours rectiligne. Seuls points de repère pour l'œil qui autrement se perdrait dans un dédale intérieur, les peintures qui accrochent le regard aussi fixement qu'elles-mêmes s'encastrent dans les encoignures de la tour. Ces points d'ancrage visuel sont comparables aux moments de stase, indispensables à la pensée afin de relier entre eux des fragments phrastiques autrement perçus comme disparates. Comme dans la nouvelle « Berenice », vision interne et vision externe présentent alors d'étroites correspondances : « chamber and consciousness are again conflated [...] » (Williams 1988, 84). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Poe utilise la même expression allitérative, « multiform and manifold », afin de qualifier d'une part, le caractère protéiforme des trophées héraldiques qui ornent les tapisseries, et, dans une autre nouvelle, « The Murders in the Rue Morgue », les voies secrètes et tortueuses qu'emprunte le raisonnement :

When I say proficiency, I mean that perfection in the game which includes a comprehension of all the sources whence legitimate advantage may be derived. These are not only manifold but multiform, and lie frequently among recesses of thought altogether inaccessible to the ordinary understanding. (Poe 1842, 412)

On a alors l'impression d'une volonté de circonscrire le sens par le biais d'introspections où acuité visuelle et perspicacité intellectuelle se confondent (« imagination et science, chez Poe, représentent les fondements de l'art d'inventer » (Rougé 1989, 328)).

Ce sens qui louvoie et se dérobe au strict linéaire qui le contient trouve un corrélat dans le motif de l'arabesque présent dans la nouvelle : « [...] together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque. » et au-delà dans le nom bien connu que Poe choisira de donner à un autre de ses recueils de nouvelles, associé au mot grotesque (« *Tales of the Grotesque and Arabesque* »).

En histoire de l'art, l'arabesque se caractérise par le passage d'un rinceau sous un autre, ce qui, à partir d'un motif bidimensionnel, produit une illusion de tridimensionnalité.

Essayons d'abord de définir ce qui distingue ce rinceau sarrasin de l'antique : [...] alors que dans l'ornementation classique les différents rinceaux disposés sur le fond sont nettement distincts et autonomes les uns des autres, ils se recourent et se croisent de nombreuses fois dans l'arabesque. (Riegl 1893, 212)

L'arabesque correspond donc à l'expression la plus simple de la suggestion tridimensionnelle d'une forme bidimensionnelle : un rameau glisse sous un autre. Mais l'arabesque est aussi la forme qui caractérise l'écriture de Poe, écriture où les sons récurrents sont une façon d'évoquer une trame sonore ondoyante, faite de plis et de replis : « multiform and manifold », (on pense évidemment aux *recoins* de la tour et au *froncement* évoqués plus haut). D'ailleurs, selon Eric Lysøe, le terme arabesque « n'est utilisé comme nom qu'une seule fois, avec le sens d'entrelacs, dans *The Oval Portrait* » (2004, 286). Ainsi, l'écrivain poursuit les emprunts du texte à l'image au point que l'on a parfois l'impression d'une temporalité qui s'appesantit et s'étoffe : « the hours flew by and the deep midnight came » (1842, 188).

D'autres passages, notamment dans le deuxième récit, produisent l'effet inverse en jouant sur la stricte successivité linguistique. L'écrit exhibe une linéarité où chaque phrase se décompose en entités sémantiques apposées ou coordonnées. Séparés par une simple virgule ou une conjonction de coordination, les mots marquent une sinistre cadence où chaque syllabe résonne comme un compte à rebours, annonçant la fin terrible qui, implacablement, se rapproche. Ralentissements, accélérations et rythme heurté sont suggérés par des phénomènes d'asyndète : « passionate, studious, austere », de répétitions polysyndétiques (« all light and smiles, and frolicsome as »), suivies d'accumulations parataxiques (« loving and cherishing all things ; hating only the Art which was her rival ; dreading only the palette and brushes. » (1842, 190). Dans ce dernier exemple, la répétition de l'adverbe à valeur restrictive « only » engendre un sentiment de plénitude contrariée qu'accroît encore le parallélisme structurel. Là c'est l'extrême présence du signe linguistique qui s'impose, contribuant à une forme d'opacité : « [...] to repeat monotonously some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind. » (Poe 1835, 333). Si l'on reprend la thèse de Paivio, on peut considérer qu'à ce moment précis, c'est la mise en miroir texte/texte qui prime. Les mots engendrent non plus des images mais d'autres mots, des mots mentaux. Ici, le style met au jour la génération de *logogens*, des représentations mentales verbales et non purement visuelles ; on comprend mieux alors que le signifié, qu'il soit visuel ou verbal, relève du joué et du dépassement du simple perçu.

Outre les rapports de contenu/contenant ou d'opposition que peuvent tour à tour entretenir les deux récits (Lévy 2004, 15), rapports contribuant à en faire des constructions capables de renvoyer à des schèmes logiquement incompatibles (on ne peut à la fois contenir et être contenu, se contenir et s'opposer, etc.), ils présentent aussi des similitudes structurelles. Comme si le deuxième passage rejouait stylistiquement une version distanciée et épurée du premier, le passage imbriqué culmine lui aussi en son terme, non plus sur un *black-out* (« I glanced at the painting and then closed my eyes. ») mais sur un blanc (« This is indeed *Life* itself! » [...] « *She was dead!* »), muet et retentissant (1842, 191). Le style indirect libre mêle alors le silence de l'un, le peintre, accablé par le sinistre constat de la mort de son modèle au moment même où il en achève le portrait, et la parole d'un narrateur anonyme dont la voix s'imisce dans la conscience du premier pour mieux en *ex*-primer la douleur. Se manifeste ici l'opposition son/silence qui caractérise aussi le rapport langage/image. L'antithèse signalant le contraste le plus fort qui puisse exister entre deux instants et donc le marquage d'une temporalité poussée à son comble : son – silence/tout – rien.

Conclusion

A l'instar d'autres de ses écrits, on peut considérer la nouvelle de Poe comme une réflexion sur le signe et le caractère désespéré de toute tentative de ramener le référent à la vie, tentative vouée à l'échec du fait même de l'arbitraire du signe qui en rappelle la contingence et donc l'altérité absolue (cf. « the arbitrary nature of language in a contingent world » Williams 1988, 82). Le texte enchâssé décrivant le travail du peintre incarne le pendant métatextuel du premier récit qui, lui, fonctionne plus volontiers comme un tableau c'est-à-dire sur un mode plus spatial que temporel. Par contraste, le second texte pose la question de l'élaboration de la forme esthétique dans le temps ainsi que celle de l'inexorable écart sémantique qu'elle creuse au fur et à mesure qu'elle se construit et, finalement, s'éloigne à jamais de son objet (« l'abîme séparant toute représentation du signifié premier » (Lévy 2004, 17)). Ce passage d'un texte *pictural* au récit légendaire, *mythologique* (La Cassagnère 1989, 321) de l'élaboration de la forme rejoue une première rupture, nécessaire et fondamentale, entre le perçu et le sémiotisé ; tout le génie de l'artiste consistant à faire oublier le caractère mortifère de la mise en signes et de la transposition esthétique, soit en accélérant le passage au signifié (passage symbolisé par la *blessure*) par la mise en retrait du signe (transparence symbolisée par la disparition du *valet*) soit, au contraire, en s'appesantissant sur la forme afin d'en explorer les limites sémantiques.

Bibliographie

Corpus littéraire

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

-----, "Berenice", *Southern Literary Messenger*, March 1835, 1:333-336

<http://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>

Autres ouvrages cités

ALBERTI, Leon Battista Alberti (1435) 1992. *De la Peinture*. Paris, Macula.

BELLEFON, Renaud de, 1990 (28-33). « Guide et client, valet et maître... ». *Pyrénées magazine*, n° 12. Toulouse, Milan.

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

DUBANTON, Monique, 1979 (102-110). « L'ovale du portrait. La fonction de l'écriture chez Edgar Poe ». *Poétique, revue de théorie et d'analyses littéraires*, n° 37. Paris, Le Seuil.

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.

JAUSS, Hans Robert, (1972) 2002. *Pour une Esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.

LA CASSAGNERE, Christian, 1989 (303-324). « Désastre obscur : Angoisse et écriture dans *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe ». *Visages de l'angoisse*. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres de Clermont Ferrand.

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

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.

LOUVEL, Liliane, 2010. *Le Tiers-Pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LYSØE, Eric, 2004 (283-305). « D'orient ? D'occident ? L'Arabesque selon Poe. » *Orients littéraires*, André Guyaux (éd.), Paris, Champion.

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>
- RASTIER, François, 1991. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris, PUF.
- ROUGÉ, Bertrand, octobre 1992 (107-118). « Du pli des lames au dépli de l'âme, les ressorts cachés des contes d'Edgar Poe ». Q/W/E/R/T/Y, Pau, Publications de l'Université de Pau.
- , 1989 (325-352). « *Lingua ex machina* : angoisse de la mécanique et mécanique de l'angoisse dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe ». *Visages de l'angoisse*. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres de Clermont Ferrand.
- RIEGL, Aloïs, (1893) 2002. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris, Hazan.
- 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.
- TODOROV, Tzvetan, (1970) 2002. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- 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>
- VARELA, Francisco, E. THOMPSON & ROSCH, E., 1993. *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris, Seuil.
- WILLIAMS, Michael J. S., 1988. *A World of Words: Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*. Durham N.C., Duke University Press.

MIROIRS ET TRANSPARENCE

FICTION ET MÉTAFICTION

DANS “AN UNWRITTEN NOVEL”, VIRGINIA WOOLF

Mireille Quivy
Université de Rouen

Abstract: Half-way between a short story and an essay, “An Unwritten Novel” explores the thin-edged frontier between seeing and hiding, looking and being looked at, opacity and transparency, the self and the other. The construction of character, plot, and context is at the heart of the aesthetic quest, and the issue of reference is inevitably questioned. This essay investigates the relationships between mirrors and transparency, fiction and metafiction.

Keywords : aesthetics — transparency — vision — character — reader — narrator

Si l'on peut hasarder quelque commentaire général sur l'écriture de Virginia Woolf, le mot qui vient immédiatement à l'esprit n'est certainement pas la transparence. Et pourtant...

L'origine étymologique du mot nous ouvre une voie d'interprétation qui ne laisse pas indifférent : *trans/parere*, association d'un préfixe dynamique et d'un verbe latin au sens double : se révéler, se manifester, mais aussi obéir, se soumettre¹.

Comment alors comprendre cette notion de transparence qui semble relever autant du statique que du dynamique, évoquer une source et une cible, un actif et un passif, un acte volontaire et involontaire à la fois. Synthèse de contraires, oxymore lexicalisé ? La transparence est associée à la pénétration de

¹ Notons que le verbe “*transparere* » n'existe pas en tant que tel en latin.

l'opacité par la lumière et pour qu'elle puisse être mise au jour et devenir une qualité objective, perceptible, que faut-il mettre en œuvre ?

Lumière, perception, regard, vision sont au cœur de « *An Unwritten Novel*² », cet écrit entre essai et nouvelle qui oscille entre les genres, laissant transparaître l'un sous le couvert de l'autre en tentant d'appréhender l'être par le biais du paraître, l'écriture par le travers du lire et de l'écrire.

La perception et le regard

Dès la première phrase de la nouvelle, la perception et le regard entrent en jeu, installant une dialectique relationnelle entre sujet percevant et sujet perçu.

SUCH AN EXPRESSION of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge³ to the poor woman's face—insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it.

La vision est alors décrite comme une relation entre un stimulus et un expérient, dépossédant le sujet voyant de toute autonomie par le biais d'une structure causative. Prenant appui sur le fonctionnement sémantique des arguments du verbe, nous pouvons inférer dès lors que l'activation des sens est en elle-même une expérience, à la fois *experience* et *experiment*. Sous l'expérience sensorielle transparaît dès lors l'expérimentation esthétique qui guidera les pas du lecteur supposé au travers de l'écrit.

Le glissement du regard suggère l'oblique, le biais, le contournement de l'obstacle, l'impossibilité de la ligne droite, absolue, qui régit la géométrie habituelle de la jonction entre deux points dans l'espace. Le lien qui se crée est la résultante d'une attraction fatale, irrésistible, imprévue. Ce qu'exprime le visage est plus qu'une impression ; c'est une véritable dynamique, de l'ordre du symbolique, qui génère une réaction incontrôlable attirant le sujet destiné à percevoir vers la sphère de celui qui demande à être perçu. De ce lien originel vont naître une multiplicité d'autres liens qui, petit à petit, nous allons le voir, vont enserrer en un même *étant* deux entités miroir l'une de l'autre, un narrateur et un narré, *sight* se muant peu à peu en un désir de pénétration du secret de l'autre, un désir de *insight*.

Le jeu du voir et du cacher se met alors en place, opposant *see* à *hide*, *conceal*, *marks of reticence*, *eyes shaded*, *stultify*, *pretend*. Ne peut être vu que

² Virginia Woolf, *Monday or Tuesday*, 1921.

³ Les caractères gras sont une emphase du présent auteur dans toutes les citations à venir.

ce qui se donne à voir, ne peut voir que ce qui accepte d'être vu. L'être au monde est alors présenté comme un lieu qui s'offre à la vue et que le regard peut contempler.⁴ Mais pénétrer le sanctuaire de l'être, c'est pénétrer le temple de l'intime, et pour ce faire, il faut être initié. Le sacré, c'est le caché, l'indicible, l'informulable, le rempart derrière lequel s'abrite et se protège la vérité de chacun, tels quelque geste ou lecture prétendue du *Times*.

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to **fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life**. This done, I glanced up quickly, armed with a shield of my own. She pierced through my shield; she gazed into my eyes as if searching any sediment of courage at the depths of them and damping it to clay. Her twitch alone denied all hope, discounted all illusion.

L'espace textuel est alors envahi par les verbes de regard ; les prépositions ou adverbes qui les suivent construisent un déjà-là, un univers préexistant à l'écriture, qui impose sa présence et conduit à sa propre fragmentation :

She looked up ; she looked at life again ; I answered silently, glancing at the *Times* for manners' sake ; my eyes had crept over the paper's rim ; I glanced up ; she gazed into my eyes ; with my eyes upon life ; looking from the window.

Ils se multiplient et se décomposent : *stares at her, looking out over the roofs, looking over the roofs, peep across, peer and peep at*.

Mais le regard n'est pas la vision, le regard est dispersion. Les fragments qu'il réifie en se posant sur eux sont, à l'instar des morceaux de coquille d'œuf, un puzzle qui défie la reconstruction du tout.

And now you lay across your knees a pocket-handkerchief into which drop little angular **fragments of eggshell—fragments of a map—a puzzle**. I wish I could piece them together! If you would only sit still. She's moved her knees—**the map's in bits again**.

Reconstruire le vide, opérer la soudure entre les fragments du disparate, ne serait-ce pas, en fait, ajouter le tain au dos de la vitre et faire de la transparence le miroir, s'emprisonner en s'enfermant dans le convenu et le formel ?

Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh—I, too, on my flower—the hawk over the down—alone, or what were the worth of life? To rise; hang still in the evening, in the midday; hang still over the down. The flicker of a hand—off, up! then poised again. Alone, unseen; seeing all so still down there, all so lovely. **None**

⁴ *Contemplari* en latin, verbe déponent, passif. L'origine du mot (*templum*) évoque un espace délimité par les augures, un champ d'observation que la vue embrasse, et que l'on prend avec soi (*cum*). On pense bien sûr au *templa mentis* de Lucrèce, le sanctuaire de la pensée.

seeing, none caring. The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. Air above, air below. And the moon and immortality...

Au travers de la vision et du regard, l'un devient le double de l'autre, perdant sa multiplicité essentielle, son ineffable, sa liberté d'être cet intraduisible « *whatever* ». Le « *I* » qui préside à la narration n'est plus qu'*eye*, prisonnier de lui-même, captif de l'œil qui régit son existence au texte. Il est le reflet sur la pupille et se fond dans l'image qu'il perçoit, devenant ce reflet de ce qu'il pense qu'est l'autre. La relation se mue en contamination⁵.

Her lips pursed as if to spit venom at the word; pursed they remained. All she did was to take her glove and rub hard at a spot on the window-pane. She rubbed as if she would rub something out for ever—some stain, some indelible contamination. Indeed, the spot remained for all her rubbing, and back she sank with the shudder and the clutch of the arm I had come to expect. **Something impelled me to take my glove and rub my window.** There, too, was a little speck on the glass. For all my rubbing, it remained. **And then the spasm went through me;** I crooked my arm and plucked at the middle of my back. **My skin, too,** felt like the damp chicken's skin in the poulterer's shop-window; one spot between the shoulders itched and irritated, felt clammy, felt raw. Could I reach it? Surreptitiously I tried. She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But **she had communicated, shared her secret, passed her poison;** she would speak no more.

L'impossibilité de faire disparaître la tache, la souillure qui se manifeste au regard, c'est aussi l'impossibilité de retrouver la transparence absolue, une communication sans obstacle entre les deux côtés de la vitre, entre le regardant et le regardé. C'est la tache qui crée le miroir, c'est elle qui scinde l'espace en figeant le verbe et le discours : *she would speak no more*.

La tache, comme la marque sur le mur, comme l'œil qui la perçoit puis la regarde, est inidentifiable. Elle est, et son être au monde est insaisissable, irréductible. Il ne peut être appréhendé que par l'hypothèse, échappant à la certitude interprétative. La tache devient un univers de possibles, un *étant* à l'être aléatoire. La tache, comme la tâche du narrateur, ne consiste plus seulement à produire ce qui sera perçu par les sens, elle invite à donner du sens, à faire d'un symbole la quête de la subjectivité percevant. Le narrateur, comme le personnage, ne peuvent se saisir de la moindre parcelle de réel objectivé pour la faire leur. La tache est insaisissable ; seul le lien entre les deux subjectivités-miroirs semble avoir une réalité — ce qui n'est pas sans rappeler le « *catch me if you can* » de Mrs Brown.

⁵ Le nom *contamination* vient du latin *contaminatio*, la souillure, lui-même issu du verbe *contaminare* : mélanger, mêler, fondre ensemble.

Le narrateur, Minnie Marsh, et le lecteur

Face au narrateur anonyme et au personnage porté à l'existence par sa nomination, Minnie Marsh, se trouve un lecteur, retranché dans un coin de l'espace, hors du schéma conventionnel de la communication interpersonnelle : *One smokes; another reads.*

Ce personnage du lecteur est un élément de l'espace scriptural, entraperçu, un filigrane filtrant miroir et transparence. Il *est*, lui aussi, sans plus ; imperméable au discours, à la pensée, il n'est qu'une donnée de l'univers des mots, saisi et sous-écrit par le texte dans l'acte même de la lecture. Il est un témoin, mais dans la course vers le sens ultime, il ne passe ni ne reçoit rien. Son existence est un être au monde potentiel qui s'ouvre et se referme à l'instar du journal qu'il parcourt des yeux. Il est et il demeure dans cet entre-deux, co-présence immanente qui ne peut exister ni se concevoir hors de la causalité qui lui donne naissance dans et par l'acte d'écriture.

Le lecteur-passager lit un journal anonyme. Peut-être est-ce également le *Times*. Le journal offre une reconstruction du réel au travers de ses rubriques. Il réifie la vie dans sa multiplicité en la mettant en mots, mais ces mots ne sont que lettres mortes :

My eyes had once more crept over the paper's rim. She shuddered, twitched her arm queerly to the middle of her back and shook her head. Again I dipped into my great reservoir of life. "**Take** what you like," I continued, "births, death, marriages, Court Circular, the habits of birds, Leonardo da Vinci, the Sandhills murder, high wages and the cost of living—oh, **take** what you like," I repeated, "it's all in the Times!"

Naissance, mort, mariages ne sont plus que des objets dont on peut se saisir. Le réservoir de vie enferme la vie par synecdoque et le temps se pluralise – se fragmente lui aussi – en une myriade de représentations génériques. L'art surgit au beau milieu des choses de la vie, statufié, dépossédé de son imaginaire, transparaisant sous le nom propre qui organise la référence tout en figeant le flux de la temporalité et de la spécificité propres à sa représentation. Même le *Times* ne peut ordonner la réalité, mettre au jour une chaîne de causalité : naissance et mort se juxtaposent, tout comme le carnet mondain et celui de la cour, les oiseaux et les humains, la hausse des salaires et la baisse du pouvoir d'achat... Rien ne fait sens, l'univers entier est fragmenté en données irréconciliables car le réel, comme la vérité de l'être, est insaisissable dans sa totalité essentielle, il résiste à la structuration que voudrait lui imposer quelque convention préétablie. Le réel est ce que l'on lit, non pas dans le journal, mais dans les yeux de l'autre.

Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of—what?

Mais la question demeure... Qu'y lit-on? *What?*

Une chose est certaine, le journal, dans son cadrage, n'est qu'une mise en forme contrainte de la vie, une tentative vaine d'enfermer son flux dans des digues convenues. Il n'a d'autre utilité que d'in-former, de surimposer au réel une forme qui le déforme en le faisant entrer dans la géométrie du formel et du conforme. Échapper à la forme, c'est trouver la vie dans sa vérité, et pour cela, il faut réinstaller l'écrit dans sa matérialité, dépasser les limites et rebords, froisser la feuille et faire de l'œuvre stérile un ouvrage au carré parfait :

SUCH AN EXPRESSION of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's **edge**...

My eyes had once more crept over the paper's **rim**.

At that instant he [*the reader*] roused himself, **crumpled his paper contemptuously, like a thing done with**, burst open the door, and left us alone.

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to **fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life**.

Ce que semble offrir l'écrit conventionnel, culturellement reconnu, c'est une protection contre la vraie vie, une illusion scripturale qui fait de l'émotion et de l'esthétique un acquis structuré par des codes et canons. Il importe donc de l'abandonner à son histoire pour pouvoir envisager cette autre vie, la vie de l'esprit. L'insatisfaction du lecteur, qui rejoint celle du narrateur, s'origine dans la nature du médium, l'opacité de la page blanche recouverte de signes mourant dans leur mise en texte, qui ne laisse à la pensée d'autre recours que le figement. L'écrit ne peut se satisfaire de n'être que production de langue, il doit pouvoir se faire langage, individuel et collectif à la fois, il doit être en mesure de véhiculer plus que lui-même et de s'associer la pensée, le sentiment, l'émotion.

La quête esthétique

C'est avec le départ du lecteur que commence la véritable quête esthétique, l'entrée dans le monde de l'écriture, l'essai de saisie des vagues assaillant – tout en le constituant – le rivage de l'esthétique pure. Ce lecteur n'était qu'un passager accidentel et il quitte les rails de la diégèse en descendant du train. Une fois le lecteur-passager effacé du texte, une fois cet horizon de lecture contraignant disparu, le narrateur peut interagir avec le monde, il peut mêler extérieur et intérieur, se retourner sur son propre personnage et se regarder regardant, miroir spéculatif aux multiples facettes. Dès lors, le narrateur dé-compose ce qui semblait composé à jamais, faisant fi

de la linéarité, de la causalité logique, de l'ordre imposé et de la structure – tentative de laisser monter à la surface du texte ce qui sourd en lui et demande à jaillir ; essai de libération de l'intime au travers du doute, du tâtonnement, d'un moyen terme entre cohérence et incohérence, pour parvenir à rendre compte de la complexité de l'esprit, des affres associées aux choix à opérer, de l'importance signifiante de l'insignifiant, de la permanente émergence du transitoire et de l'éphémère.

Tous ces choix sont ceux de l'auteur aux prises avec la création, d'un Frankenstein qui se refuserait à associer des morceaux de vie antérieure pour ne pouvoir que les ressusciter en une forme déjà-là, imitant le réel sans parvenir à capturer sa beauté et sa diversité ; car l'être ainsi créé ne serait qu'un collage, une mosaïque lisse. L'esprit et l'émotion ne sont pas d'autres « morceaux » à greffer sur un être déjà-là, ils sont l'être *per se* et siègent au cœur de l'expérience esthétique.

Le narrateur s'interroge alors sur sa propre lecture de l'univers. Il ouvre son esprit et le contemple à son tour, regard intérieur qui nous donne à voir, en toute transparence, les méandres, affluents et effluents, descentes et montées de la création artistique. La certitude interprétative de la nouvelle laisse la place au doute essentiel qui traverse l'essai ; la fiction marque le pas pour laisser s'installer la réflexion métafictionnelle :

Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter's landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze.
Have I read you right?

Le flux de l'histoire s'entrecoupe de parenthèses, de mises en incise, de questions directes, d'ordres, qui mêlent à la narration le regard réjubilé sur le narré. Sont-ce là des manifestations d'un auteur aux prises avec son narrateur, ou celles d'un narrateur qui se regarde en s'interrogeant sur l'acte même de la narration qui se crée au détour de ses choix ? Peut-être les deux fusionnent-ils en cette proforme *we* qui les associe au-delà de la distance théorique classique entre la main qui tient la plume et l'encre qui constitue la voix narrative. L'un et l'autre sont à égalité, partageant un statut commun d'énonciateur. Il n'y a plus d'homo- ou d'hétéro-diégèse, il n'y a plus de discours libre ou dirigé, il n'y a plus que le flot d'une pensée, d'une conscience qui dit – au présent, à l'impératif – le moment, et non plus l'histoire. L'histoire n'est pas non écrite, elle est dé-s-écrite pour mettre au jour non plus le produit, mais la source créative :

[**But this we'll skip**; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit–skip–oh, but wait! [...] Why should she twitch?" **Skip, skip, till we reach the landing** on the upper floor; stairs brass-bound; linoleum worn; **oh, yes!**

little bedroom looking out over the roofs of Eastbourne—zigzagging roofs like the spines of caterpillars, this way, that way, striped red and yellow, with blue-black slating].

Who's the God of Minnie Marsh, the God of the back streets of Eastbourne, the God of three o'clock in the afternoon? **I, too, see roofs, I see sky; but, oh, dear—this seeing of Gods!** More like President Kruger than Prince Albert—**that's the best I can do for him;** and I see him on a chair, in a black frock-coat, not so very high up either; **I can manage a cloud or two for him to sit on;**

vision parodique d'un être suprême qui dirigerait la pensée, l'âme et l'inspiration, caricature d'un réalisme poussé à son maximum, qui ne peut s'abstraire de la représentation figurative. Ce jeu-là est terminé, les cartes sont redistribuées et c'est un nouveau « je », « I », qui les a en mains. « I », c'est le *Yod* hébreu, si proche de *Yad*, la main, première lettre du mot sacré YHVH, symbole du germe en puissance. « I » est la puissance créatrice, une et multiple⁶.

and then his hand trailing in the clouds holds a rod, a truncheon is it?—black, thick, horned—a brutal old bully—Minnie's God!

Et l'écriture se prête au jeu d'une Genèse toujours recommencée, dispensatrice de lumière visant à éclairer le chaos primordial, de la lumière à la nature, et de la nature au monde animal, puis de l'animal à l'humain ; et comme souvent, l'emprunt stylistique convoque l'ironie, le sacré se fait, au travers d'une pluralisation, profane, et tout appel à un Dieu prouve son inutilité fondamentale :

Let nothing disturb her. **Let** the light fall gently, and the clouds show an inner vest of the first green leaf. **Let** the sparrow perch on the twig and shake the raindrop hanging to the twig's elbow.... Why look up? Was it a sound, a thought? Oh, **heavens!**

For God's sake let me have one woman with a name I like! **But no;** she's of the unborn children of the mind, illicit, none the less loved, like my rhododendrons. How many die in every novel that's written [...]?

La littérature est un autre Paradis Perdu, une addition de mots incongrus qui ne peuvent extraire du monde existant aucune substance transformable en matière littéraire. Un personnage n'est que le lieu de passage d'une pensée, un instant que vient habiter l'imaginaire, qui s'ouvre et se referme, se laisse entrevoir sans se laisser posséder.

Nommer l'autre, c'est l'autoriser à s'individualiser dans une naissance virtuelle, mais c'est aussi reconnaître son irréductible caractère éphémère. Minnie March est ainsi prise entre deux réalités : sa réalité en tant que personnage conventionnel des premières pages, et la réalité de son irréalité, son

⁶ Dans la Kabbale hébraïque, YHVH contient tous les sephiroth. C'est le principe dynamique de la création, dont l'intime demeure ineffable et inaccessible.

statut de chimère de l'imagination advenue accidentellement au processus de création artistique. La conscience de son irréalité contamine, de façon perverse, le narrateur qui devient alors le miroir d'une image non existante. Narrateur et personnage ne sont plus que des hologrammes chimériques projetés dans l'univers vide de la fiction par l'imagination créatrice. Ils peuvent être perçus comme miroirs de la vie, mais ils révèlent au regard qui ne peut les saisir, à la main qui ne peut les toucher, le vide essentiel qui les constitue, vide de sens, de sensations, de sensibilité. La création échappe au créateur ; le crime, comme le péché, n'a pas été commis ; le monde le l'illusion se déchire et laisse s'enfuir le personnage redevenu silhouette, symbole d'un autre inaccessible, d'un *You* singulier et pluriel à la fois. L'univers se fragmente de nouveau, la vie reprend sa course folle et le créateur-narrateur cherche vainement des correspondances, des couleurs et des sons qui se répondent, ballotté par la houle de son questionnement ontologique. La prédication de non-existence advient au texte mais un dernier regard suffit à remplir l'espace pensé vide, inonder le narrateur-créateur, le remettre à flot, et recréer la dynamique de son imaginaire.

Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? **That's not Minnie. There never was Moggridge.** Who am I? Life's **bare as bone.**

And yet **the last look of them**—he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building **brims me with wonder—floods me anew.** Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where to-night will you sleep, and then, to-morrow? Oh, how it whirls and surges—**floats me afresh! I start after them.** People drive this way and that. The white light splutters and pours. Plate-glass windows. Carnations; chrysanthemums. Ivy in dark gardens. Milk carts at the door. **Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow.**

Le personnage n'est après tout qu'une étude de caractères, de lettres qui s'agrègent en formes mouvantes, baignées par le flot des mots, ne trouvant jamais ancrage au rivage de la matérialité substantielle. L'eau créatrice, telle la vague, les emporte au loin, ne laissant dans leur sillage que questionnement, incertitude et doute. Tenter de le cartographier, c'est tenter en vain de capturer l'insaisissable, des impressions qui ne laissent aucune empreinte, c'est peindre une doublure argentée de l'autre côté de la transparence et la faire devenir miroir. Il ne reste plus alors que le vide.

Toute tentative de pénétrer la sphère de l'altérité est un voyage vers un extérieur à soi immatériel qui, loin de faire apparaître ou disparaître, ne peut ultimement que vouer à disparaître. Le sort de toute écriture pourrait peut-être alors être conçu comme un inévitable processus de dé-s-écriture, un passage de *writing* à *dewriting*, culminant en *unwriting*.

C'est ce que nous invite à faire Woolf, nous, lecteurs éphémères qui faisons vivre l'art le temps de notre lecture. Ce qui s'offre à notre vue est un espace esthétique qui nous autorise à l'envahir un instant, un moment, nous

faisant croire que nous le comprenons, le reconnaissons, l'identifions, et pouvons ainsi le figer en souvenir par le biais de la représentation. Chaque nouvelle lecture nous le fera explorer autrement, différemment, sous d'autres angles, jusqu'à ce que nos yeux, eux aussi, se glissent par-dessus le rebord de la page. L'œil du lecteur suit alors le même chemin que celui du narrateur, détissant ce qui était provisoirement tissé, participant du processus de recréation d'un univers fictionnel jusqu'à ce que celui-ci, lui aussi, disparaisse et laisse un autre espace vide au cœur de sa propre création : œil du cyclone, intériorité dénuée de substance de l'hologramme. Lecteur, personnage et narrateur recouvrent alors leur nature essentiellement intangible et ne sont plus que des fonctions au service d'une esthétique provisoire, acceptant la consommation sacrificielle de leurs ailes de papillons de nuit au contact de la lumière supposée révéler le sens.

in the human eye—how d'you define it?—there's a break—a division—so that when you've grasped the stem the butterfly's off—**the moth that hangs in the evening over the yellow flower**—move, raise your hand, off, high, away. I won't raise my hand. Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh—**I, too, on my flower**—the hawk over the down—alone, or what were the worth of life?

Comme autant de Minnie Marsh et de narrateurs-créateurs, nous lecteurs, voyageons avec eux sur le long cours de nos pensées vers une destination inconnaissable ; nous suivons certains rails, où qu'ils nous mènent, sachant qu'à un moment donné, nous devons nous arrêter et prendre congé de l'univers que nous avons entrevu, où nous avons un instant existé par le regard. Cet univers, nous pouvons tenter de le recréer par le souvenir, mais nous ne pourrions rassembler sur nos genoux que les fragments de la coquille qui avait abrité sa gestation, instants particuliers de notre expérience de lecteurs, dépouillés des potentialités que le voyage au travers des mots avait laissées en suspens. La totalité est moins que jamais la somme des parties. La totalité, c'est un abîme insondable ouvert sous nos yeux. Les personnages ont peut-être existé dans le moment fugitif de leur apparition au texte, mais ils n'ont jamais été présents. Leurs ombres peuvent bien laisser une trace indélébile, tachant la surface vitrée de notre imaginaire, trace que nous ne pourrions jamais effacer, elles ne nous empêcheront cependant pas de continuer à regarder au-delà.

Cette trace est le symbole du désir qu'a tout être d'imprimer sa marque sur le monde, tant que battent ses ailes, de transmuier le temps en espace et l'espace en temps, de contraindre à se fondre les métaux si divers de la vie pour parvenir à l'or pur de l'esthétique absolue.

Cette trace, c'est le dernier souffle d'une voix qui ne peut plus être entendue, d'une vision qui s'en est allée, et qui, une dernière fois, embrasse du regard l'humanité entière :

This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me—adorable world!

Comme un fantôme intertextuel, c'est dans la révélation du moment que meurt le texte, dans un dernier rai de lumière où le tain quitte le miroir pour s'ouvrir sur la transparence enfin retrouvée de l'être :

"Oh, is this your buried treasure? The light in the heart."⁷

⁷ Virginia Woolf, "A Haunted House," *Monday or Tuesday*, 1921.

Bibliography

N'ayant pas utilisé d'ouvrages critiques pour cet article, je mentionnerai ci-après pour mémoire les œuvres de V. Woolf, telles qu'elles apparaissent sur <<http://www.uah.edu/woolf/chrono.html>>, site de l'Université d'Alabama. ("All but *The Voyage Out* and *Night and Day* are from the Hogarth Press in England. After *Night and Day*, Woolf's U.S. publisher is Harcourt Brace.")

Woolf, Virginia. *The Voyage Out* (26 March 1915, Duckworth; U.S. pub. by Doran, May 1920)

———. *Two Stories* (1917)

———. *Kew Gardens* (12 May 1919)

———. *Night and Day* (20 Oct 1919, Duckworth; U.S. pub. Doran, 1920)

———. *Monday or Tuesday* (7 April 1921; U.S. pub. Harcourt Brace, Nov. 1921) - stories

———. *Jacob's Room* (27 Oct 1922; U.S. pub. Harcourt Brace, 1922)

———. *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1923)

———. *The Common Reader* (First Series, 23 Apr 1925)

———. *Mrs. Dalloway* (14 May 1925; simultaneously in England and U.S.)

———. *To the Lighthouse* (5 May 1927)

———. *Orlando* (2 Oct 1928)

———. *A Room of One's Own* (24 Oct 1929)

———. *The Waves* (October 1931)

———. *The Common Reader* (Second Series, 1932)

———. *Flush* (5 Oct 1933)

———. *The Years* (13 March 1937]

———. *Three Guineas* (4 June 1938)

———. *Roger Fry* (25 July 1940)

———. *Between the Acts* (17 July 1941)

———. *A Writer's Diary* (UK 1953)

———. *Moments of Being* (US 1976, ed. Jeanne Schulkind)

DE QUOI LA TRANSPARENCE EST-ELLE LE NOM ? :

LE CAS DE *THE SUSPICIONS OF MR WHICHER*

Simone Rinzler

Université Paris Ouest Nanterre

Abstract: The study of the “style of the Common” in Kate Summerscale’s non-fiction *The Suspicions of Mr Whicher or the Murder at Road Hill House* will give an illustration of what *macrostylistics* is. Derived from the French school of enunciative linguistics and from a philosophy of language envisioning the two-way interaction between Language and the World (Language ↔ World) macrostylistics consists in the *strong reading* of a whole text, by studying its language within its broad context. Such an approach thus leads to a better understanding and interpretation of the two societies considered here, the 19th and the 21st century societies. This 21st century non-fiction investigates the widely talked about “murder at Road Hill House” of young Saville Kent, aged 3, in 1860. Thematically, this true story is told in the manner of a fiction and bears practically all the features of a detective novel. Linguistically, the style is apparently flat and could be considered as neutral or common. A linguistic investigation of the grammatical features, mainly syntactical, will show that the style, as well as the genre, of this much acclaimed investigation is hybrid. The book is composed of the grafting of innumerable quotations. The contextualised linguistic investigation of this actually puzzling grafted style will lead to the stylistic mapping of 21st century’s “Style of the Common”.

Keywords: transparency, opacity, neutral style, Common style, *grafting*, secret, voyeurism, society, puritanism, privacy, Boltanski Luc, enigma, conspiracy, suspicion, trust, Hobsbawm Eric, Summerscale Kate

Perhaps this is the purpose of detective investigations, real and fictional – to transform sensation, horror, and grief into a puzzle, and then to solve the puzzle, to make it go away. ‘The detective story,’ observed Raymond Chandler in 1949 ‘is a tragedy with a happy ending.’ A storybook detective starts by confronting us with a murder and ends by absolving us of it. He clears us of guilt. He relieves us of uncertainty. He removes us from the presence of death. (Summerscale, 303-304)

Introduction

La journaliste Kate Summerscale, l’auteur de *The Suspicions of Mr Whicher or The Murder at Road Hill House* n’est ni écrivain de fiction, ni historienne. Son enquête approfondie du « meurtre de Road Hill House » qui a défrayé la chronique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle est particulièrement originale et se lit comme un roman policier. Longue et laborieuse, l’enquête foisonne, patine, part vers de fausses pistes, passionne tout le pays – dont Dickens – à grand renfort d’articles de presse. Alléchés par les révélations contradictoires et le parfum de scandale attisé par la presse, les Victoriens se sont transformés en détectives amateurs :

Even before Whicher’s arrival, the Road Hill case had spawned would-be sleuths among the readers of English newspapers (SMW, 88)

L’essai de Kate Summerscale relate en détails l’enquête effectuée par la police locale puis par l’inspecteur principal Jonathan Whicher, un des tous premiers détectives de Scotland Yard, à la suite du meurtre sauvage d’un petit garçon de trois ans, Saville Kent, retrouvé mort le 30 juin 1860 dans la maison de ses parents, fermée de l’intérieur.

L’essai comporte pratiquement tous les ingrédients du roman policier victorien, avec une exception de taille : l’enquête n’est pas fictive. Elle s’effectue un siècle et demi après les faits à partir d’archives authentiques relatant un crime réel. La littérature n’est pas en reste cependant. Summerscale relate l’engouement du milieu de l’époque victorienne pour le roman policier et le roman à sensation. Ce faisant, elle analyse l’évolution de cette société en étudiant, non seulement les rebondissements de l’enquête, mais aussi la figure du détective et le rôle de la presse.

Se trouvent ainsi mêlés les obsessions et les styles du XIX^e siècle, « *The Age of Capital* » (Hobsbawm), et ceux du XXI^e siècle, âge de la passion du réel et de la transparence à l’ère de Facebook et d’Internet.

Dans la maison de Road Hill cohabite dans un huis-clos étouffant une famille bourgeoise, recomposée autour du père, Samuel Kent, remarié avec l’ancienne nurse des enfants de son premier mariage. Kent, sous-inspecteur des manufactures et très peu apprécié dans le village de Road dont il n’est pas

originaire, vit avec les quatre enfants de son premier mariage, sa nouvelle épouse, enceinte, leurs trois enfants (dont la jeune victime), sans oublier les trois jeunes femmes à leur service, issues d'une classe sociale inférieure : la nurse, la bonne à tout faire et la cuisinière.

La mixité sociale et familiale est propre à tous les fantasmes sexuels et sociétaux et à toutes les interprétations les plus scandaleuses. Dans son récent ouvrage *Énigmes et complots* (2012), Luc Boltanski ne cite qu'incidemment Summerscale dans son étude de la figure du détective (Sherlock Holmes), de l'inspecteur (le Commissaire Maigret) et de l'espion des romans d'espionnage à « l'ère du soupçon ». Il développe l'idée selon laquelle la paranoïa est l'outil de travail du détective. Loin de souffrir d'une pathologie sociale, le détective se doit d'être paranoïaque dans l'exercice de ses fonctions : la protection de la sécurité et du droit dans l'État-nation. Cette analyse s'applique à Jack Whicher. Ses soupçons sont ceux de la société bourgeoise qu'il contribue à maintenir en l'état contre toute attaque des classes inférieures. Mais le détective, fils de jardinier, n'est pas d'origine bourgeoise :

As a gardener's son, Whicher was at ease among fields and flowers. Sergeant Cuff, the detective in *The Moonstone*, had the same background. (SMW, 77)

Whicher devient à son tour victime du soupçon de la société quand il évoque la culpabilité, non pas d'un des serviteurs, mais de Constance, une des demoiselles de la maison, fille du premier mariage de Kent. Celui qui devait être au service du maintien de l'ordre agite alors la société toute entière et fait scandale par son dévoilement des turpitudes d'une famille *a priori* respectable, puisque bourgeoise.

Problème

Secrets et dévoilement : une nécessaire transparence ?

Bien que non fictionnel, l'essai, très abondamment documenté, se lit comme un roman policier dont il comporte presque tous les traits distinctifs : meurtre, huis-clos, jalousie, scandale sexuel, folie, maladie vénérienne, mixité sociale et haines familiales et sociales larvées. À la suite de cette affaire, Wilkie Collins a conçu l'intrigue de *The Moonstone*, dans lequel le détective se met en quête de l'indice déterminant : un vêtement de nuit féminin taché de peinture. Charles Dickens a suivi l'enquête avec grand intérêt, écrivant de nombreux articles sur l'affaire.

Dickens s'est par la suite inspiré de la *persona* de Whicher pour modeler le personnage de l'Inspecteur Bucket dans *Bleak House* :

The seemingly supernatural sight of the early detective was crystallised by Dickens in Inspector Bucket, a 'mechanism of observation' with 'an unlimited number of eyes' who 'mounts a high tower in his mind and looks out far and wide'. The 'velocity and certainty' of Mr Bucket's interpretation was 'little short of miraculous'. The mid-Victorians were transfixed by the idea that faces and bodies could be 'read', that the inner life was imprinted on the shapes of the features and the flutter of the fingers. Perhaps the fascination stemmed from the premium placed on privacy: it was terrifying and thrilling that thoughts were visible, that the inner life, so jealously guarded, could be instantly exposed. People's bodies might betray them, like the heartbeats of the killer in Poe's 'The Tell-Tale Heart' (1843), which seemed to pound out his guilt. Later in the century, the unconscious giveaways of gesture and speech were to underpin the theories of Sigmund Freud. (SMW, 84-85)

Pour le stylisticien, lecteur d'un essai conçu comme une enquête policière autour de l'histoire d'une enquête policière, se pose la question du style et de son rapport avec le genre textuel. Si l'on considère le texte comme une enquête journalistique ou un essai historiographique, on pourra être tenté de penser, à tort, qu'« il n'y a pas de style ». Si l'on considère le texte comme un documentaire mimant le genre du roman policier, on risque d'être tenté de découvrir un style « neutre », ce qui serait l'antonyme d'une « absence de style ». Or, chacun sait que l'absence de style n'existe pas. Je m'en explique.

L'ouvrage est hybride, entre collage journalistique et montage historiographique d'une enquête en abyme. On peut y voir une forme typique du mélange des genres propre au XXI^e siècle, d'autant plus que la passion de la transparence et la passion du réel contemporaines entrent en collision avec la passion de la *privacy* de la bourgeoisie victorienne puritaine et la peur du scandale public. Par ailleurs, la passion de la transparence du XXI^e siècle est l'aveu matériel de sa passion de l'opacité, soigneusement réprimée.

Selon Hobsbawm (1966), la bourgeoisie est tiraillée entre aristocratie et classes inférieures. Ces dernières sont certes constituées des domestiques vivant dans la maison, mais aussi de ceux qui n'y habitent pas, comme le jardinier et d'autres serviteurs, ainsi que des tous nouveaux inspecteurs de Scotland Yard, comme le mettent en lumière aussi bien Summerscale que Boltanski (*op.cit.*). Le drame qui se joue entre transparence et opacité, réalité et fiction, réel et fantasme révèle le péril d'une lutte des classes qui ne dit pas son nom entre la bourgeoisie triomphante, toujours menacée par le scandale sur la place publique, causé ou révélé par les classes inférieures, laborieuses et fantasmées comme dangereuses. La bourgeoisie victorienne n'a que sa respectabilité pour se distinguer de l'aristocratie et ne pas risquer de déchoir en tombant dans une « fange » qu'elle abhorre et dont seule une incessante lutte individuelle et familiale peut la protéger, à quoi il faut ajouter une « lutte de classe », coopérative, au sein même de la toute nouvelle classe dominante, bourgeoise, avec ses systèmes de protection interne :

Bourgeois Europe was or grew full of more or less informal systems for protection or mutual advancement, old-boy networks, or mafias ('friends of friends'), among which those arising from common attendance at the same educational institutions were naturally very important, especially the institutions of higher learning, which produced national rather merely local linkage. (Hobsbawm, 244 / 308, emplacement 5354 sur 9739)

Pour Boltanski, le détective victorien représente l'État-nation. À ce titre, il est légitime et autorisé à fouiller la vie privée de la classe triomphante. Il est secondé par la presse en plein développement (Thornton 2009).

En prenant appui sur les sciences, sur l'éducation et sur des enquêtes sociales le projet étatique qui se met alors en place prétend, au moins implicitement, résorber l'écart entre la réalité vécue et la réalité instituée, entre les *subjectivités* et les dispositifs objectifs qui leur servent de cadre. En effet, la résorption de cet écart est inhérente à l'idée même d'État-nation. (Boltanski, 39)

Le genre policier est un « genre sociologique » dérivant du genre plus général du « roman social » (Boltanski, 33). Boltanski en précise les « conditions d'émergence » pour effectuer une distinction entre réel (et réels possibles) et réalité (réalité physique et réalité sociale) :

L'apparition de ce genre romanesque a pour condition de possibilité l'établissement de quelque chose susceptible de se présenter comme étant la *réalité*. (...) Il y a (...) autant de réels qu'il y a d'évènements, et la succession des situations suscite une succession de réels différents et, souvent, incompatibles ou contradictoires. Faire référence à quelque chose comme la *réalité* suppose, à l'inverse, que l'on puisse tabler sur un ensemble de régularités qui se maintiennent quelle que soit la situation envisagée et qui encadrent chaque événement, si singulier soit-il. Ces régularités permettent de tracer la frontière entre le possible et l'impossible, et offrent à l'action un cadre général permettant une certaine prévisibilité, ou si l'on veut, un ordre. (Boltanski, 30-31)

Pour lui, l'énigme peut se détacher sur le fond de réalité dans lequel il est établi que les éléments qui composent cette réalité *en soi* « possèdent un caractère global » et forment « un ensemble relativement cohérent rendant possible une description de surplomb » (31). La réalité ainsi définie constitue un « fond de réalité » qui « repose sur deux ordres nettement séparés bien qu'en interaction » qui sont mis en tension dans le roman policier : la *réalité physique* et la *réalité sociale* (31), la réalité vécue et la réalité instituée. La *réalité sociale* ou instituée correspond à :

un projet de description du milieu humain en tant que totalité organisée, possédant une logique spécifique et obéissant à des lois qui lui sont propres, indépendamment des motifs et des volontés de chaque individu pris en particulier. (...) Ainsi, il existe une manière d'être de la bourgeoisie et celui qui en a une connaissance préalable doit s'attendre à certains comportements quand il se trouve en présence d'un bourgeois. (Boltanski, 31)

Dans le cadre de ce projet descriptif, la sociologie du XIX^e siècle a pu :

faire reconnaître ses capacités, en tant que science, en prenant appui sur la statistique (Boltanski, 34)

et montrer que :

la transgression et le crime lui-même obéissaient à des régularités qui les rendaient aussi prévisibles (ou même plus encore) que ne l'étaient les conduites ordinaires » (Boltanski, 34).

Le roman policier dévoile « la réalité en crise » à une époque passionnée par les découvertes concernant le fonctionnement du psychisme humain. Tout « dévoilement fait suite à une enquête » (Boltanski, 36). Le dévoilement stylistique que j'effectue s'appuie sur une enquête sociale, historique, politique et linguistique dans le cadre d'une *macrostylistique*, c'est-à-dire d'une méthodologie stylistique qui met en rapport Langage et Monde.

La lecture croisée de Summerscale, Boltanski et Hobsbawm mène aux mêmes conclusions. Le sujet principal de l'enquête est la société, son fonctionnement ordinaire et ses dysfonctionnements, tout aussi statistiquement « normaux ». Ce que Summerscale dévoile corrobore les affirmations de Hobsbawm et illustre le « va-et-vient entre la réalité physique et la réalité sociale » noté par Boltanski. Je mets en regard l'enquête de Summerscale et le questionnement sociologique sur les dysfonctionnements organiques observables dans un État-nation en m'intéressant, comme Boltanski, à :

la synthèse utopique entre l'État et la nation qui fait de l'État l'ordonnateur et le garant de la réalité en tant qu'elle est à la fois vécue et instituée, c'est-à-dire en tant qu'elle est considérée, d'un même mouvement, comme si elle était déjà là et comme si elle nécessitait un effort supplémentaire destiné à la faire advenir. (Boltanski, 40)

Le projet étatique de l'État providence converge avec le projet sociologique (Boltanski, 40). L'enquête de Summerscale révèle l'ambiguïté du rôle de la toute nouvelle police instituée par l'État-nation en 1842 avec la création d'un nouveau corps de détectives en civil. La possibilité d'un soupçon généralisé s'étendant à *toute* la société tient, selon Boltanski, à :

la prétention de l'État (...) à faire régner l'ordre, mais surtout à rendre intelligibles et (...) prévisibles les événements qui entrent dans le champ du possible. (Boltanski, 43)

Là où le roman policier met en scène une « réalité soupçonnable » (Boltanski, 43), l'enquête documentaire de Summerscale interroge les soupçons généralisés de l'ère de la transparence, portant tout autant sur la société du capitalisme bourgeois du XIX^e siècle, que sur celle du XXI^e. Dans les premiers ouvrages du genre du roman policier, l'État légitime finit toujours par l'emporter. Ces romans font travailler les inquiétudes, les tensions, les contradictions qui :

habitent la relation entre l'ordre politique et la réalité, entre la réalité vécue et (...) les cadres qui donnent une assise à la réalité (...). (Boltanski, 44)

Le roman policier originel révèle une dérangeante *égalité face au crime* (Boltanski, 46). À cela s'ajoute une tension supplémentaire, récurrente, à l'articulation de l'État-nation et du capitalisme. L'État impartial est représenté par le policier. Or, dans le réel, Mr Whicher, d'origine populaire, défend la société en la mettant en déséquilibre. En fouillant les secrets et les recoins d'un intérieur bourgeois, il révèle aussi, par le biais du travail de Summerscale, cette insupportable *égalité face au crime*, vecteur d'une angoisse sociale que les deux sociétés concernées peinent à refouler. L'angoisse, relayée par la presse et la circulation des histoires à sensation, dévoile les tensions vécues entre réalité physique et réalité sociale, entre réel et projet politique, et surtout « la tension entre des classes sociales profondément inégales » et une attitude ambiguë quant à la sexualité. La fragilité, le doute sur son identité, ses désirs avoués et ses pulsions cachées sont les points communs qui relient ces deux sociétés temporellement distinctes, mais socialement et psychologiquement proches.

Quel style pour quel genre ?

À la première lecture, le style n'a rien de particulièrement frappant. Il est soutenu, un peu « plat », répétitif, mais non dénué d'effets de style qui tiennent souvent davantage aux extraits cités, tirés de nombre de romans victoriens dont *The Moonstone*, abondamment cité. On est loin du bégaiement du langage deleuzien. L'effet de « copier-coller » de l'enquête entraîne un feuilletage de styles variés.

Cependant, il ne s'agit pas d'un « style Neutre » avec une majuscule comme celui de J.M. Coetzee dans *Disgrace* (Rinzler, à paraître¹), selon le concept de Neutre de Barthes développé par l'agencement collectif d'énonciation Deleuze-Lecerclle. L'enquête documentaire de Summerscale, récompensée dans la section « essais » par plusieurs prix dont le *BBC Samuel Johnson Prize* en 2008, ne se revendique pas comme un texte de « fiction ». Il ne comporte pas, en raison de ce statut non-fictionnel, la nécessité du choix d'un style. Mais est-ce si sûr ? L'expérience stylistique, tout autant empirique que philosophique, mène à former l'hypothèse que l'on ne peut jamais dire qu'« il n'y a pas de style », car il en est du style comme de l'accent et de l'idéologie dominante. On ne le perçoit pas, parce qu'étant dominant, il fait partie de la norme, de l'*habitus* stylistique de l'époque contextuelle. Il est, de ce fait, aussi imperceptible que notre propre accent ou la *doxa*.

¹ Rinzler Simone, « Coetzee's style in *Disgrace* », ESA 4 (ex-BSSA 37) *Style in Fiction Today*, Université de Nanterre, Nanterre, à paraître.

J'avance l'hypothèse que le style « commun », non perceptible, est un des styles du « commun » au sens où Rancière utilise ce terme (2010, 231-245, 244). Le « style commun », « style du commun » doxique, doit être analysé pour mettre au jour les passions d'une époque. Or avec le texte de Summerscale, ce n'est pas une seule époque qui se révèle par son style, mais deux : celle de la deuxième moitié du XIX^e siècle et celle du début du XXI^e. Je vais étudier maintenant les deux périodes concernées pour montrer ce qui les différencie foncièrement, mais également leurs ambiguïtés communes. Le retour vers l'« âge du capital » est un moyen d'enquêter sur ce que les obsessions du XXI^e siècle doivent à celles du XIX^e, en passant par l'enquête macrostylistique.

Un feuilletage textuel pour un style feuilleté

Le texte est hybride. S'il l'on a affaire à un essai documentaire reconstituant une des premières « histoires à sensation » de l'époque victorienne, l'impression de réception pour le Récepteur-Lecteur² s'apparente à la réception d'un roman policier. La hiérarchisation narrative suit le procédé de la littérature policière :

A body, a detective, a country house steeped in secrets and a whole family of suspects.
(SMW, page 4 de couverture)

L'annonce du meurtre de l'enfant n'apparaît qu'à la fin du chapitre 1, précédé d'un prologue. Le lecteur est tenu en haleine jusqu'à ce qu'il découvre qu'il s'agit d'un infanticide inexplicable ou pis, explicable pour bien trop de raisons, avec bien trop de coupables potentiels.

La caractérisation d'un style dépend du contexte de lecture, c'est-à-dire du contexte de réception³. Dans le cas d'un essai de type documentaire, les horizons d'attente stylistique ne sont pas très élevés : le lecteur d'un texte de non-fiction n'a pas d'attente stylistique spécifique. Il semble normal que le style soit ce que l'on pourrait qualifier de « transparent ». L'écriture ne doit pas interférer sur la qualité documentaire. Le lecteur s'attend à un style factuel, clair, neutre (sans majuscule) au sens de « style qui ne se fait pas remarquer » et non au sens du style « Neutre » d'un auteur. Parler d'un style « journalistique » ne veut rien dire, compte tenu des différences de genres existants dans le domaine journalistique. S'il existe *des* styles journalistiques particuliers, ceux-

² Le Récepteur-Lecteur est ma traduction française du R comme *Reader* du modèle ALTER de Jean-Jacques Lecercle dans *Interpretation as Pragmatics* (1999), théorie d'interprétation pragmatique du littéraire, que j'adapte au style de la non-fiction dans mes travaux.

³ Je note ce contexte de réception R_j en suivant les indices de Lecercle, *ibid.*

ci dépendent des genres journalistiques auxquels ils contribuent, mais aussi de leurs auteurs, des sujets traités, du contexte éditorial et des conditions de réception de ces genres.

Mais le texte est composé d'une infinité de documents issus de sources diverses, parmi lesquels se trouvent, outre des extraits de minutes de procès, des listes d'objets et d'indices, des coupures de presse et un récit entrecoupé de la vie de Whicher et des détectives, recomposé à partir d'archives. Il comporte également des articles de Dickens, de la presse locale et nationale et de très nombreux extraits de fictions de Poe, Wilkie Collins, Dickens, Henry James.

Le livre prend un statut de « texte citationnel » propre à une recherche historiographique ou journalistique, d'où émane une ambition non voilée de mimer le roman policier et le roman social victoriens. Il révèle une « poétique de la citation » qui devient une « poétique du discours rapporté » singulière, propre à cet ouvrage et aux normes stylistiques du contexte d'écriture vingt-et-uniémiste. À l'ère du doute et du soupçon, il convient de citer ses sources, multiples. Pour faire autorité, un texte ne peut avoir une seule source et ici, l'auteur signataire est passé maître dans l'art de l'organisation citationnelle. Le texte possède un seul auteur, mais une *auctoritas* plurielle. Il est macro et méta-citationnel. Il utilise la technique d'un « *grafting* textuel », à la fois documentaire et littéraire. Pour les malheureux qui n'auraient pas bénéficié de l'éducation d'une jeune fille de bonne famille, le *grafting* (appelé aussi *the Kitchener's stitch* ou *weaving*) est une technique d'assemblage invisible de deux pièces de tricot à l'aide d'une couture imitant le point tricoté :

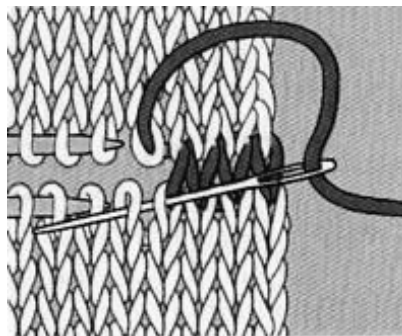


Illustration 1

<http://la.boutique.du.tricot.over-blog.com/article-29163073.html>

(consulté le 6 mai 2012)

C'est le même art du *grafting*, de la *suture* des indices, transparente, invisible qui caractérise tout autant le travail du détective réel, Whicher, que du détective fictionnel le Sergeant Cuff dans *The Moonstone* ou de l'inspecteur

Bucket dans *Bleak House* de Dickens. On a affaire ici à un style citationnel complexe, empreint d'une intention double, à la fois documentaire et narrative.

Peut-on pour autant qualifier ce style « commun » de « transparent » ? J'en arrive à un point crucial. La transparence qu'évoque *The Suspicions of Mr Whicher* n'est pas tant stylistique que sociétale et c'est ici que le stylisticien se fait détective en analysant les indices textuels pour parvenir à une interprétation sociale, suivant en cela la démarche du détective, interprète des indices et qui les met en forme. Situé en pleine ère victorienne, le texte est écrit au XXI^e siècle et évoque l'obsession de l'opacité conféré par l'aspiration à la vie privée de la société victorienne. Celle-ci fait écho à l'obsession de la transparence de nos temps, de fait tout aussi puritains que ceux de l'ère victorienne, sous le signe d'un « aller vers » une forme de néo-puritanisme, typique des périodes de restauration. Le « style transparent » ou « style commun » ne fait pas scandale, il ne fait pas révolution, peut-être ne fait-il même pas littérature. Je caractérise le style « commun » d'une époque, transparent, au cœur même de cette époque par une « lecture forte » (ou *strong reading*) de l'ouvrage et de son style citationnel. Cette lecture philosophique inspirée de Lecercle (2010) s'effectue à travers la transparence du texte et l'apparente transparence de son style « commun », en utilisant le texte à la fois comme corpus et comme source critique. La « lecture forte » de ce texte à cheval entre XIX^e et XXI^e siècles permet d'en montrer les différences et les points communs.

Corrélations pour une enquête sociale des XIX^e et XXI^e siècles

Écarts

Les deux époques concernées sont des périodes de doute et d'incertitude de deux sociétés également marquées par l'emprise d'un capitalisme de forme nouvelle et par les *habitus* de sa classe dominante, très inquiète des bouleversements rapides en cours. En croisant Boltanski et Summerscale, on peut affirmer que se pencher sur une énigme permet de réinjecter du sens dans le chaos en fournissant une interprétation de ce qui n'est pas compréhensible, par l'apiècement d'éléments et d'indices épars par un *grafting* ou une *suture* de type narratologique. La construction, par l'enquêteur, d'un *storytelling* explicatif, rationnellement concevable, est l'aboutissement attendu de toute enquête :

L'énigme est donc une singularité (puisque tout événement est singulier) mais une singularité ayant un caractère que l'on peut qualifier d'*anormal*, qui tranche avec la façon dont les choses se présentent dans des conditions supposées *normales*, en sorte que l'esprit ne parvient pas à inscrire cette inquiétante étrangeté dans le champ de la réalité.

En ce sens (...), on peut dire que l'énigme est le résultat d'une irruption du *monde* au sein de la *réalité*. (Boltanski, 22)

Chacun des traits saillants de chaque époque inclut son antithèse et son antonyme. À trop vouloir insister sur certaines « vertus », les deux sociétés en question soulignent les « vices » qui les menacent, les débordements contre lesquels elles tentent de lutter sur le mode de la répression. La question sexuelle, dernière colonne du tableau de corrélations (ci-après) en est l'illustration la plus marquante.

La corrélation que je propose peut paraître un peu trop schématique et approximative. Ceci tient au fait que je tente de définir d'un terme ou d'une expression chaque époque, alors même que chaque terme ou expression, centre attracteur du « désir social » de chaque époque, est travaillé par l'antonyme de ce désir social même, fondé sur la volonté, et correspond à la pulsion, involontaire et inconsciente, *toujours-déjà* présente et qu'il convient de réprimer. Tout fonctionne comme si chaque siècle se présentait comme l'inverse de l'autre. Mais ces deux époques partagent le trouble d'une incertitude et d'une angoisse, résultant de changements sociétaux qui ont perturbé des *habitus*. Le risque du déséquilibre entre les contraires hante cette fragile corrélation.

Ainsi, s'opposent transparence et opacité, obsession de l'intimité (*privacy*) et passion de la transparence.

Tableau 1

	Passion	Réalité	Aire méta-physique	Champ social	Aire sociale	Mode de vie	Mode de fonctionnement social	Modèles sociaux	Sexe
XIX ^e	L'Inconcevable	Physique	Irrationnel	Intimité	Privé	Secret comme vertu	Soupçon / Défiance	Mixité sociale	Pudeur
XXI ^e	Le Réel	Sociale	Rationnel	Publicité	Public	Étalage et Voyeurisme	Confiance doublée de soupçon	Cloisonnement social	Impudeur

À la passion de l'inconcevable pour les Victoriens correspond la passion du réel pour nos contemporains, une passion héritée du XX^e siècle selon Badiou (2005). Là où la réalité physique intéresse le XIX^e siècle, le XXI^e poursuit son intérêt pour le social. À la curiosité pour l'irrationnel qui a fasciné nos ancêtres correspond désormais la manie du rationnel. Le champ social privilégié par la bourgeoisie victorienne est l'intimité, quand les XX^e et XXI^e siècles, suivant le chemin montré par leurs arrières grands-parents, préfèrent la publicité. L'opposition Public/Privé est née à l'ère victorienne sous l'impulsion de sa bourgeoisie qui s'inventait de nouveaux codes sociaux en mettant l'accent sur le confort et le bien-être que lui apportait la *privacy*. Elle est battue en brèche par l'obsession contraire de tout rendre public au XXI^e siècle, au

nom de l'idéologie de la transparence, prétendument vertueuse, mais très insuffisamment à la hauteur de ses prétentions. Le mode de vie dérivant de ces obsessions se traduit par l'obsession du secret comme valeur positive pour la bourgeoisie victorienne et par l'étalage public de sa vie et son corollaire, le voyeurisme au XXI^e siècle. Il existait cependant une part de monstration chez les Victoriens : la collection d'objets de prix et un train de vie public était nécessaire à l'affirmation de son appartenance à la classe bourgeoise. Le secret n'est donc pas intégral, puisqu'il faut faire montre d'une aisance financière en rapport avec son appartenance sociale et ses aspirations. Le secret a pour corollaire un mode de fonctionnement soupçonneux qui entraîne une défiance, notamment envers les classes nettement moins favorisées et ne faisant pas partie du nouveau club informel de la bourgeoisie victorienne, alors que l'étalage (et le voyeurisme qu'il entraîne) répond à une confiance donnée sans bornes, coexistant paradoxalement avec son antonyme, une certaine défiance. Cela va nous mener peu à peu, à la fin de cette corrélation, à entrevoir que les écarts visibles entre XIX^e et XXI^e siècles ne sont pas si importants que cela, car ils sont contrebalancés par des ambiguïtés communes. En effet, alors que l'ère victorienne se distingue par de grands écarts sociaux, il subsiste une certaine forme de mixité sociale entre bourgeoisie et serviteurs et autres classes inférieures dans l'habitat, le travail et le mode de vie, alors que la société contemporaine est parvenue à un cloisonnement social plus radical. Enfin, dans le domaine de la sexualité, la pudeur revendiquée par les Victoriens égale les pulsions qui ne cessent de les agiter. Si les deux siècles ont une attitude différente dans leur mode d'appréhension de la sexualité, l'impudeur du XXI^e siècle ne signe pas pour autant que sa société soit à l'aise avec son refoulé.

J'en arrive au second tableau.

Ambiguïtés communes

Tableau 2

Sciences et techniques	Sciences humaines	Sciences sociales	Lutte des classes / lutte de classe invisibles	Champ politique : un objectif commun
Passion de la science, des techniques et du progrès	Passion de la psychologie Passion de l'interprétation (en rapport avec le soupçon et la rumeur, permanents)	Deux société travaillées par les rapports Dominants / dominés dans le champ social	Bourgeoise v. serviteurs & détectives officiels	Maintien de l'ordre social

Les deux époques partagent la même passion pour la science et les techniques et la même croyance dans l'idéologie du progrès. La passion pour la science s'accompagne de la passion pour les toutes nouvelles sciences humaines avec notamment la psychologie et les théories de l'interprétation, notamment psychanalytiques. Mais qui dit interprétation dit aussi interprétation du monde et ceci est en rapport avec le besoin sémiotique de faire sens du monde, notamment face à ce qui est considéré comme ses dérèglements, que rapportent la presse, les romans à sensation et le nouveau genre du roman policier. Les deux sociétés sont travaillées par les rapports entre Dominants et dominés dans le champ social, dans un contexte de forte disparité sociale et d'inégalités criantes. Si la lutte des classes n'est pas au programme de la bourgeoisie, ni de ses domestiques et encore moins des détectives de l'État-nation, il s'instaure une lutte *de* classe, à l'intérieur de la bourgeoisie, qui vise à empêcher le rôle régulateur que se donne l'État-nation lorsqu'il met en place de nouveaux services de police. L'égalité face au crime paraît inconcevable. La rage de la bourgeoisie à l'égard des forces de police lorsque celles-ci la prennent en faute en témoigne. C'est ainsi que Whicher, détective adulé tant qu'il maintenait le nouvel ordre social existant, a perdu pied et vu sa brillante carrière se désintégrer à la suite de l'affaire de Road Hill House. Aux deux époques, la bourgeoisie met en place une efficace lutte de classe *entre soi* pour maintenir son rang et sa domination. Leur objectif commun est le maintien en l'état des acquis, sous le couvert d'une demande de maintien de l'ordre social. La passion pour le roman policier est typique d'une prédilection pour la restauration, même si cette préférence entre en conflit avec l'idéal politique de l'État-nation.

Le « style (du) commun » : bilan d'une enquête stylistique

Syntaxe

Du point de vue de la syntaxe, la nécessité de fournir des données les plus exactes, les plus complètes et les plus fiables possibles fait privilégier la phrase complexe. Le style est fortement hypotactique. On rencontre une proportion importante de locatifs, de repères temporels, d'indications de moyens de locomotion et de détails météorologiques :

On Sunday, 15 July 1860, Detective-Inspector Whicher of Scotland Yard paid two shillings for a hansom cab to take him from Millbank, just west of Westminster, to Paddington Station, the London terminus of Great western Railway. There he bought two rail tickets: one to Chippenham, Wiltshire, ninety-four miles away, for 7s.10d., another from Chippenham to Trowbridge, about ninety miles on, for 1s.6d. The day was warm: for the first time in that summer, the temperature in London had nudged into the seventies. (Summerscale, Prologue, XXI)

On the morning of Monday, 16 July, Superintendent Foley drove Whicher to Road in a trap, taking the same lane by which Samuel Kent had retruned to the village when he learnt that his son was dead. It was another dry day – no rain had fallen since Saville’s murder. (Summerscale, 59)

Le souci du détail allonge la phrase et ses constituants. Incises et marques de discours rapporté abondent, tant du point de vue de la syntaxe que de la ponctuation et de la mise en page :

Whicher claimed he could see people’s thoughts in their eyes. ‘The eye,’ he told William Wills, ‘is the great detector. We can tell in a crowd what a swell-mobsmen is about by the expression of his eye.’ Whicher’s experience ‘guided him into tracks quite invisible to other eyes’, wrote Wills. In faces, said McLevy, ‘you can always find something readable . . . I am seldom *out* when I get my eyes on them.’ (Summerscale, 84)

Le style est très descriptif, voire trop, avec de très longues phrases complexes qui n’évitent pas toujours une certaine lourdeur, sans pour autant gêner la lecture et l’envie de la poursuivre.

Domaines verbal et nominal

Dans le domaine verbal, le début de la narration des faits est quasi intégralement au *prétérit*. Summerscale plante le décor et fait la narration des événements qu’elle a collectés lors de son enquête. Par la suite, *prétérit* et *present perfect* alternent. Summerscale abandonne partiellement la narration pour mettre les faits passés en relation avec le présent contextuel des enquêtes, puis, naturellement, le *pluperfect* finit par investir le récit entre différents plans temporels passés. Beaucoup plus loin, alors que l’enquête peine à se résoudre, apparaissent, sans aucune surprise les expressions de modalité, principalement épistémique avec une forte prépondérance de *might* et de *might have V-EN*, sans oublier IF et le couple syntaxique protase-apodose. Bien évidemment, les *verba dicendi* sont légion, comme on pouvait s’y attendre (*said, reported, told, etc.*). Ceux-ci sont secondés, dans le domaine du groupe nominal par le recours à des noms qui entrent dans le champ du *dire* : *a report, the reporter, the rumour, a/the claim, etc.*

The reason for this, its reporter was told, was that ‘there are few, if any, recorded instances of murder, the victims of which have been children of a few years old, in which the murderer has not been acting under the influence of a morbid condition of mind’. As for motive: ‘The deceased child, we are told, was the pet of the family and doted upon by his mother.’ The reporter was informed that the servants and the children of the first family were treated harshly, the second Mrs Kent ‘ruling it, it is said, with a severe hand, all beneath her sway’. (Summerscale, 125)

Du point de vue des styles en présence, on passe du style factuel des rapports de police à une écriture romanesque maîtrisée. Mais la caractérisation la plus notoire de cet ouvrage *patchwork* est l'usage récurrent des guillemets.

Conclusion : à la recherche des sutures invisibles

On retrouve une pratique courante du journalisme et de l'essai contemporains avec la pratique intensive du « guillemetage », de l'incise, de la citation courte enchâssée, de la citation longue, en romain, plus rarement en italiques, voire de l'ajout de notes en bas de pages s'ajoutant aux notes en fin de livre. L'obsession de la véracité de la source épargne la rédaction de l'esprit d'une information pour en préserver la lettre. Le « style commun » du XXI^e siècle est un style du guillemetage, c'est le style du discours rapporté par excellence. La parole auctoriale est l'expression d'un agencement collectif d'énonciation dont les propos sont suturés par l'auteur signataire.

C'est précisément le tour de force réalisé par Summerscale. Malgré l'hypotaxe omniprésente, l'abondance de *verba dicendi*, les incessantes répétitions d'éléments introducteurs de discours direct ou indirect (Lacaze, 2011), une casse hésitant entre romain et italiques, la quantité de guillemets, parfois enchâssés, une voix auctoriale summerscalienne finit par s'imposer. Pourtant, les marqueurs de prises en charge auctoriale sont rares. C'est par la technique du « *grafting* narratif » que Summerscale, en bonne enquêtrice, tricote un récit dont l'assemblage, quoique perceptible à l'œil nu, finit par s'effacer sous l'effet de la maîtrise technique de la narration et de la cohérence de l'enquête. Le *grafting*, au sens arboricole de *greffe* cette fois, a pris, entre documentaire et littérature, rendant possible l'émergence d'une voix auctoriale authentiquement nouvelle.

Corpus d'étude

Summerscale, Kate, 2008. *The Suspicions of Mr Whicher or The Murder at Road Hill House*, London, Berlin, New York, Sydney, Bloomsbury.

Corpus complémentaire

COLLINS, Wilkie, [1868], 1999. *The Moonstone*, Introduction and notes by David BLAIR, Ware, Hertfordshire & London, Wordsworth Classics.

DICKENS, Charles, [1853], 1977. *Bleak House*, edited by George FORD and Sylvère MONOD, London, New York & London, Norton Critical Edition, W. W. Norton Company.

DOYLE, Sir Arthur Conan, 2012. *The Complete Sherlock Holmes and the Complete Tales of Terror and Mystery*, ebook, The Complete Works Collection

POE, Edgar, 2010. « *The Tell-Tale Heart* » in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ebook, emplacement 18701 à 18780 / 23769 Golgotha Press.

Bibliographie critique

BADIOU, Alain, 2005. *Le Siècle*, Paris, L'ordre philosophie, Seuil.

BOLTANSKI, Luc, 2012. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, NRF essais, Gallimard.

HOBBSAWM, Eric, 1966. *The Age of Capital 1848-1875*, London, History of Civilization, Phoenix Press.

LACAZE, Grégoire, 2011. « De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct » in DE MATTIA-VIVIÈS Monique et Simone RINZLER (dirs.), *Études de Stylistique Anglaise, À l'horizon*, 2010, ESA N°1 (BSSA N°34), Nanterre, AIR, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (25-44).

LECERCLE, Jean-Jacques, 1999. *Interpretation as Pragmatics*. New York, Language, Discourse, Society, Saint Martin's Press.

LECERCLE, Jean-Jacques, 2010. *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd.

- RANCIÈRE, Jacques, 2010. « Communistes sans communisme » in BADIOU, Alain et Slavoj ŽIŽEK (dirs.), 2010. *L'Idée du communisme. Conférence de Londres, 2009*, Nouvelles éditions Lignes.
- SALMON, Christian, 2007. *Storytelling – La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- SUMMERSCALE, Kate, 2008. *The Suspicions of Mr Whicher or The Murder at Road Hill House*, London, Berlin, New York, Sydney, Bloomsbury.
- THORNTON, Sarah, 2009. *Advertising, Subjectivity and The Nineteenth Century Novel- Dickens, Balzac and the Language of the Walls*, Basingstoke, Hampshire, UK & New York, Palgrave Studies in Nineteenth-Century Writing and Culture, Palgrave Macmillan.

LANGUAGE VARIATION IN DIASPORIC TEXTS: TRANSPARENCY OR OPACITY ?

Catherine Paulin

Université de Strasbourg, LiLPa – EA 1339

Résumé: Cet article questionne la relation dialectique entre la saillance des variétés linguistiques dans le discours et leur transparence. Par transparence, nous comprenons facilité d'accès à l'information sémantique, pragmatique, culturelle. Les variétés diatopique, diastratique et diaphasique sont aisément repérées mais elles ne sont pas nécessairement facilement interprétables. Leur relative opacité ou leur résistance à l'interprétation tient à la tentation de construire l'altérité par rapport à soi ou au même dont le lecteur fait l'expérience. Les variétés linguistiques sont abordées par l'étude de l'alternance codique dans des textes de fiction qui ne sont pas supposés être une représentation fidèle de la réalité mais qui sont des représentations imaginaires de sujets. Les textes postcoloniaux étudiés selon cette approche ont été publiés en anglais: *Girls at War and other stories* de Chinua Achebe (1972) et *Jagua Nana* de Cyprian Ekwensi (1961).

Mots-clés: variétés de langue: diatopique, diastratique, diaphasique, emprunts, alternance codique, transparence / opacité

Introduction: concepts, the choice of texts

This paper aims at problematizing the use of pidginised varieties of English in a Nigerian context. “Defamiliarization” is at stake since the subjacent idea is that Nigerian pidgin is not to be interpreted as a purely diastratic variety of language as it may well appear at first. If one considers varieties of Pidgin English in relation with central English, one may consider

them as diatopic variations. Concomittantly, they can be apprehended as diastratic variations, or, in other terms, variations according to the social class or social group a speaker feels that he / she belongs to. In the texts we are concerned with, not only do they function as diatopic variations, encoding distanciation from central English, and diastratic variations but also, and perhaps even more so, as diaphasic variations. We here take diaphasic as a near synonym of stylistic and situational. Diastratic and diaphasic variations are intertwined to represent different levels of a socio-cultural reality.

The texts we are dealing with have a common point: they are discursive representations of a disordered chaotic Nigerian society before or during the Civil War. In *Girls at War*, Chinua Achebe denounces Reginald Nwankwo who does not do anything to resist the atrocities of the war. Nwankwo works for the Ministry of Justice, has an authoritative voice, but spends most of his time in the company of young women despite the harshness of the period. One day he is glad to give a ride to a young and beautiful girl, Gladys, whereas he totally ignores an old woman, starved and exhausted. "Girls at War" stages the birth of a new order where the elders no longer have their place, where commerce, money and sex reign. In *Jagua Nana*, the link with the Nigerian Civil War is not as direct but it is part of the novel. *Jagua Nana* was published in 1961 whereas the Nigerian Civil War started in 1967 and ended in 1970. The novel denounces the economic, cultural and political tensions that gave rise to the war. Corruption (which literally means *break a whole, an entity*, from Latin *cum – rumpere*), political and moral, is central. Uncle Taiwo, a politician, earns rotten money, has three wives and keeps mistresses among whom Jagua Nana, named after the car. Jagua Nana makes use of her beauty to corrupt powerful men for different purposes: one of them is to get her lover, Freddie, a passport so that he could go to England. Cyprian Ekwensi denounces the power-hungry politicians and the corruption of a false democratic society in which all that matters is "quick-quick money". Freddie Nnamé, Jagua Nana's lover, goes into politics to get rich fast: "I wan' money quick-quick, an' politics is de only hope" (*Jagua Nana*: 137). Jagua Nana has her own definition of politics: "Politics be game for dog. And in dis Lagos, is a rough game. De roughest game in de whole worl'. Is smelly and dirty." (*Jagua Nana*: 137). In the end, powerful Uncle Taiwo decides to organize the murder of Freddie, Jagua Nana's ex-lover and his political rival.

Diatrastic variations: the limits of socio-realism

In these texts, Chinua Achebe and Cyprian Ekwensi draw a pseudo-realistic picture of an urban society that undergoes drastic changes. In Ekwensi's work, the chaos in the streets of Lagos or eventually in other cities is

of primary importance: circulation and communication occur in the street. In “Girls at War” and *Jagua Nana*, the authors do not find their inspiration in the African oral tradition: the narrative is anchored in the society of their time, in the tribulations of life in a corrupt fragmented world. The use of a pidginised variety of English is related to the authors’ will to represent the sociolinguistic reality and also to “africanize” their discourse. In the first page of the novel, the narrator justifies the use *Jagua Nana* makes of Pidgin English:

(1) Like Freddie she was an Ibo from Eastern Nigeria, but when she spoke to him she always used pidgin English, because living in Lagos City they did not want too many embarrassing reminders of clan or custom. They and many others were practically strangers in a town where all came to make fast money by faster means, and greedily to seek positions that yielded even more money. (*Jagua Nana*: 5)

The reader is therefore immediately aware that Pidgin English, as it is used in the novel but also in society at large, is not simply a *lingua franca* in a situation of language contact in heterogeneous speech communities. Pidgin English emerges in a situation of redefinition or even “subversion” of one’s cultural self. The protagonists, *Jagua* and Freddie, as bilingual speakers, have the proficiency to interact in their native tongue, Ibo: they refrain from it not only to merge in a multi-ethnic urban society but also to shape their identities accordingly. Furthermore, the general grammatical system of Pidgin English is simplified or rather reduced by Ekwensi in the protagonists’ elaboration of discourse. The Pidgin Ekwensi uses is the product of history, alterity in relation with central English and genuine Pidgin English and creativeness. Linguistic variation is bound to pragmatic demands in a specific socio-cultural context. The regularities noticeable in the protagonists’ discourse shape it and are negotiated in interactions between them and also between the author and his readership. The elaboration of such reduced social diastatic discourse in a fictional situation of language contact implies the actualization of specific mechanisms. The idea is to make code-switching in a conversational contribution salient and comprehensible in the talk exchange between the protagonists as well as in the relationship between the text and the reader. We will argue that the selected variants are those that best satisfy the contract between the author and the reader. They are formal and functional features that differ from central English and from authentic Pidgin English to form a microsystem¹. Prominent prototypical features of Pidgin English are kept and function as linguistic units in discourse structuring. Pronunciation markers are of particular importance:

¹ We use the term microsystem to oppose fictionalized pidgin and genuine pidgin English that would then be considered as a macrosystem.

This may be because in many languages pronunciation seems to be the most flexible element, which can be used (subconsciously) to express subtle sociolinguistic messages of speaker identity and of distance from or solidarity with the listener. (Schmied 1991: 57)

In written discourse, graphemic variants symbolize the diverging phonemic system. We will give just a few examples that are representative of the texts and of general tendencies in English-based varieties and more so in West African pidgin (Schmied 1991, Holm 1988, Wells 1990 [1982]):

- Plosives and fricatives tend to be avoided or merged
- Vowels in accentuated syllables tend to be undifferentiated
- Diphthongs tend to be monophthongized
- Consonantal clusters tend to be reduced by dropping one of the consonants or by epenthesis

In *Jagua Nana* and “Girls at War”, it is mostly the consonantal system that tends to be representative of the phonemic divergences between pidgin and central English:

(2) (People addressing Jagua in a pub)

Then she saw him, already dressed in an English wool suit. He had become an ‘Englander’. At the *Tropicana* they had warned Jagua: ‘You takin’ big risk by lettin’ Freddie go. He goin’ to U.K. to forget you. Soon as he reached Englan’ he goin’ to see all de white gals, and he’ll hook dem and come home wit’ one. So what you goin’ to do? Eh, Jaga? When Freddie go an’ return wit’ one of dem white women, what you goin’ to do? I think you jus’ wastin’ de money you kin put in trading business, Jag’ (’*Jagua Nana*: 58-59)

(3) (Nancy, Freddie’s girlfriend addressing Jagua)

‘De harlot woman!’ she said aloud. ‘De shameless harlot woman! She sleepin’ with de Papa, an’ she lyin’ to de Pickin’, and she don’t care nothin’. De harlot women! You goin’ to die wretched! Vulture will chop you eye!’ (*Jagua Nana*: 100)

(4) (Uncle Taiwo asking Jagua to talk to the market women so that he gains their support)

‘... Tell dem all de lie. When Uncle Taiwo win, dem will never remember anythin’ about all dis promise. Tell dem ah’m against women paying tax. Is wrong, is wicked. Tell dem ah’m fighting for equality of women. Women mus’ be equal to all men. You wonderin’ what to tell dem? Oh, Lord! Tell dem all women in dis Lagos mus’ get good work if dem vote for me. No more unemployment. Women mus’ be treated right. Dem mus’ have status. Dem mus’ have class...’ (*Jagua Nana*: 142)

This does not imply that vocalic divergences are not represented as examples (2), (4) above and (5) below show:

(5) ‘Who use to make juju sacrifice, Nancy? You modder?’

‘Ah don’ call anyone by name. But some woman when she love man, and de man don’ love her, she kin come to de waterside in de mornin’ an’ kill chicken, so de man kin love her’ (*Jagua Nana*: 83)

The most prototypical syntactic divergences between pidgin English and central English in the noun phrase and in the verb phrase can be presented in seven major points (Schmied 1991, Holm 1988, Wells 1990 [1982]):

- Inflectional endings tend to be omitted
- Articles and other determiners tend to be omitted
- Pronouns are not distinguished by gender
- Pre-verbal particles are used instead of complex tenses
- BE-ING constructions are extended to most verbs
- V V, V TO V, V V-ING constructions vary
- Adjectival forms tend to be extensively used as adverbs

In *Jagua Nana*, these syntactic features are reduced to a bare minimum to ensure the reader's comprehension. As examples (2) to (5) illustrate, we notice that verbal inflectional –S in V-S is dropped and that the auxiliary BE is omitted in BE V-ING constructions. The examples that follow illustrate different phenomena that are rampant in the novel:

- Omission of copular *be*:

(6) Freddie addressing Nancy about Jagua)
'Look, Nancy! Is only I can't help myself. I don't want to hurt Jagua. **She fine** and she have some money an' she know how to dress smart and hook all de men in Lagos. Das why we call her Jag-wa. But she's not for me. **She too high** up in de sky. You know, de woman take a fancy to me because she say I young and handsome. But she take money from de other men, an sleep wit' dem. And she tryin' to keep me for marriage when she get older, like I'm somethin' from de museum. **I too young** to sell my life like dat.'
(*Jagua Nana*: 19)

- Use of preverbal particle DONE, perfective marker

(7) (Talking about Freddie's flight to London)
'Tomorrow morn', before you wash de sleep from you eye, **dem done reach** London, shaking from de col'...' (*Jagua Nana*: 62)
Extension of the use of MAKE, marker of causation

(8) (Jagua's houseboy, Mike, to Freddie)
'Sir! Tenk God you return! Madam, she say **make you come** quick'
'Madam? But ah lef' her in de *Tropicana*.'
'No, sah. She sen' message from police station, sir. She say **make you come bail am**.'
(*Jagua Nana*: 62)

(9) 'You done finish?' asked the voice outside. 'Make we help you small. Oya, everybody!' ("Civil Peace": 86-87)

In "Girls at War", Reginald Nwankwo speaks pidgin or simplified English when he is talking "down" to less educated people. In the novel, pidgin is also the medium of communication in servants' interaction, here describing a military aircraft, a bomber: '**I see dem well well**,' said the other with equal excitement. '**If no de say de ting de kill porson e for sweet eye**. To

God². ('Girls at War': 113). Nwankwo's driver expresses his surprise in sub-standard English when his Master, influenced by Gladys, agrees to give a ride to a soldier: 'Sorry, sir,' said the driver. 'I don't know **Master wan to pick him.**' ('Girls at War': 121). In the short story, pidgin is scarcely used: the narrative unfolds in central English. In his novel entitled *No Longer at Ease* (1960: 99), Chinua Achebe explains how Christopher deliberately changes his language to show different aspects of his personality:

Whether Christopher spoke good or 'broken' English depended on what he was saying, where he was saying it, and how he wanted to say it. Of course that was to some extent true of the most educated people, especially on Saturday nights. But Christopher was rather outstanding in thus coming to terms with a double heritage³.

For educated people, language and language choices are empowering: the choice of pidgin can either be "unmarked" to make oneself understood, or "marked" to stage connivance or solidarity with fellow citizens.

Literary production is intended to reach a readership. In "Girls at War" and *Jagua Nana*, as opposed to other texts⁴ in which variation is less reduced and didacticized, the authors develop strategies to create a certain interactional harmony with the readers. Linguistic variants are used as connivance markers: accommodation strategies, the simplification of pidgin English, are based on the routinization or recurrence of the same variants that lead to interpretation. It would be of interest to see to what extent the reader is conscious of the different levels of accommodation. We may wonder about the level of transparency of variation on the one hand and of accommodation for the reader

2 The translation into French by Jean de Grandsaigne ('Femmes en guerre', Paris : Hatier, 1981, p.147) reads as follows : 'Moi les voir bien-bien, dit l'autre tout aussi exité. Dommage le machin-là lui savoir tuer, parce que regarder lui, très beau. Vrai de vrai !'

3 Within the same situation, Christopher (*No Longer at Ease* : 99) speaks pidgin English to show that he is not a rich man, later he speaks central English to prove his capacity to evolve in 'high' society :

'... What can I offer you ?'

'Champagne.'

'Ah ? Na Obi go buy you that-o. Me never reach that grade yet. Na squash me get-o.'

They laughed.

'Obi, what about some beer ?'

'If you split a bottle with me.'

'Fine. What are you people doing this evening ? **Make we go dance** somewhere ?'

Obi tried to make excuses, but Clara cut him short. They would go, she said.

'Na film I wan' go', said Bisi.

'Look here, Bisi, we are not interested in what you want to do. It's for Obi and me to decide. **This na Africa**, you know.'

4 Even though Nigerian pidgin English undergoes simplification in most literary productions, we will just mention some other works by the same authors in which the degree of complexity and authenticity of pidgin English, in relationship with spoken pidgin, is most palpable: « Lokotown », *Survive the Peace* by Cyprian Ekwensi; *No Longer at Ease*, *A Man of the People* by Chinua Achebe...

on the other. We will argue that the authors' objective is to represent the impoverished identities of their protagonists in a dismantled corrupt world. Ekwensi is "a writer for the masses" who wishes to establish contact with his readers thanks to his linguistic and stylistic choices. Pidgin English certainly functions as a representation of diastratic variation but also as a marker of mental and psychological state, as a representation of diaphasic variation. We may add that in literary discourse, diastratic variations are necessarily diaphasic variations as well.

Stylistic diaphasic variations and their semiotic value

Today English is in some sense an African language. English-based pidgins and creoles and African Englishes in literary written discourse, answer demands and obey constraints. The wide range of Englishes present in Africa, from the basilectal to the acrolectal end of the continuum, is to some extent at least represented in literary discourse which, however, does not transparently reflect the sociolinguistic reality. The use of pidginised varieties is part of the African experience. We wish to point out a tension between realism and the representation of a perceived reality:

La représentation ne se définit pas comme la connaissance de la réalité, mais comme l'exposé de niveaux de réalité: le j'écris, implicite ou explicite dans tout texte, identifie un premier niveau de réalité qui articule les autres. (Soungoua 2010: 509)⁵. We will defend the idea that pidginised varieties are salient qualities that reveal the specific relevance of the texts to the African situation and to human situation at large. Code switching and the integration of pidginised varieties of English in literary discourse have particular functions:

- socio-political: representation and denunciation of societal, political disorder
- creative: urban vernacular pidginised English as a medium of literary creativity
- narrative: scansion, rhythm...

To support the idea that pidgins have a creative dimension in texts, we will quote Cyprian Ekwensi's words in an interview:

The Nigerian musician, the Ghanaian musician, the Kenyan musician uses local materials, local sentiments, local psychology, and the local language. So when you hear a high-life⁶ or even the soul music which is being played in our country today by the Afro-rock experts and kings, it's all either in Yoruba or in Igbo or in Hausa. It has a very

⁵ 'Representation cannot be defined as knowledge of reality but rather as the verbalization of different levels of reality : the I of the text, implicit or explicit in any text, identifies an initial level of reality onto which the other levels are articulated'. (our translation)

⁶ High-life is a music genre that spread to Ghana, Nigeria and other West African countries in the 20th century.

authentic ring. I have sometimes tried to imagine those same tunes sung in grammatical English. They wouldn't have the same impact. If they were sung in English, they would be in pidgin English, which is the language of the common people. (Bernth :1974) quoted by Soungoua (2010: 485)

Ekwensi was aware that writing extensively in a vernacular language would limit his international audience. Like other writers of the same period, he chose to use simplified pidgin creatively to “africanize” his writing hoping he would multiply his local audience. The variations the reader is faced with constitute the basis for his / her interpretation. A semiotization process is then the result of the production – interpretation activity. The reader constructs his / her interpretation of variation in the text in different modes: the semantic mode by making sense of discourse through the sentence; the semiotic mode by interpreting the formal properties and far more so the function of the linguistic signs that constitute variants. What really matters in the reception of these variants is not so much what they communicate (in terms of ontological referentiality) as what the reader makes of them as a micro-system of signs that make sense at a metasemantic level:

[...] il faut dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendraient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue. Ce dépassement se fera par deux voies:

- dans l'analyse intralinguistique, par l'ouverture d'une nouvelle dimension de signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle qui est liée au signe, et qui sera sémiotique;
- dans l'analyse translinguistique des textes, des œuvres par l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation. Ce sera une sémiologie de “deuxième génération”, dont les instruments et la méthode pourront concourir au développement des autres branches de la sémiologie générale⁷. (Benveniste 1974: 66)

Pidgins are capable of sustaining a written literature⁸. Passages in pidgin constitute motives in works that are not written in this medium: they are due to

⁷ ‘One needs to go beyond the Saussurean notion of the linguistic sign as a unique principle upon which the structure and the functioning of language would depend. This will be achieved thanks to different processes :

- intralinguistic analysis, thanks to the recognition of a new dimension of significance, that of discourse, which we will qualify as semantic, distinct from the significance of the linguistic sign which is semiotic ;
- translinguistic analysis of texts and works thanks to the construal of metasemantics which will be based on the semantics of enunciation. This will give rise to a second generation of semiotics whose instruments and method will contribute to the development of the different branches of general semiotics’. (our translation)

⁸ One needs to remember that the first transcriptions of pidgins were due to scholars and missionaries who translated biblical texts : ‘ ... all the English varieties have been found adequate for the teaching of a doctrine involving such concepts as ‘grace’, ‘redemption’, ‘transubstantiation’ and the ‘three divine persons in one God’’. (Todd 1990 : 66)

One also needs to bear in mind that Nigerian pidgin was used for government propaganda during the Civil War. (Todd 1990 : 66)

actual observation and command of the language but they are also a form of literary convention. The generalization of varieties of pidgin English in individual speech (direct discourse, situation-bound) leads to the stabilization of a discursive tradition that is used as a means to “africanize” discourse and to denounce the social and political fractures of society. Rather than being mere salient and transparent diatopic and diastratic variations, they acquire a diaphasic creative stylistic and discursive function. Pidginised varieties are marked by a sense of immediacy, private and spontaneous communication anchored in a specific situation, emotions and they lead to linguistic innovation strictly speaking or to the recycling of existing forms. At the same time, they serve broader purposes: the integration of such varieties is an attempt to explore translinguistic identity, socio-cultural loss in a fragmented society and possibly regeneration. They do not merely constitute linguistic varieties but also variation in terms of communicative style in particular contexts of delivery: they are speech acts in direct discourse that help define protagonists. They situate experience locally and make it relevant to the here-and-now of the participants but they also tap into cultural knowledge and expectations. In that sense, it is difficult to dissociate the local from the more global dimension in literacy recourse to such varieties. In situational context, pidginised varieties operate as an instantiation of a culture and add in terms of theatricality. They add rhythm and loudness in individual performances that allow for dramatic effects and that draw the reader’s attention. The aesthetic properties of such verbal expression involve the reader. Variation operates as a meta-message that calls for the reader’s implication in processes of meaning creation. The reader recognizes that he or she is faced with metalinguistic devices such as conventionalized simplifications of pidginised varieties of English. These diaphasic or stylistic variants constitute expressive means that interplay between social and sociolinguistic rules and processes of meaning creation: “Pidgin facilitates character drawing and also functions as a choric medium for the writer’s grim humour.” (Todd 1990: 74).

(10) Maria was the first to raise the alarm, then he followed and all their children;
‘Police-o! Thieves-o! Neighbours-o! Police-o! We are lost! We are dead! Neighbours, are you asleep? Wake up! Police-o!’

This went on for a long time and then stopped suddenly. Perhaps they had scared the thief away. There was total silence. But only for a short while.

‘You done finish?’ asked the voice outside. ‘Make we help you small. Oya, everybody!’
‘Police-o! Tiefman-o! Neighbours-o! we done loss-o! Police-o!...’

[...]

The silence that followed the thieves’ alarm vibrated horribly. Jonathan all but begged their leader to speak again and be done with it.

‘My frien, said he at long last, ‘we don try our best for call dem but I tink say dem all done sleep-o... So wetin we go do now? Sometaim you wan call soja? Or you wan make we call dem for you? Soja better pass police. No be so?’

‘Na so!’ replied his men. (“Civil Peace”: 86-87)

Pidgins in texts have a double dimension: humor and pathos. We will note the tragic endings in *Jagua Nana*: Freddie's murder and in "Girls at War": the car in which Nwankwo, Gladys and the one-legged soldier Nwankwo condescended to give a ride to is bombarded. However they may be used in different situations in which they encode other values.

And yet it would be wrong to suggest that pidgins and creoles have been restricted to extremes of humour or pathos. They have shown themselves to be as flexible and versatile as their users have wanted them to be (Todd 1990: 75).

Conclusion

The integration of varieties of pidgin English is constrained. Constraints have different effects: a comic effect and a symptomatic effect. The adaptation of pidgins to the text removes the text from systematic reconstruction of referential or realistic meaning and yet it represents the symptoms of social fractures. We will end with the words of Jean-Jacques Lecercle (2010: 4) about artifice:

... cette petite agrammaticalité qui interrompt ou retarde la lecture, et force le lecteur à focaliser son attention sur le langage et non plus sur la narration ou l'argumentation.

[...]

... la syntaxe n'impose plus son ordre, car elle tend vers le chaos. Paradoxalement donc, l'artifice langagier, au moment où il contraint le lecteur, désaliène le texte⁹. (2010: 11)

The simplified fictional varieties of Pidgin English that punctuate the texts force the reader to create his or her own cognitive framework: the reader gradually builds up his or her own version of pidgin as the texts unfold. We recognize different levels of defamiliarization: sociolinguistic as the diaphasic variety of Pidgin English used is not faithful to sociolinguistic realities; sociocultural as the English readership is not akin with Pidgin English.

⁹ '... agrammaticality that interrupts or delays reading and that forces the reader to focalize his attention on language itself and no longer on the narrative or argumentation. [...] ... syntax no longer imposes its ordering since it tends towards chaos. Paradoxically then, linguistic artifice, as it constraints the reader, desalienates the text'. (Our translation)

Bibliographie

Corpus littéraire

ACHEBE, Chinua (1960). *No Longer at Ease*, London: Heinemann.

ACHEBE, Chinua (1982) [1972]. *Girls at War and other stories*, London: Heinemann

EKWENSI, Cyprian (1982) [1961]. *Jagua Nana*, London: Heinemann

Ouvrages cités ou consultés

BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard.

BERNTH, Linfors (ed) (1974). *Dem-Say: Interviews with Eight Nigerian Writers*, Austin, Texas: African and Afro-American Studies and Research Center.

HOLM, John (1991) [1988]. *Pidgins and Creoles, Volume I, Theory and Structure*, Cambridge: Cambridge University Press.

HOLM, John (1989). *Pidgins and Creole, Volume II, Reference Survey*, Cambridge: Cambridge University Press.

LECERCLE, Jean-Jacques (2010). "L'artifice fait rire, à moins qu'il ne fasse pleurer", *Sillages critiques*, 10 / 2010, [En ligne], <http://sillagescritiques.revues.org/index1766.html>. Consulté le 12/07/2012.

MELIS, Gérard (2010). "Parole – Discourse – Enunciative Processes: Return, Renewal and Invention", in Sandrine Sorlin (ed), *Inventive Linguistics*, Presses Universitaires de la Méditerranée.

MESTHRIE Rajend and BHATT Rakesh M. (2010) [2008]. *World Englishes. The Study of New Linguistic Varieties*, Cambridge: Cambridge University Press.

SOUNGOUA, Jean-Marie (2010). *Guerre et survie chez Cyprian Ekwensi et Ken Saro Wiva*, Thèse de doctorat, Université de Paris-Est et Université Marien Ngouabi.

SCHMIED, Joseph (1991). *English in Africa. An Introduction*, Harlow, Essex: Longman.

TODD, Loreto (1990). *Pidgins and Creoles. New Edition*, London: Routledge

WELLS, J-C (1990) [1982]. *Accents of English 3. Beyond the British Isles*, Cambridge: Cambridge University Press.

LA (NON-)TRANSPARENCE DE LA « TRANSCRIPTION » ET SON UTILISATION :

REPRÉSENTATION DE L'ACCENT « MOKNI » DANS *THE BOOK OF DAVE*, DE WILL SELF

Catherine Chauvin

Université de Lorraine – site de Nancy

Abstract: This paper is a study of the means used to transcribe “Mokni” in *The Book of Dave*, by Will Self (Penguin, 2008). In the novel, a special form of spelling is used to “transcribe” the linguistic variety which is hypothetically spoken by the inhabitants of Ham in the future. The name, “Mokni” is transparent enough; the reference to “Mockney” is obvious. In this analysis, we try to “decode” the chosen conventions, and try and see what choices have been made in the spelling that is finally used, especially by confronting them to the usual spelling-to-sound conventions that can be found in “real”, contemporary English. This leads to a discussion of the implications of such choices on a stylistic level. Will Self’s choices *are* based on existing conventions; even though the conventions used in the novel are, also, innovative (for instance, Will Self uses diacritics that are not normally used in English), some existing principles provide a basis for the choices made. The created “system” does not always seem to be systematic and the choices are not always based on phonetic constraints. This leads to the idea that here, again, we have what has been called an “eye dialect”, a dialect that is made visible on the page and whose strangeness is iconically representative of unusualness in the represented variety. The corruption at work in the spelling can also be thought to be related to the ideological corruption of the dystopic society. A short discussion of how close Mokni seems to be to Cockney, Mockney, etc., and other varieties alluded to in the novel, is also included.

Keywords: Cockney/Mockney – dialects – language varieties – fictional varieties -- Self (Will) – Mokni – spelling-to-sound systems – spelling systems

Introduction

Dans le présent article, nous souhaitons nous intéresser à la représentation de l'accent « Mokni » dans *The Book of Dave*, de Will Self. Ce roman, publié en 2006 chez Viking et en 2007 chez Penguin, est en partie situé dans le monde contemporain (fin des années quatre-vingt à 2003), et en partie dans un monde d'anticipation dystopique. La société des années 2500 s'est donnée pour livre sacré « the Book of Dave », qui s'avère être, en réalité (réalité non-accessible aux citoyens de la société future), une sorte de journal intime écrit par un père dépressif à l'attention de son fils qu'il n'a pas le droit de rencontrer en personne, en raison d'un divorce difficile. Cet ouvrage, écrit sous l'effet conjoint de la déprime et d'antidépresseurs, est une série d'élucubrations sur la dureté de la vie, les femmes, le divorce, couplée à des passages visant à transmettre le « Knowledge », la connaissance de Londres exigée des chauffeurs de taxi londoniens, à son fils, puisque Dave Rudman, avant sa dépression, conduit un taxi. Le roman offre donc de multiples singularités, et on y retrouve notamment des thématiques et un état d'esprit (cynisme, humour noir ; inversions...) chers à Will Self. Mais ce qui nous intéressera spécifiquement est un aspect du roman – le fait que l'auteur a recours à une graphie innovante, notamment pour transcrire les dialogues des personnages du monde dystopique ; ces créations, comme nous l'évoquerons, se retrouvent cependant plus largement dans le roman. Les personnages du futur parlent, donc, Mokni – on reconnaît sans aucun effort la référence au Mockney, ce « faux Cockney » parlé par des gens dont l'origine socio-géographique ne permet pas de les classer comme Cockneys. La variation linguistique et la représentation de divers états de langues étant très présentes dans la diathèse du roman, l'exploration du lien entre ce choix stylistique marqué et les thématiques d'ensemble de l'œuvre est, d'une part, importante ; d'autre part, les choix de transcription, et plus spécifiquement, le mode de représentation d'une variété linguistique (en partie) fictive, nous intéresseront particulièrement. Après avoir présenté le roman de manière rapide, nous nous pencherons sur le rôle des variétés linguistiques dans la diathèse du roman; puis reviendrons sur les conventions de transcription choisies et la façon dont elles pourraient être analysées. Il sera alors proposé quelques interprétations possibles de ces choix.

I – Présentation générale du roman

Le roman de Will Self est pour moitié un roman d'anticipation dystopique, et un roman dont l'action se passe dans la société contemporaine « réelle » (Londres, 1987-2003). L'ouvrage est organisé selon une alternance, un chapitre du « nouveau monde » précédant, et suivant, un chapitre du Londres des années

1980-2000. Seize chapitres se font ainsi suite, avec une chronologie interne à chaque univers et des éclairages progressifs donnés par les chapitres sur l'ancien monde et ce qui a affecté le suivant. Une nouvelle société est organisée autour de ce *Book of Dave* (prénom, entre autres, qui permet des jeux de mots sur la *Dävinity* ; années « A.D. » où le D. de Dave remplace celui de *Domini*), et ses principes dictés par la colère et les actions judiciaires liées à un divorce chaotique. Les hommes et les femmes sont séparés, les visites des enfants soumises à des horaires et principes contraignants (calqués sur les tarifs des taxis londoniens ; les périodes de la journée sont ainsi des *tariffs*), et les principes du *Book of Dave* doivent être suivis selon des principes émis par un nouveau clergé constituant une classe dirigeante autocratique et intransigeante.

Dave étant chauffeur de taxi, une autre large partie de ce qu'il souhaite transmettre à son fils est le fameux « Knowledge », la connaissance extrêmement précise du plan de Londres exigée des chauffeurs de taxi londoniens. Du propre aveu de Will Self, l'ouvrage est aussi un hommage à Londres, que l'on traverse de long en large en suivant Dave dans son taxi ; et l'on rencontre également, notamment par le biais des passagers (*fares*), mais aussi par les multiples personnages du roman, les habitants et visiteurs de la métropole. Le jargon des taxis est l'un des substrats de la langue du roman, comme en témoigne l'emploi du terme *tariffs*.

La religion est donc bien évidemment un thème récurrent du roman¹, aussi bien par le biais déformant (ou révélateur) du nouveau régime que dans la partie réelle, dans laquelle les références à la diversité des cultes et religions sont multiples. La parodie et l'ironie sont, comme à l'habitude de l'auteur, présents. Le regard porté sur le monde des années 1980-2000 est, par moments, cynique ; les cibles des attaques étant notamment l'environnement technique et la culture populaire.

II – Rôle des variétés et des jeux linguistiques dans *The Book of Dave*

L'un des aspects les plus saillants, visuellement, du roman est donc probablement le fait que la langue, ou variété de langue, parlée dans le monde « A.D. » est notée selon un mode de transcription graphique particulier. Mais il semble important de noter que l'intérêt accordé à la langue, et aux variétés et variations, ne se cantonne pas au choix de cette seule transcription. Les variétés linguistiques sont présentes aussi bien dans la partie contemporaine, que l'on appellera dorénavant « des années 1980-2000 » [1987-2003], que dans les chapitres d'anticipation (dorénavant « A.D. ») :

¹ Le roman est présenté par Will Self comme une critique de la religion révélée.

- Dans les années 1980-2000 : la partie narrative est en anglais « classique »², aussi bien pour le contenu que pour les choix de représentation graphique, mais certains personnages, notamment les collègues de Dave, parlent Cockney et des particularités sont déjà introduites dans la graphie. La distinction est faite entre un Cockney moins marqué et le *broad Cockney* (« the broadest of cockney » (167)). Certaines particularités de l'américain sont également notées en tant que telles (« That's very inner-resting³ » (33)); on croise aussi « an earthy Essex dialect » (460), Phyllis (la deuxième petite amie de Dave) voit, page 410, « her accent flattening into Essex », ainsi que divers autres « accents » (mendiant(e) ; tueur(s) turc(s) du dernier chapitre ; anglais parlé par une « squat African Woman » (169), etc.). Des variations de registre affectent également les différentes variétés⁴.
- Dans le monde « AD » : les parties narratives sont toujours en anglais classique, avec des variations de registre également. Les habitants parlent au moins deux variétés : le « Arpee » – on reconnaît sans effort le R.P. (Received Pronunciation) auquel il est ironiquement fait référence, et le « Mokni ». Des modifications supplémentaires sont introduites lorsque les motos s'expriment : ces animaux de fiction sont à la fois des animaux de compagnie et des victimes sacrificielles ; ils ont un corps animal, mais leur cerveau est équivalent à celui d'un jeune enfant. Ils sont doués de parole, même si leurs capacités linguistiques sont rudimentaires, et ils zozotent. Or ce zozotement (*s* -> *th*, etc.), ainsi que d'autres particularités liées à leur langage enfantin ou simplifié (par exemple, *r* -> *w*), sont inclus dans la transcription : « Doan go, doan go, he implored Carl, Eyeth fwyttuned, Eyeth fwyttuned » (442) ; « Thy-mun [...], Thy-mun, wanna wawwow wiv me ? » (66)).

Il est à noter que les variations sont également liées aux situations de parole⁵ : les personnages sont capables d'alternance codique (cf. « [he] shifted into RP » (p. 310)), ce qui témoigne d'une conscience de l'importance du contexte socio-pragmatique dans l'utilisation du langage. Ces alternances peuvent être volontaires (« just as he *had to* throw away his Hs »... (101)), mais ce n'est pas nécessairement le cas (« The Skip-Tracer's *usual machine-gun delivery was slowed to an emphatic beat, his vowels flew up to buttress his rediscovered consonants* » (398)). Dans le cas de Dave (années 1980-2000), les changements entre le discours intérieur, noté généralement en italiques, et les dialogues, peuvent également se caractériser par des changements de registre ou de variété (« Dave said to himself *with Received Pronunciation* » (94)).

² Habituel pour la graphie, et standard sur le plan lexical et syntaxique.

³ Avec une convention d'écriture britannique, puisque <er> donne schwa (sans [r]).

⁴ Ce qui inclut, à l'habitude de Will Self, un recours aux grossièretés, qui constituent un paramètre de variation de registre supplémentaire.

⁵ Ce qui est un fait reconnu en sociolinguistique, mais ne semble pas toujours présent en littérature si la représentation dialectale sert à la caractérisation. Cet écueil est évité.

Sont également représentées les variations de registre (« addressed the Chief Examiner in *formal Arpee* » (428)), et les variations de genre, représentées par les jargons (« the forecourt officials began to hiss their obscurantism in *sibilant legalese* » (426); « Dave had reverted to type, speaking *his mother's hard-won, didactic English* » (400) ; mention du *medicalese* (203)). Il a déjà été question du zozotement des mots, mais le bégaiement peut également être noté (« Dave *f-forfend*, the Lawyer stammered, *b-but* should our plans go awry... » (385)). On peut également remarquer la présence de sons retranscrits sous forme d'onomatopées⁶.

Le texte comporte également par endroits des remarques méta- ou épilinguistiques, sur les accents (94, etc.), le lexique (91), l'orthographe (72, 75). L'intérêt pour les variations linguistiques s'étend donc à la diathèse ; il ne s'agit pas d'un choix de forme, uniquement. Le roman est, pour partie, une longue polyphonie d'accents variés, retranscrits ou désignés comme tels. La variation ne se cantonne pas au Mokni, mais s'intègre dans un réseau de références et de jeu(x) sur la langue.

Les variétés sont donc nombreuses et largement représentées dans le roman ; la question se pose de savoir s'il existe des caractéristiques associées de manière plus spécifique à chacune des variétés. Il semble que dans le monde « A.D. », la répartition entre le Arpee et le Mokni se fasse globalement selon le caractère plus ou moins officiel des situations rencontrées ; le Arpee est la langue de la classe dirigeante, et celle que l'on utilise, ou que l'on doit utiliser, dans les situations formelles. Le Mokni est la variété démotique. Lorsqu'ils sont dans la capitale, Antonë Böm demande au jeune homme qui l'accompagne de masquer son Mokni (« *Arpee, Carl, Arpee at all times*, Antonë reminded him... » (372)). Le passage d'une variété à l'autre peut être codifié : « Some speeches *had to be made in Arpee, others in Mokni* » (425)). Dans le monde des années 1980-2000, le lecteur croise les variétés diverses que l'on peut entendre à Londres, ce qui inclut le Cockney, sans s'y limiter ; Londres se caractérise par des variétés multiples, ce qui peut être rattaché à son statut de métropole. La voix narrative s'exprime en langue standard ; ceci facilite certainement la lecture de l'ensemble, tout en constituant également, notamment dans ce roman-ci, un choix de variété. Le Mokni a également des variantes (« *the broad Mokni of Ham* », p. 185 ; « *ancient Mokni* », p. 198), qui sont occasionnellement évoquées.

⁶ Ce que l'on retrouve également dans *Riddley Walker* (Sorlin : 2010), ou, également, dans *A Clockwork Orange*.

Si l'on s'intéresse maintenant aux qualités associées à telle ou telle variété de façon explicite, par le choix d'épithètes, d'adverbes ou de divers (re)formulations ou commentaires, on note que les variétés que l'on peut considérer comme « basses » peuvent être en effet associées à des formulations à connotation négative. On pourra citer, par exemple: « ...Dave said to himself with Received Pronunciation, as Mrs Hedges's Hs *fell at the floor by his feet* and Ts *stopped up his companion's throats* » (94). Cependant certains aspects, notamment émotionnels, de la langue sont également mis en avant : le Mokni est « comforting » dans un monde où le Arpee est la variante étrangère, et celle du pouvoir (« Eye no, Eye no, Böm replied in *comforting Mokni*. Eye no » (450)) ; le Arpee est à la fois la variété raffinée (« refined » (175)), « correcte » (p. 247)) mais aussi également, y sont associés (comme c'est parfois le cas pour le R.P.) les adjectifs « clipped » (117) et « prissy » (247). Si le Mokni ne semble pas être dépeint comme une variété noble, il n'est pas systématiquement dépeint de manière négative, comme l'indiquent ces dernières citations.

III – Analyse stylistico-linguistique du Mokni

3.1. *Mockney/ Cockney/ Mokni*

Le Mokni du roman est, c'est une dimension importante, une variété de fiction ; le choix même de son nom force cependant à évoquer un lien avec le Mockney. On rappellera brièvement ici que ce nom de Mockney a été donné (avec des connotations, généralement, négatives, cf. « mock ») à la variété d'anglais britannique teintée de Cockney parlée par des personnes qui ne font pas partie socialement du groupe concerné par le Cockney, traditionnellement réservé à l'East End populaire. Il s'agit d'un mot-valise : *Mock* associé à *Cockney* donnant *Mockney*. Ses locuteurs sont réputés adopter certains traits du Cockney, cette dernière variété ayant acquis un certain prestige -- le fait de parler un anglais un peu plus populaire étant censé permettre d'éviter d'être taxé d'élitisme⁷. Les caractéristiques du Mockney (s'il s'agit vraiment d'une variété stabilisée) peuvent être parfois confondues avec celles de l'Estuary English, cette nouvelle variété émergente qui constituerait le parler, notamment, des jeunes générations autour de l'estuaire de la Tamise, et plus largement. Nous renvoyons notamment aux travaux de John Wells sur le sujet, qui proposent un grand nombre d'éléments d'analyse et de description.

⁷ Cf. la notion de *covert prestige*, notamment chez Labov.

Les traits du Cockney sont célèbres et font partie d'une certaine conscience populaire. Il ne s'agit pas seulement de connaissances liées à des travaux spécialisés : on retrouve le Cockney dans la littérature, le cinéma (*My Fair Lady*), voire même dans les guides touristiques, et les traits qui y sont associés sont assez célèbres pour pouvoir être convoqués y compris par des non-spécialistes. On pourra en rappeler quelques-uns pour mémoire, sans viser à l'exhaustivité : le coup de glotte dans des positions où l'anglais standard aurait un [t], en position finale (*pit* ; *pat...*) comme en position médiane (*bottle*) ; l'absence du [h] en position initiale (« aitch-dropping »), ce qui, comme le glottal stop (*bo'le*), est traditionnellement représenté par une apostrophe (*'orrible*). <ing> final est prononcé [in] –une représentation habituelle de cette prononciation étant encore une fois l'apostrophe (*dancin*'⁸). On pourra citer également : [D] « remplacé »⁹ par [v] (*bovvered*), le [θ] devenant [f] (*I don't fink so*). Les voyelles sont aussi spécifiques, et notamment les diphtongues. Le [I] tend à subir une vocalisation : on passe du *dark l* à une voyelle/ semi-voyelle (dans *milk*, *bell*, par exemple). Certains clichés sont aussi notoirement associés au Cockney : outre le fameux Rhyming Slang, on trouve des formulations récurrentes comme les appellatifs « mate », « governor/ guv'ner », des exclamations comme « Oi ! », etc. Le Mockney (et/ou éventuellement, donc, l'Estuary English) n'a pas toutes ces formes, mais est censé en imiter, ou en intégrer, certaines.

Le Cockney est donc en partie devenu un cliché, lié à un faisceau d'associations, réelles ou fantasmées, qui en font une question de représentation populaire (*a folk representation*) autant qu'une variété sociolinguistique. L'Estuary English, et/ou le Mockney, sont probablement associés à des représentations moins stables¹⁰, même s'ils peuvent être également liés à un réseau d'associations ; ils ont également une histoire populaire, littéraire, et culturelle moins longue.

Dans le cadre du roman, la variété est fictive, et elle est censée être parlée cinq cents ans après la première partie environ. L'héritage du Mockney semble cependant revendiqué ; les rapports fiction/ réalité sont complexes. Les problèmes pourraient être résumés ainsi :

⁸ Que l'on retrouve pour d'autres variétés (d'anglais américain, notamment).

⁹ Même s'il est plus simple de partir de l'anglais standard, il ne s'agit pas de « remplacement », mais de deux variétés distinctes.

¹⁰ Elles sont cependant, en dehors de la sociolinguistique, associées à des représentations encore une fois plutôt négatives (« *bad* », « *corrupted* » *English*). Un exemple (cité par Wells sur son site): "Somebody who went to a good university has no excuse for speaking in that *ghastly estuary sludge*" --Michael Henderson [...] referring to the England cricket captain.

- L’auteur fait le choix d’une variété de fiction, éventuellement inspirée de variétés existantes, mais celle-ci n’est pas nécessairement supposée exister dans le monde réel ;
- Ce choix est associé au passage du temps, ce qui suppose une représentation de l’évolution des langues (*language change*), et des liens langue/ culture, puisque la société qui est dépeinte est également spécifique ;
- Le choix est fait de transcrire graphiquement des spécificités, en adoptant non pas un alphabet phonétique, mais l’alphabet romain.

S’y ajoute le degré de connaissance(s) de l’auteur/ scripteur des formes existantes et des conventions qui y sont associées, ainsi que la possibilité d’aller vers plus ou moins d’exactitude dans ce qui est repris de variétés existantes dans ce monde de (semi-)fiction.

3.2. Les choix effectués pour le Mokni

Ces choix semblent s’appuyer en partie sur des représentations existantes, tout en s’appuyant sur un système en partie novateur. Le système se révèle, par ailleurs, n’être que partiellement régulier. Nous partirons de l’analyse d’un court extrait, assortie de remarques visant à élargir le propos.

Court extrait

- Meenin? his son, Ozzi, queried.
- Meenin booze, fagz, anifyng á awl. Eye diddun fancee vair byrds much ennëway, dodji if U ask me, awl spillinahtuv vair cloff dressis.
- W-w-wots cloff? stuttered Sid Brudi [...]
- Yeah, wel, nah yer Lundun cloff iz prittë bluddë smart, Eyel grant yer. [...]
- U gonna go on lyke vis awl fukkin day! [...] Ow mennë tymes av Eye erred all vis bollox abaht Chil – iss gotta B a fouzand aw maw. Eyev erred abaht vair cloff, Eyev erred abaht vair traynors an vair barnets, an vair beefansemis an vair fukkin opares. Wot Eye wanna no iz, wy didunchew ask em abaht fishin aw farmin, or sumffing – anifyng vat myte B an urna eer on Am! (p. 67)

Place de la variation graphique

Les parties narratives suivent les conventions graphiques habituelles de l’anglais. Certaines pages sont quasi-entièrement écrites de façon innovante ; d’autres, non. Aucune n’est écrite entièrement en Mokni. L’alphabet retenu aussi bien pour les parties narratives que les transcriptions innovantes est l’alphabet romain ; l’étrangeté pour le lecteur n’est que partielle, mais la lecture

n'est pas facilitée pour autant, car le système alphabétique n'est pas utilisé de façon entièrement conventionnelle. Il comporte des anomalies, comme ces diacritiques que ne connaît normalement pas, ou très peu, l'anglais (accents aigus, graves, trémas).

Choix des conventions graphiques

On retrouve pour partie des transcriptions qui sont devenues de quasi-clichés graphiques¹¹ : *wot(s)*, par exemple, « pour »¹² *what*, ainsi que *gonna*, *wanna*, *gotta*, utilisés même s'ils n'appartiennent pas spécifiquement à cette variété.

Will Self n'utilise, en revanche, pas les apostrophes dont il a été question plus haut (cf. *Am/ Ham* – nom de lieu –; *eer/ here* ; *Ow/ How* ; ou encore *meenin*) ; et il utilise ces diacritiques (accents aigus, graves, trémas) qui lui sont plus particuliers. Cependant, certains diacritiques retrouveraient en partie le rôle des apostrophes, notamment pour les <t> finaux et les accents aigus (*á/ at*). Le fait de ne pas utiliser l'apostrophe a peut être l'avantage de mettre moins en avant le caractère potentiellement élidé de ces termes et de plus facilement contribuer à créer une variété autonome, et non dérivée¹³.

Le <h> (et, ailleurs, le <r>, ex. *orlrì /all right*) est utilisé comme marque d'allongement : *nah/ now*, *abaht/ about*, la diphtongue devenant une voyelle longue. On retrouve des conventions de mise en relation graphie/ phonie de l'anglais britannique, où une voyelle transformée par le <r> est soit longue, soit diphtonguée, mais n'est pas courte, comme c'est le cas également pour les digraphes <ah>, <oh>. <aw> vise certainement à transcrire un « o » long : *aw maw/ or more*, *awl/ all*. De nouveau, <aw> (comme <ay>) est un digraphe existant en anglais, pour lequel [ɔ:] est une valeur possible, cf. *paw*. La modification graphique ne représente donc pas forcément un son différent de ce qu'il aurait pu être avec une graphie classique, d'une part, et d'autre part, deux graphies peuvent renvoyer à une éventuelle même valeur phonétique (voir *orlrì* et *awl*, « all », *aw* et *or*, « or » ; *anifyng/sumffing...*) ; il existe des doublons.

¹¹ On retrouve *wot*, par exemple, dans d'autres écrits littéraires (cf. Jobert 2009) ; mais aussi dans l'ouvrage sur le *taxi slang* cité en bibliographie, sur des photographies d'ardoises de *pubs – public houses* – sur Internet, etc.

¹² « Pour », qui suppose que la forme employée est dérivée de la forme habituelle, n'est pas satisfaisant. Nous noterons « / » dorénavant, en donnant un possible équivalent des formes citées en deuxième position afin de faciliter la lecture.

¹³ Ceci conduit cependant Will Self à parfois utiliser des traits d'union dans la position « du 't' », lorsque celui-ci n'est pas final, certainement pour clarifier la graphie : ex. *bé-er/better* (et non **beer*).

On retrouve en Mokni les graphies suivantes retrouvant des particularités du Cockney notées plus haut :

[f] là où on aurait en anglais britannique standard (actuel) [θ] : *anifyng, cloff, fouzand, beefansemis* ((*Eliza*)*bethan semis*, maisons¹⁴), *sumffing*...

[v] là où on aurait en anglais britannique standard (actuel) [ð] : *vair/ their*

Le <ing> final devient <in> (sans apostrophe) : *fishin, farmin* ; mais on note aussi la présence de : *anifyng, sumffing* dans cet extrait.

Le <u> graphique semble pouvoir représenter un schwa, mais il représente également [ʌ] (*Lundun ; spillinahuv*), ce qui phonétiquement revient à ne pas faire la distinction [ə]/ [≡].

L'auteur cherche parfois à indiquer la différence entre [s] et [z], mais elle est parfois notée explicitement (*fagz ; iz*), parfois négligée (*dressis*, écrit de manière conventionnelle, ou *tymes*, où le <y> est modifié, mais le <s> ne l'est pas). <Is/'s> est parfois transcrit <iz>, parfois <(i)ss> ; cette dernière graphie semble correspondre en réalité à (*i(t)'s*, où le <t> est supprimé, ou peut-être remplacé par un coup de glotte - dans ce dernier cas, la graphie semble indiquer explicitement une différence phonétique, mais celle-ci existe déjà en anglais standard contemporain. Il ne s'agirait donc pas forcément d'une innovation.

Le graphème <y> note la diphtongue [aɪ] de façon régulière, peut-être modifiée comme en Cockney (*wy, tymes, myte*¹⁵) ; on trouve pourtant aussi <y> dans *anyfing, byrds*. Par ailleurs, c'est la même valeur [aɪ] qu'indiquerait également <i>, notamment en position finale. Dans *didunchew*, on retrouve une assimilation [t] + [j] -> [tʃ], dans une position où elle peut être rencontrée, même si elle n'est pas toujours acceptée d'un point de vue normatif. Cette prononciation n'est cependant pas spécifique au Mokni ; elle existe chez certains locuteurs actuels.

Certains mots gardent leur graphie habituelle ; d'autres reçoivent plusieurs graphies, y compris dans les mêmes passages (*all/ awl*). *Anyway* est dans cette même page transcrit *ennëway*, comme dans le passage cité, ou quelques lignes plus bas, *ennë wä*. Si le <ë> final est censé représenter une diphtongue, il semble qu'il représente plutôt un [i] allongé, ou [i], dans *prittë*

¹⁴ Ceci faisant partie du lexique innovant employé. Un glossaire partiel est proposé en fin de roman. Ce lexique peut provenir de jeux sur des références culturelles populaires (cf. *beefansemis*) plus ou moins décalées ; le « taxi slang » est également une des références récurrentes.

¹⁵ Le même choix est fait dans *Riddle Walker*. Dans *myte*, l'ajout de <e> sert certainement à régulariser la graphie en réintroduisant un environnement +C₁+ <e> final, donnant une longue ou une diphtongue en anglais (cf. *cat/ Kate*, etc.) Cf. Jobert : 2009.

bluddë. La différence devient alors moins évidente avec *fancee*, où c'est la graphie <ee> qui est utilisée.

D'autres graphies ne représentent pas des particularités phonétiques : c'est le cas de «*I*» transcrit «*Eye*», qui, en outre, est plus long. On aura également noté les mots transcrits en un bloc, là où on attendrait des mots séparés dans une graphie habituelle : *spillinahtuv*, *beefanseemis*, *opares*, *didunchew* ; il existe déjà des orthographes amalgamées en anglais actuel, comme, par exemple, dans *anyway*, ou *didn't* ; l'amalgamation en tant que processus n'est pas, non plus, une innovation. Elle est cependant utilisée fréquemment dans le roman¹⁶, et elle l'est dans des cas où elle ne serait pas présente habituellement : *wunnovose* (*one of those*); *fukkinabaht* (*fucking about*), *cumman gé* (*come and ge(t)*); *giss* (*give us*); *orlrì* (*all ri(ght)*), *ve ló-uv U* (*the lot of you*), *azwellaz* (*as well as*), etc. Certains acronymes sont écrits en toutes lettres, ce qui leur confère un caractère étrange, et humoristique, pour le lecteur qui les reconnaît : *seeseetevee* (système de surveillance), *EyeBeeEms* (374), *PeeSeeO...*

Certaines graphies n'ont donc pas de raison d'être phonétique, mais sont utilisées pour des raisons cosmétiques, pour leur impact visuel : écrire *dodgy*, *dodji*, ne change pas sa prononciation. Il en est de même pour *wel*. Pour *no* (*know*), on note une simplification de la graphie, le <k> de <kn> ne sera de toutes façons pas prononcé par un locuteur anglophone. La simplification est dans de tels cas avant tout graphique, et visuelle, plutôt que phonétique.

A l'aide de ce court extrait, une partie des choix effectués a été mise au jour. La graphie choisie permet en effet une mise en relief de caractéristiques phonétiques, mais ce n'est pas son unique motivation. Elle s'appuie également sur des jeux graphiques indépendants d'une phonie supposée : orthographe « SMS¹⁷ », mots amalgamés, modifications visuelles. Le système retenu n'élimine pas les variantes, et on a noté le caractère non totalement systématique de la graphie choisie. Les motivations sont variées, incluant le jeu de mots, comme dans *Eye*¹⁸. Le système des diacritiques, remarquable par son caractère inhabituel, n'est pas non plus entièrement exploité ; il semble rester des places vides dans

¹⁶ Alors que Hoban semble chérir davantage l'itémisation (cf. Sorlin 2010, ex. *and tirely/ entirely*). On retrouve par ailleurs ce processus en germe dans les années 1980-2000 (*whothefuckareyoucalling bruv* (266), etc.)

¹⁷ Le fait d'écrire « you » U, « be » B, n'est pas le seul fait des SMS, mais la présence de SMS dans la partie années 1980-2000 peut conduire à voir, dans le roman, une continuité.

¹⁸ Il se peut que des jeux intertextuels soient aussi à l'œuvre, sous forme de clin d'œil (cf. y ; *I / one...*). Cette dimension reste à explorer.

le système créé (ý/ì/ü/ÿ, notamment, semblent absents; l'accent grave est utilisé surtout, voire uniquement¹⁹, sur le ì). Certains des graphèmes comportant un signe diacritique font parfois doublon avec des formes sans diacritique.

Il y a donc en partie un système retenu ; les régularités sont réelles, mais seule une partie des possibilités ouvertes, notamment, par le système des diacritiques est exploitée, et on constate la présence de doublons, et peut déceler la présence de motivations diverses.

Ce qui est construit est finalement avant tout, ici aussi, un « *eye dialect* », un dialecte pour les yeux, qui rend visible des particularités tout autant qu'elle en représente. Avant de revenir sur cet aspect, une parenthèse peut être faite sur le statut de la représentation graphique du Mokni en relation avec celle des autres variétés dans le roman.

3.3. *Le Mokni vs les autres variétés du roman*

On peut en effet s'interroger sur le caractère systématique des choix faits pour le Mokni, cette fois-ci en relation avec les choix faits pour les autres variétés. Le Mokni est-il rendu différent des autres variétés du roman, et qu'en est-il des conventions des autres variétés ? Par ailleurs, dans quelle mesure est-ce que le Mokni est proche du Mockney, ou bien est-il une variété autonome ?

Le Mokni se caractérise par des innovations lexicales multiples, et les innovations graphiques notées ci-dessus (les diacritiques) ; par ailleurs, certaines de ses caractéristiques semblent retrouver certaines de celles qui sont traditionnellement associées au Cockney/ Mockney, qui servirai(en)t de « substrat ». Ces questions sont cependant difficiles. Il est intéressant de tenter d'interroger les filiations qui seraient évoquées explicitement, ou plus implicitement, dans le roman.

Les diacritiques sont généralement réservés au Mokni, et le Cockney des années 1980-2000 est retranscrit avec les conventions plus habituelles ; on retrouve, par exemple, l'apostrophe. Ce sont donc des conventions d'écriture qui, dans le roman, rendraient l'absence d'un [h] initial différent en Cockney et en Mokni. Le « earthy Essex dialect » évoqué à la page 460 retrouve cependant le Mokni dans une partie des choix graphiques effectués (suppawt/ support ; prys/ price ; abah^t ; *E E Yew*). L'un des signaux que l'on peut prendre comme

¹⁹ Un seul <ò> a été relevé, p. 8, et il semble faire double emploi avec <ó>, dans *U lò/ You lot* (ailleurs *U lò*).

indice interne au texte est l'emploi des diacritiques, normalement réservés au monde « A.D. ». Or ils sont employés rarement, mais apparaissent quatre ou cinq fois pour les années 1980-2000. En dehors des quelques traits qui viennent d'être cités, le « earthy Essex dialect » de Rudman (p. 460-470) est également retranscrit à l'aide de diacritiques ; une occurrence de *mi* (*my*) se trouve page 349, dans des paroles de Dave, et dans un passage où les traits dialectaux s'étendent, ce qui est plus rare dans ce roman, à la morphologie (*I [...] gets*) et la syntaxe (*should oughta*). On retrouve des diacritiques à la dernière page, où figure un dialogue dans lequel ces marques graphiques sont d'abord absentes. Le langage SMS est par ailleurs employé par le fils de Dave dans les années 1980-2000. Le diacritique, et plus largement, les innovations graphiques, semblent donc finalement être associées avant tout à l'idée d'un « broad accent », et ces marques s'inflitrent déjà parfois dans la partie « ancienne » du roman. La, ou les, variété(s) du monde à venir s'appuierai(en)t donc sur une représentation composite des variétés les plus marquées du roman. Cette dimension reste encore à explorer.

IV – Vers quelle(s) interprétation(s) ?

Ce qui est construit est, finalement, un « eye dialect » : une plus grande adéquation avec une phonétique particulière est probablement visée, mais les choix dépassent souvent les contraintes phonétiques. Ce qui importe peut-être le plus est l'étrangeté graphique, utilisée comme moyen de pointer directement du doigt le caractère étrange(r) du monde décrit.

On peut cependant considérer que le choix de mélanger ce type de représentation du dialecte et la description d'une société dystopique constitue un point de vue critique : il est possible d'avoir une lecture selon laquelle la variété démotique est une variété altérée²⁰, associée à une culture dévoyée. Les désordres graphiques, conduisant à plusieurs orthographe possibles pour un seul son, avec omissions et doublons, peuvent provenir de négligences dans le système choisi ; ils peuvent également conduire à renforcer l'impression d'incohérence commune à la langue et la société évoquées. L'orthographe SMS, souvent associée à des préjugés négatifs dans la culture actuelle ambiante, les amalgames, que l'on peut estimer aller à l'encontre d'une pensée

rationnelle et analytique, l'orthographe simplifiée et par moments aléatoire,

²⁰ On retrouverait donc en partie l'affirmation selon laquelle « Le trucage orthographique, que l'on n'utilise que pour le 'populaire', peut donc difficilement passer pour un innocent procédé de transcription. » (Blanche-Benveniste 2000 : 26)

certaines des associations évoquées entre les différentes variétés et les situations ou personnages qui les emploient, iraient tous en partie dans ce sens.

Pourtant, même si c'est le cas, force est de noter de nouveau que la charge ne peut être que partielle, car l'anglais « réel » comporte de nombreux doublons graphiques, qui sont une dimension récurrente de l'orthographe²¹, héritage de contraintes multiples, entre histoire, (éventuelles) réformes, et, en effet, en partie, liens graphie/ phonie. Une langue de fiction qui se veut minimalement authentique ne peut pas s'appuyer sur un système trop étanche, sous peine de conduire à une artificialité. Or le roman ne se contente pas tout à fait d'une vision caricaturale ; en témoigne notamment l'attention portée aux multiples variétés et aux nombreux modes de variations.

L'analyse a également conduit à montrer comment cette variété, mi-transparente, mi-opaque, se construit ; elle s'appuie (cf. Jobert : 2009) sur des régularités dans les liens graphie/ phonie de l'anglais, sur des conventions existantes (par exemple, celles du Cockney), sur une accoutumance au fur et à mesure de la lecture, ainsi que d'éventuelles connaissances extérieures des variétés constituant une référence et une aide à la lecture²². On pourra rappeler cependant à ce sujet que le lexique employé dans le monde « A.D. » est hérité du monde des années 1980-2000, mais qu'il est parfois décalé, ré-analysé ; le Mokni n'échappe probablement pas non plus à ce jeu de références et de réinterprétations²³.

L'humour, souvent teinté de noir, n'est pas absent ; et nous terminerons sur le plaisir, également, rencontré lors de la tentative de reconstitution effectuée, comme une sorte d'archéologie d'une variété fictive. Le texte pousse à entendre une voix, ou des voix multiples, tout au long du roman. Les transcriptions » du Mokni continueront à intriguer les personnes s'intéressant aux rapports entre graphie/ phonie en anglais « réel » et de fiction, aux représentations des variétés linguistiques en littérature, et au C-/Mockney et à ses représentations littéraires et culturelles.

21 Je remercie les participants de l'atelier de la SAES de m'avoir conduite à préciser ce point, ainsi que celui qui figure dans le paragraphe précédent.

22 Ce qui peut rendre les difficultés rencontrées à la lecture de l'ouvrage différentes pour un lecteur anglophone britannique ou londonien et d'autres lecteurs.

23 On peut inclure les éventuels clins d'œil intertextuels (*Riddley Walker*), qui distinguent d'emblée Mockney de Mokni.

Références bibliographiques

Références de l'ouvrage étudié

SELF, W., 2006. *The Book of Dave*, Londres, Penguin.

Autres ouvrages cités

HOBAN R., 1988 [1980]. *Riddley Walker*, London, Bloomsbury (introduction de Will Self)

Ressources non techniques

COGGLE P., 1993. *Do you Speak Estuary ?*, Londres, Bloomsbury.

GATES, G., 2010. *London Taxi Driver Slang*, Londres, Abson Books.

Ouvrages théoriques cités

BLANCHE-BENVENISTE C., 2000. *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, pp. 35-36.

JOBERT M., 2009. « Graphie, phonie et encodage dialectal : le Cockney de Somerset Maugham dans *Liza of Lambeth* », *Lexis* n°1, « Lexicology and Phonology/ Lexicologie et phonologie », http://lexis.univ-lyon3.fr/IMG/pdf/Lexis_special_1_Jobert.pdf

SORLIN S., 2010. *La défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.

WELLS J. Site de John Wells sur Estuary English <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/>

ANALYSE CONTRASTIVE DES CHANGEMENTS SYNTAXIQUES ET SÉMANTIQUES AFFECTANT LE DISCOURS DIRECT DANS *THE PEARL* ET *LA PERLE* DE JOHN STEINBECK

Grégoire Lacaze

Aix-Marseille Université – LERMA - EA 853

Abstract: This paper follows an initial publication (Lacaze 2012) devoted to a methodological reflection on the choices adopted in Gallimard's 1950 French translation of Steinbeck's *The Pearl* in relation to the introduction of direct speech. It aims at investigating certain syntactic and semantic changes emerging in utterances of direct speech in *La perle*. Changes such as a substitution of the verb of saying, a shift in the contextualizing sequence, the cancellation or the insertion of a contextualizing sequence are explored here in the original text and the French translation.

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

Introduction

Notre première étude (Lacaze 2012) visant à mettre en évidence certains choix stylistiques adoptés par les traducteurs Marcel Duhamel et Renée Vavasseur dans *La perle*¹, traduction française de *The Pearl* de John Steinbeck parue aux Éditions Gallimard en 1950, a tenté de montrer l'ampleur des défis

¹ L'édition choisie est celle publiée aux Éditions Gallimard en 2000 dans laquelle la traduction se trouve toujours en regard du texte source.

qu'un traducteur doit relever lorsqu'il entreprend la traduction d'une œuvre, en particulier pour traduire les occurrences de discours direct (noté DD).

Cette étude mettait en lumière divers phénomènes comme la variation de la composition du segment contextualisant (noté SC) sous l'influence du cotexte, l'inversion sujet-verbe de parole dans les incises ou encore les choix affectant la marque de ponctuation qui sépare le discours cité du SC qui l'introduit.

L'analyse proposée dans le présent article va se concentrer sur quelques bouleversements syntaxiques notables affectant l'introduction du discours direct en anglais et en français. Seront successivement étudiés le changement de verbe introducteur contenu dans le SC, le déplacement du SC relativement au discours cité lors de l'opération de traduction, l'effacement partiel ou total du SC entre ces deux textes, l'ajout d'un SC si ce dernier n'est pas présent dans le texte source et le changement de forme de discours rapporté (noté DR) au passage d'une langue à l'autre. Ces choix qui transforment profondément les structures syntaxiques seront envisagés à l'aune de considérations pragmatiques, sémantiques et stylistiques.

Différences sémantiques impliquées par le changement de verbe introducteur

Parmi les nombreux changements syntaxiques et sémantiques qui peuvent intervenir entre le texte source et sa traduction, le changement de sémantisme du verbe introducteur mérite d'être pris en considération.

La liberté prise par les traducteurs dans le choix du verbe introducteur français par rapport au sémantisme du verbe introducteur du texte source peut être la trace d'une stratégie énonciative privilégiée par les traducteurs. Parmi les différences existant entre l'anglais et le français, il est établi que l'on recommande souvent d'éviter la répétition d'un même terme en français. Pour se conformer à cet usage, les traducteurs sont donc censés changer fréquemment de verbe introducteur. Pour autant, le choix du sémantisme du verbe introducteur leur revient pleinement.

Traduction du verbe say par un verbe plus riche sémantiquement : mise en relief de l'acte illocutionnaire

Le verbe *say* est le verbe du report de paroles par excellence. La présence de ce verbe à mode fini comme verbe de parole dans un segment introducteur de DD permet l'attribution d'un dit à une origine énonciative tout en assurant les repérages prédicatifs et énonciatifs de l'acte rapporté. Le verbe

dire, qui peut être envisagé comme l'homologue du verbe *say* en français, est souvent remplacé par d'autres verbes au sémantisme plus riche dans la traduction. Les deux énoncés suivants en sont une illustration :

"This is what the pearl will do," **said** Kino. (Steinbeck 84)

« Voilà ce que fera la perle », **déclara** Kino. (85)

The doctor's eyes watered in their little hammocks. "I will give him something to try to turn the poison aside," he **said**. (Steinbeck 96)

Les yeux du docteur larmoyèrent dans leurs petites poches. « Je vais lui donner quelque chose pour essayer de détourner le poison », **annonça**-t-il. (97)

Les verbes *déclarer* et *annoncer* sont un peu plus riches sémantiquement que le verbe *dire*. Ils portent en eux un certain degré de « force illocutionnaire »². Il arrive également que le verbe *say* soit traduit par le verbe *faire*, illustrant d'une certaine manière la performativité de l'acte énonciatif origine comme dans l'énoncé suivant :

The gate closed a little, and the servant refused to speak in the old language. "A little moment," he **said**. "I go to inform myself," and he closed the gate and slid the bolt home. (Steinbeck 44)

La porte se rabattit un peu, et le domestique refusa de répondre dans sa langue maternelle. « Un instant, **fit**-il, je vais me renseigner » et il referma la porte et mit le loquet. (45)

Traduction du verbe say par un verbe impliquant une meilleure intégration d'une réplique dans le report d'un dialogue

Parfois, le verbe *say* est remplacé par un verbe favorisant l'ancrage d'une réplique dans une temporalité afin de mettre en évidence l'enchaînement des répliques et la cohésion des échanges discursifs. L'effet de mise en mémoire explicite de la prise de parole successive des personnages se répercute sur la

² L'expression *force illocutionnaire*, encore appelée *force illocutoire*, est dérivée de l'expression *illocutionary force*, introduite par John Langshaw Austin (1975, 146) : « With the performative utterance, we attend as much as possible to the illocutionary force of the utterance [...] ». Voici la définition proposée par Dominique Maingueneau (1991, 11-2) de l'expression *force illocutoire* : « Le langage n'a pas pour unique fonction de transmettre des contenus, il est aussi **action**. Tout énoncé, outre le contenu qu'il véhicule, accomplit un certain type d'**acte de langage** à l'égard de son allocataire : actes de promettre, questionner, menacer, etc. On dit que les énoncés sont affectés d'une certaine **force illocutoire** (promesse, question...) qui peut être explicitée par la syntaxe (cf. JE TE JURE QU'*il pleut* où la force illocutoire est marquée par *jurer*, verbe dit "performatif" en ce sens que seule son énonciation par un *je* permet d'accomplir l'acte de jurer), ou par l'intonation seulement (d'où l'ambiguïté à l'écrit d'un énoncé comme *il partira*, qui peut constituer aussi bien une promesse qu'une menace, etc.), ou encore par le contexte. » (C'est l'auteur qui souligne.)

composition des SC, notamment au niveau du choix des verbes introducteurs. Ainsi, le verbe *say* peut être remplacé par un verbe indiquant le positionnement de la réplique d'un locuteur origine par rapport aux répliques de son interlocuteur mais aussi par rapport aux autres répliques de ce locuteur origine :

"The doctor would not come," **Kino said to Juana.**

[...]

"Then we will go to him," **Juana said,** and with one hand she arranged her dark-blue shawl over her head [...]. (Steinbeck 38)

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

[...]

« Eh bien ! nous irons chez lui », **répondit** Juana et, d'une main, elle drapa son châle bleu sombre autour de sa tête [...]. (39)

Le verbe *répondre* souligne ici la réaction de Juana à la prise de parole de Kino. Un phénomène similaire se retrouve dans l'énoncé suivant :

The doctor put his cup down gently before he let his anger rise.

"Have I nothing better to do than cure insect bites for 'little Indians'? I am a doctor, not a veterinary."

"Yes, Patron," **said** the servant. (Steinbeck 48)

Le docteur posa soigneusement sa tasse avant de donner libre cours à sa colère.

« Est-ce que je n'ai rien de mieux à faire que de soigner les piqûres d'insectes de "petits Indiens" ? Je suis médecin, pas vétérinaire.

– Oui, Patron, **répondit** le domestique. [...] » (49)

L'emploi du verbe *répondre* comme verbe introducteur se justifie par la volonté des traducteurs d'inscrire la réplique du domestique dans le dialogue en réponse à la question posée par le docteur.

Traduction du verbe say par un verbe facilitant l'interprétation du report de paroles par le lecteur

Les traducteurs deviennent, d'une certaine manière, des auteurs lorsqu'ils mettent en œuvre leur activité de traduction. Ils sont donc pleinement responsables du choix des verbes introducteurs de DD. Parmi les degrés de liberté qui sont à leur disposition, il semble que les traducteurs de *The Pearl* aient choisi délibérément d'« accompagner » le lecteur au cours de sa lecture des dialogues notamment. Les traducteurs mettent ainsi en évidence les prises de parole respectives des participants à un acte énonciatif origine. Le verbe introducteur devient ce que nous appelons un « auxiliaire interprétatif »³. Le

³ Le verbe introducteur peut être considéré comme un « facilitateur de l'interprétation », pour reprendre une expression employée par Anna Jaubert (2005, 8).

sémantisme du verbe introducteur n'est plus aussi neutre que lorsque le verbe *dire* est employé. La remarque précédente s'inscrit dans l'hypothèse de travail formulée par Mona Baker et évoquée par Mathieu Guidère (2010, 95) : « "l'hypothèse de l'explicitation" faite par Baker (1997) selon laquelle les textes traduits sont en général plus explicites que les textes sources ».

Dans l'énoncé suivant déjà cité, le SC contient le verbe *expliquer* alors que le verbe *say* est le verbe introducteur dans le texte source :

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)

Une nouvelle fois, le verbe introducteur *expliquer* en français est plus riche sémantiquement que son homologue en anglais. Il tend à expliciter le contenu du discours cité et à légitimer la prise de parole de Kino, alors que dans le texte source, le verbe *say* assure seulement la mise en relation d'un dit avec une origine énonciative.

Par ailleurs, l'on peut noter dans l'incise en français l'ajout obligatoire du phonème /t/, c'est-à-dire d'une « épenthèse »⁴ pour des raisons d'aisance articulatoire.

Faciliter l'appropriation du texte par un lectorat francophone semble être une position souvent adoptée par les traducteurs de *The Pearl*. C'est donc une stratégie cibliste qui est préconisée. Certaines caractéristiques du texte source tendent à être quelque peu gommées, masquées par le choix d'une volonté affichée de rendre la lecture du texte en français aussi naturelle que possible en faisant disparaître des répétitions que l'on rencontre dans le texte origine, notamment la présence du verbe *say* dans les incises de DD.

Recherche d'une diversité d'emploi des verbes introducteurs en français

Il semble exister ici certaines similitudes entre le discours fictionnel et le discours journalistique où le verbe *say* est très souvent employé, comme le rappelle Jean-Claude Sergeant (2011, 37) qui relève « la présence hégémonique du verbe d'attribution de base *to say* ». Selon lui, « le souci de diversification du lexique ne semble pas être l'une des contraintes imposées aux journalistes

⁴ L'épenthèse est définie ainsi : « Phénomène consistant dans l'apparition, à l'intérieur d'un mot ou groupe de mots, d'un phonème adventice d'origine ou de nature non étymologique qui contribue à en faciliter l'articulation » (*Le Trésor de la Langue Française Informatisé*).

britanniques ». *A contrario*, la presse française semble avoir recours à une grande diversité de verbes introducteurs pour éviter la répétition du verbe *dire* : Jean-Claude Sergeant (2011, 37) suppose « une volonté des professionnels de l'écriture de presse de s'affranchir du carcan des formules standardisées ». Ces remarques qui portent sur des énoncés de discours journalistique semblent transposables à l'œuvre de fiction étudiée, à savoir, *The Pearl*, et à sa traduction, *La perle*. John Steinbeck utilise abondamment le verbe introducteur *say* tandis que les traducteurs français ont tendance à employer en alternance divers verbes introducteurs comme les verbes *déclarer*, *faire* et *souffler* pour n'en citer que quelques-uns.

L'énoncé suivant illustre l'emploi du verbe *souffler* comme verbe de parole :

“There is a way,” he **said**.
“But they will kill you.” (Steinbeck 218)

« Il y a un moyen, **souffla**-t-il.
– Mais ils vont te tuer ! [...] » (219)

Les traducteurs semblent ainsi s'efforcer de parcourir l'axe paradigmatique permettant de remplacer le verbe *dire* par un autre verbe plus riche sémantiquement. Ce faisant, la traduction est colorée d'un sémantisme qui n'était pas présent dans le texte source, ce qui tend à mettre en avant l'acte créatif des traducteurs.

Bouleversements syntaxiques entre le texte source et le texte cible et conséquences sur le sémantisme

L'opération de traduction peut s'accompagner de changements syntaxiques plus ou moins importants. Il arrive qu'un changement syntaxique puisse entraîner divers changements qui sont liés à ce bouleversement de la syntaxe d'une phrase. L'énoncé suivant contient plusieurs changements qui se combinent et illustrent la liberté dont jouissent les traducteurs malgré la présence de certaines contraintes :

And Juana, sitting by the fire hole, watched him with questioning eyes, and when he had buried his pearl she asked, “Who do you fear?” (Steinbeck 108)
Kino searched for a true answer, and at last **he said**, “Everyone.” And he could feel a shell of hardness drawing over him. (Steinbeck 110)

Et Juana, assise près du foyer, le regarda faire d'un air interrogateur et, lorsqu'il eut enterré la perle, elle lui demanda : « Qui crains-tu donc ? » (109)
Kino chercha une réponse sincère et finalement **avoua** : « Tout le monde », et il sentit la dure carapace se tendre tout autour de lui. (111)

Si l'on s'intéresse au SC introduisant les propos de Kino dans les deux extraits, le pronom personnel qui désigne le locuteur origine n'apparaît plus en français car les traducteurs ont adopté une structure syntaxique différente de celle du texte source. L'appellatif *Kino* est en facteur commun du verbe *chercher* et du verbe *avouer*. Par ailleurs, le verbe *avouer* n'a pas la seule fonction d'introduire un report de paroles ; en tant que « verbe factif »⁵, il présuppose la vérité du contenu propositionnel figurant dans le discours cité. Le choix de ce verbe par les traducteurs permet au lecteur d'anticiper la réaction de Kino avant que ses propos soient rapportés.

Le déplacement du SC constitue visuellement la transformation la plus évidente lors du passage du texte source au texte cible. En d'autres termes, la position du SC dans l'une des trois positions possibles (Lacaze 2011) n'est pas conservée dans la traduction en français. Ce déplacement mérite toute l'attention du linguiste-stylisticien car la perception de l'acte de parole par le lecteur s'en trouve irrémédiablement affectée.

Nous avons envisagé tout SC comme un des éléments structurels fondamentaux sur lesquels les traducteurs doivent se pencher. Il nous paraît donc logique d'envisager la variation de la position du SC relativement au discours cité entre l'œuvre de Steinbeck et sa traduction en français.

Variation de la position du SC entre le texte source et le texte cible

Nous avons montré (Lacaze 2011, 27) qu'il existe trois positions possibles pour un SC relativement au discours cité :

- la « position initiale » : le SC précède le discours cité ;
- la « position médiane » : le SC est encadré par deux fragments de discours cité ;
- la « position finale » : le SC suit le discours cité.

L'on constate que les traducteurs n'ont pas toujours choisi de respecter dans leur traduction la position du SC dans le texte source. Diverses combinaisons sont possibles et vont être présentées successivement.

La position occupée par le SC dans le texte source n'est pas nécessairement conservée dans le texte cible, les changements syntaxiques ayant une répercussion inévitable sur le sémantisme de l'énoncé. Un SC en position initiale dans le texte source peut être en position finale dans la traduction, comme dans l'énoncé suivant :

⁵ Le verbe *avouer* est classé par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, 116) dans la catégorie des verbes factifs : il « est à la fois modalisateur intrinsèque (verbe factif-positif), et axiologique, puisqu'il dénonce comme une faute le contenu de l'aveu ».

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)

Dans la perle, il vit Juana, Coyotito et lui-même, debout puis agenouillés devant le grand autel et le prêtre les mariait maintenant qu'ils avaient de quoi payer. « Nous allons nous marier... à l'église », **annonça-t-il à voix basse**. (81)

Dans l'énoncé source déjà étudié, l'acte de parole origine est envisagé comme un acte fondateur grâce au SC en position initiale.

L'énoncé suivant met en jeu également la musicalité de l'acte énonciatif origine :

He heard a murmur behind him. **Juana was whispering**, “Coyotito.” (Steinbeck 216)

Il entendit un murmure dans son dos : « Coyotito », **chuchota Juana**. (217)

Le SC est rejeté en position finale dans la traduction. À nouveau, il semble exister une analogie entre ce discours fictionnel et le discours journalistique. Jean-Claude Sergeant (2011, 38) fait remarquer que « les journalistes français intègrent [les éléments de discours cités] dans une fluidité narrative qui vise à en gommer l'externalité ». Déplacer le SC en position finale dans un discours fictionnel tend à atténuer la rupture syntaxique entre récit et occurrence de DD.

C'est aussi le constat qu'établissent Sylvie Hanote et Hélène Chuquet (2004, 25) : lorsque le SC est en position médiane ou en position finale, « la construction d'un événement de parole dans le récit ne semble plus envisagée comme première mais comme parenthétique », le segment introducteur « ne faisant que qualifier [les propos cités au discours direct] comme étant les paroles d'un locuteur identifié et déterminé dans le récit ».

Le déplacement d'un SC de la position initiale dans le texte source vers la position médiane dans le texte cible amoindrit donc le statut de l'acte énonciatif origine, comme le rappellent Sylvie Hanote et Hélène Chuquet (2004, 25) : « lorsque [le SC] est placé avant le discours direct, la prise de parole est présentée comme un événement pris dans le récit, tandis que lorsque [le SC] est placé [en position médiane ou en position finale], le contenu de parole est simplement posé sans annonce ». Ceci est illustré par l'exemple suivant :

The priest said, “It is pleasant to see that your first thoughts are good thoughts. God bless you, my children.” (Steinbeck 90)

« Il est doux de constater, **poursuivit le prêtre**, que vos premières pensées sont de bonnes pensées. Dieu vous bénisse, mes enfants. » (91)

L'incise de DD en français s'insère comme une expression parenthétique au sein du discours cité. Contenant le verbe *poursuivre*, elle assure un repérage du tour de parole du prêtre par rapport à sa première prise de parole qui figure dans le cotexte gauche. Geneviève Salvan (2005, 137), dans son étude sur l'incise de DR dans le roman français, fait remarquer qu'une incise contenant le verbe *poursuivre* « implique une continuité textuelle ». Cette incise « fonctionne dans un premier temps par rapport au contexte gauche [...]. Elle inscrit le fragment de discours direct dans la continuité du précédent ». Cette remarque est en accord avec la stratégie poursuivie par les traducteurs qui cherchent à favoriser une meilleure insertion de chaque réplique dans un dialogue.

De manière analogue, si un SC en position finale dans le texte source est déplacé en position initiale dans la traduction, l'acte de parole est alors davantage inscrit comme un événement dans le récit.

Soit l'énoncé suivant :

She paused, her hands helpless in front of her, and then, "Yes, my brother-in-law," **she said.** (Steinbeck 174)

Elle s'arrêta, les mains ballantes devant elle, puis **elle répondit** : « Bien, beau-frère. » (175)

Le changement de position s'accompagne ici dans la traduction du choix d'un verbe introducteur précisant l'enchaînement des tours de parole entre les participants à l'acte énonciatif.

Nous avons montré par ailleurs qu'un SC peut être constitué de plusieurs fragments encadrant le discours cité (Lacaze 2011, 41). Parfois, seul un fragment du SC change de position, comme dans l'extrait suivant :

Kino could feel warm blood running down from his forehead, and he could hear Juana calling to him, "Kino! Kino!" **And there was terror in her voice.** (Steinbeck 112)

Kino sentait le sang chaud couler sur son front et entendit Juana l'appeler **d'une voix étranglée de terreur** : « Kino ! Kino ! » (113)

L'approche transphrastique peut permettre d'analyser les choix de traduction dans l'énoncé ci-dessus. La phrase indépendante *And there was terror in her voice* fait partie du SC qui signale le report de paroles au DD. Elle complète la première partie du SC contenant le segment textuel *he could hear Juana calling to him* qui précède les paroles rapportées. Les traducteurs sont alors amenés à créer un SC rassemblant toutes les informations contenues dans deux segments autonomes syntaxiquement en anglais. Le contenu sémantique du segment en position finale dans le texte source a été inséré dans le segment en position initiale dans la traduction sous la forme du syntagme prépositionnel *d'une voix étranglée de terreur*. Les deux fragments constituant le SC et séparés dans le texte source sont fusionnés dans le texte cible. Ainsi, même s'il

existe une indépendance syntaxique entre le discours cité et le fragment de SC qui le suit dans le texte source, la subordination sémantique existe néanmoins et elle est mise en évidence par le changement syntaxique retenu par les traducteurs.

Un SC en position finale dans le texte source peut également apparaître en position médiane dans la traduction, comme l'atteste l'énoncé suivant :

At last he handed the baby back to Juana, and he turned to Kino. "I think the poison will attack within the hour," **he said**. (Steinbeck 98)

Finalement, il rendit le petit à Juana et se tourna vers Kino. « Je pense, **dit-il**, que le poison se manifestera dans l'heure qui vient. [...] » (99)

Dans son étude sur la traduction de certains prédicats subjectifs comme le verbe *think*, Bruno Poncharal (2000, 3) estime que « THINK peut avoir un double statut : il peut fonctionner comme une incise (parenthetical), indiquant explicitement au lecteur-co-énonciateur la source des pensées représentées ». Il peut aussi « prend[re] sa fonction de verbe d'opinion, c'est-à-dire, sa fonction modalisatrice ».

Avec le SC en position finale, le segment textuel *I think* du discours cité permet au locuteur origine de « modaliser son assertion » (Poncharal 2000, 4). La présence de ce segment textuel « explicite le point de vue subjectif par rapport auquel a lieu la validation » (2000, 5). Il semble envisageable de supprimer ce segment textuel dans le discours cité sans pour autant que le contenu sémantique du discours cité soit considérablement amoindri :

At last he handed the baby back to Juana, and he turned to Kino. "The poison will attack within the hour," **he said**.

L'énoncé modifié peut être considéré comme « plus assertif » en raison de l'absence du prédicat subjectif (Poncharal 2000, 5).

Le sens du contenu du discours cité va changer sous l'influence du déplacement du SC. Afin de mettre en évidence ce changement sémantique, l'on peut envisager le déplacement du SC dans le texte source afin qu'il occupe la position médiane :

At last he handed the baby back to Juana, and he turned to Kino. "I think, **he said**, the poison will attack within the hour."

Ce changement de position du SC modifie la réception du discours cité par le lecteur. Le fragment de discours cité *I think* est mis en valeur par détachement du reste de la phrase en raison de l'insertion de l'incise *he said*. Le verbe *think* doit alors être considéré comme un verbe d'opinion et l'implication du locuteur origine dans la validation de la proposition *the poison will attack*

within the hour apparaît bien plus importante. La subjectivité du locuteur origine est mise en avant par l'insertion de l'incise en position médiane.

Cet effet est aussi présent dans la traduction proposée par les traducteurs où le verbe *penser* a la valeur d'un verbe d'opinion qui affirme le point de vue du locuteur origine.

À partir de l'étude comparative des énoncés présentés ci-dessus et de leur traduction, qui a pris en compte la variation de la position du SC, il a été mis en évidence que les traducteurs jouissent d'un degré de liberté certain puisqu'ils peuvent choisir de donner plus ou moins d'importance au report d'un acte énonciatif origine, suivant les stratégies narratives et énonciatives qu'ils privilégient.

Suppression d'une incise avec ou sans effacement du SC dans la traduction

Parmi les bouleversements syntaxiques affectant le SC, l'opération de traduction peut conduire à la suppression d'une incise de DD mais pas à l'effacement du SC. Pour autant, l'identification de l'origine énonciative ne pose pas nécessairement problème car l'environnement cotextuel peut compenser l'absence d'incise comme dans l'énoncé suivant :

And Kino saw Kino in the pearl [...]. His lips moved hesitantly over this — “A rifle,” **he said**. “Perhaps a rifle.” (Steinbeck 82)

Et Kino vit Kino dans la perle [...]. Ses lèvres hésitèrent avant de dessiner **les mots** : « Un fusil... un fusil, peut-être. » (83)

Alors que le segment *His lips moved hesitantly over this* décrit les mouvements des lèvres de Kino, le segment textuel *Ses lèvres hésitèrent avant de dessiner les mots* est orienté explicitement vers l'acte de parole, le syntagme nominal *les mots* étant en relation d'identification stricte avec le contenu propositionnel rapporté entre guillemets dans le cotexte droit. La disparition de l'incise *he said* dans le texte source est compensée par l'apparition du syntagme nominal *les mots* dans le texte cible. Au niveau stylistique, le choix retenu par les traducteurs fait naître une incertitude quant aux conditions de réalisation de l'acte de parole origine. Si les mots se dessinent sur les lèvres du locuteur origine, cela ne présuppose pas que ces paroles aient été prononcées à voix haute.

Par ailleurs, il arrive également qu'une réplique de DD ne soit pas introduite par un SC. Dans le texte source, un SC est présent grâce à l'incise *he said* tandis qu'il est effacé dans la traduction :

“What is it?” Juana asked.
“Hush”, **he said**. (Steinbeck 192)

Qu'y a-t-il ? demanda Juana.
– Chut ! (193)

Malgré l'absence de SC dans la deuxième réplique de l'extrait de dialogue, comme deux personnages sont en présence dans cet échange énonciatif, le lecteur peut rétablir aisément l'attribution énonciative manquante, en raison de l'alternance des tours de parole⁶ entre les participants à l'acte énonciatif.

Ajout d'une incise dans la traduction

Le phénomène inverse du précédent peut se produire suite à l'opération de traduction, c'est-à-dire qu'une incise de DD fait son apparition dans la traduction alors que celle-ci est absente dans le texte source, comme dans l'énoncé suivant :

"[...] Boy," he called. And when his servant looked through the rear door, "Boy, go to such a one, and such another and such a third one. [...]" (Steinbeck 140)

« [...] Garçon!... » appela-t-il, et lorsque l'employé passa la tête par la porte du fond, **il commanda** : « Cours chez un tel, un tel et un tel. [...] » (141)

Alors que le texte source ne mentionne pas explicitement la source énonciative mais bien l'altérité interlocutive grâce au syntagme nominal *his servant*, les traducteurs ont choisi d'introduire une incise pour qu'il n'existe pas d'ambiguïté sur l'origine énonciative. C'est bien l'acheteur s'adressant à son employé qui est à l'origine des paroles rapportées entre guillemets. Toutefois, l'analyse du contenu du discours cité permet, en raison de la cohésion discursive, d'identifier la source énonciative car le SC *he called* est encadré par deux fragments de discours cité prononcés par le même locuteur origine.

Changement de forme de DR entre le texte source et sa traduction

Parmi les nombreux bouleversements syntaxiques recensés entre le texte source et sa traduction, un changement de forme de DR peut intervenir. Ainsi, une occurrence de DD peut être traduite par une occurrence de discours indirect classique (noté DIC).

Soit l'énoncé suivant :

"And mark this," **they said**. "Those dealers did not discuss these things. Each of the three knew the pearl was valueless."

⁶ L'alternance des tours de parole peut permettre de compenser l'absence de SC dans un dialogue. Ce phénomène d'effacement de l'attribution énonciative a été étudié dans notre article sur la nouvelle "Hills Like White Elephants" d'Ernest Hemingway (Lacaze 2010).

“But suppose they had arranged it before?”
“If that is so, then all of us have been cheated all of our lives.”
Perhaps, **some argued**, perhaps it would have been better if Kino took the one thousand five hundred pesos. [...]
And now, **said other fearful ones**, now that he had defied them, those buyers will not want to deal with him at all. [...]
And **other said**, Kino is a brave man, and a fierce man; he is right. From his courage we may all profit. (Steinbeck 146)

Ce dialogue se caractérise par la présence de différentes sources énonciatives tout aussi faiblement déterminées les unes que les autres. Ces sources renvoient toutes aux villageois qui habitent à proximité de la maison de Kino. Les identités des individus composant les sources énonciatives demeurent inconnues. Seuls leurs propos sont rapportés dans un dialogue qui fait entendre une alternance de voix.

Il semble intéressant de remarquer que la première occurrence de DD est introduite par l’incise *they said*. Puis les deux répliques suivantes ne sont pas introduites. C’est le contenu des paroles qui est mis en avant et non pas l’identité de ces locuteurs. Dans les trois dernières répliques du dialogue, chaque discours cité est introduit par une incise. Toutefois, la mention d’une source énonciative faiblement déterminée coïncide avec la disparition des guillemets délimitant le discours cité. Il semble alors que le DD qui figure dans les trois dernières répliques du dialogue soit différent du DD présent dans les trois premières répliques. Monique De Mattia-Viviès (2010, 166) qualifierait ces répliques d’occurrence de « DD mimétique ». Selon elle, le DD mimétique se définit ainsi : un « DD sans guillemets et/ou sans marque de séparation entre l’incise et la citation [...] produisant un *effet de discours en direct* » (166).

Par ailleurs, chaque syntagme nominal apparaissant dans une des trois incises met en évidence la pluralité de chaque source énonciative. La « thèse autonymique » du discours direct, comme l’appelle Ulla Tuomarla (1999, 22) et qui a été mise en avant par Jacqueline Authier-Revuz (1992), est ici prise en défaut car il n’y a pas unicité du locuteur origine.

Les bouleversements énonciatifs et syntaxiques qui affectent ce polylogue⁷ représentent autant de contraintes dont les traducteurs doivent s’accommoder.

Voici les choix retenus par les traducteurs :

« Et remarquez-bien, **disaient-ils**, les acheteurs n’ont même pas discuté entre eux. Tous les trois, ils ont su que la perle était sans valeur.
– Oui, mais supposez qu’ils se soient mis d’accord à l’avance ?
– S’il en est ainsi, alors toute notre vie, nous aurions été volés.
– Peut-être, **suggéra quelqu’un**, peut-être aurait-il été préférable que Kino prit les quinze cents pesos. [...] »

⁷ Le terme *polylogue* est emprunté à Francis Berthelot (2005, 174).

Et puis, **disaient d'autres timorés**, maintenant qu'ils les avaient défiés, les acheteurs n'accepteraient plus jamais de traiter avec lui. [...] Mais **d'autres répliquaient que** Kino était un homme brave, un homme sans peur, qu'il avait raison et que son courage bénéficierait à tous. (147)

Le temps du verbe d'incise dans la première réplique du dialogue est l'imparfait et non pas le passé simple, ce qui semble être en accord avec la nature plurielle du sujet syntaxique. Les deuxième et troisième répliques ne sont pas introduites par un SC, de manière analogue au texte source. Par contre, alors qu'une rupture typographique et énonciative intervient avant la quatrième réplique dans le texte source, la traduction présente cette réplique comme faisant partie de l'échange discursif précédent. Cette réplique est précédée d'un tiret et est incluse dans les guillemets qui délimitent le dialogue. Par ailleurs, la source énonciative devient unique alors qu'elle était plurielle dans le texte source. Alors que la quatrième réplique était présentée dans le texte source comme ayant un statut similaire aux deux répliques suivantes ne contenant pas de guillemets, les traducteurs ont choisi de l'inclure dans le dialogue entre guillemets. De plus, la pluralité énonciative présente dans l'incise *some said* a disparu au profit d'une source énonciative unique désignée par *quelqu'un* et précédant le verbe introducteur *suggérer* au passé simple, ce qui semble en accord avec l'unicité de la prise de parole. Le contraste est évident avec la pluralité des sources énonciatives des deux répliques suivantes dans lesquelles les verbes introducteurs sont à l'imparfait. Les cinquième et sixième répliques ne sont plus signalées comme les occurrences d'un dialogue car les tirets et les guillemets sont absents. Les traducteurs ont ici changé profondément le style et le sens du texte source en traitant cette quatrième réplique de manière analogue aux trois premières répliques du dialogue.

Par ailleurs, les traducteurs ont aussi transformé la nature du dernier acte rapporté car la forme de DR a changé : ce report de paroles au DD dans le texte source se présente dans la traduction sous la forme d'une occurrence de DIC, ce qui implique un recalcul des repérages déictiques et temporels. Changer la forme de DR, c'est altérer la perception par le lecteur de l'acte origine. En effet, le texte source fait entendre et résonner les paroles origines ; il produit un effet de réel. Dans la traduction, le DIC tend à gommer la reproduction exacte de l'énonciation origine pour présenter seulement une reformulation⁸ des propos origines et l'investissement du locuteur rapporteur paraît bien plus important. De plus, au niveau du style, ce dernier report de paroles semble abandonner

⁸ Monique De Mattia-Viviès (2010, 152) présente ainsi les caractéristiques d'une occurrence de DIC : « De façon très schématique, le DIC (*discours indirect classique*) est censé rapporter un énoncé initial dans les termes du locuteur citant. Ce dernier doit théoriquement rester fidèle au contenu origine mais peut le reformuler et/ou le résumer, sélectionner les informations qu'il souhaite rapporter. Il est responsable des repérages temporels et des personnes (adaptation des repérages de l'énoncé origine à sa situation). »

toute la fluidité du discours origine, notamment par la répétition du subordonnant *que* qui est mentionné trois fois.

Conclusion

Les traducteurs français de *La perle* dans l'édition de 1950 semblent avoir choisi délibérément de privilégier la réception de l'œuvre par un lectorat francophone. Certaines spécificités du texte source ont ainsi été gommées par certaines transformations syntaxiques et sémantiques qui affectent, à des degrés divers, le style de l'œuvre.

Les efforts conjugués des deux traducteurs offrent aux lecteurs francophones un accès aisé à l'œuvre de Steinbeck mais, parfois, le point de vue est sensiblement altéré, notamment lorsqu'un changement de forme de discours rapporté vient s'immiscer çà et là dans l'adaptation française.

Les modifications engendrées par la traduction en français de *The Pearl* affectent aussi bien le sémantisme du verbe introducteur que la syntaxe au moyen de l'ajout, du déplacement ou de la suppression d'un segment contextualisant. L'analyse de tous ces changements syntaxiques et sémantiques concourt à révéler l'influence des choix des traducteurs dans le processus de création que représente l'entreprise de traduction d'une œuvre.

Le « conflit » entre le « rythme » et le « signe » mis en avant par Henri Meschonnic (2007, 55) s'illustre bien dans la problématique de la traduction en français de *The Pearl*, les traducteurs ayant accordé la primauté à la fluidité et au rythme dans *La perle*.

Bibliographie

Corpus littéraire

A. Œuvres de langue anglaise

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

B. Traduction

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

Autres ouvrages cités

AUSTIN, John Langshaw, (1962) 1975. *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, J. O. Urmson and Marina Sbisa (ed), Harvard UP.

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

BAKER, Mona, 1997 (175-186). "Corpus-based Translation Studies: the Challenges that Lie Ahead", *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering in Honour of Juan C. Sager*, Harold Somers (ed), Amsterdam, John Benjamins Publishing.

BERTHELOT, Francis, 2005. *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin.

DE MATTIA-VIVIÈS, Monique, 2010 (151-180). « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides », *ANGLOPHONIA-SIGMA* 28/2010, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

« Épenthèse ». *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*. 2 mai 2012 [http://atilf.atilf.fr/].

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

HANOTE, Sylvie et Chuquet, Hélène, 2004. *'Who's speaking, please?' : le discours rapporté*, Paris, 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.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, 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.
- , 2012 (à paraître). « 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 », *Études de Stylistique Anglaise* N°3.
- , 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>]
- MAINGUENEAU, Dominique, 1991. *L'énonciation en linguistique française : embrayeurs, temps, discours rapporté*, Paris, Hachette Supérieur.
- MESCHONNIC, Henri, 2007. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- PONCHARAL, Bruno, 2000 (1-31). « Problèmes de traduction posés par certains prédicats subjectifs au discours indirect libre », *Linguistique contrastive et traduction* 5, Jacqueline Guillemin-Fischer (éd), Gap, 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.
- SERGEANT, Jean-Claude, 2011. *L'anglais du journalisme : comprendre et traduire*, Paris, Ophrys.
- TUOMARLA, Ulla, 1999. *La citation mode d'emploi : sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

CONTRIBUTORS

Catherine CHAUVIN

*La (non-)transparence de la « transcription » et son utilisation :
représentation du « Mokni » dans The Book of Dave de Will Self*

Catherine Chauvin is Lecturer in English linguistics at the Université de Lorraine (France). Her main interests are prepositions and particles in English, and more generally the expression of space, in English and in contrastive linguistics. She has also recently published papers on expressivity, reduplications in English, and worked on the construction of cohesion/ coherence. She hopes to go on exploring the representations of language in literature and in non-specialized discourses.

Hélène COLLINS

La relative transparence de l'hypallage : l'hypallage est-elle un trope ?

Hélène Collins is a certified English teacher (agrégation in English). She is a teaching assistant (ATER) at the university Nice Sophia-Antipolis (LIRCES, BCL). Her doctoral research deals with translation and stylistics, focusing on the translation of hypallages and on Charlotte Brontë's prose.

Jacqueline FROMONOT

*L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction de w. M. Thackeray :
entre opacité et transparence*

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, stylistics and philosophy of language.

Grégoire LACAZE

Analyse contrastive des changements syntaxiques et sémantiques affectant le discours direct dans the Pearl et La Perle de John Steinbeck

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

Jean-Jacques LECERCLE

Lecture deleuzienne d'une page de Dracula

Jean-Jacques Lecercle is Emeritus Professor of English at the University of Nanterre in Paris. He has widely published in the fields of Victorian literature and the philosophy of language, with special interest in the work of Gilles Deleuze. His latest book, *Badiou and Deleuze Read Literature*, was published by Edinburgh University Press in 2010.

Séverine LETALLEUR-SOMMER

***Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens
the oval portrait (2)
Transparence et opacité du signe***

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, more precisely on meaning construction in the English language and visual representations.

Elise LOUVIOT

Poétique de la transparence : le cas du poème hagiographique vieil-anglais

Élise Louviot is an alumna of Corpus Christi College, Cambridge, and of the École Normale Supérieure de Lyon. She is currently completing a doctoral thesis on the conventions of direct speech in Old English narrative poetry and co-heading the GRENDDEL, a project in medieval English studies based in the University of Lorraine, within IDEA (EA2338). Her research interests include medieval textuality, represented speech and pragmatic markers.

Catherine PAULIN

Language variation in diasporic texts : transparency or opacity ?

Catherine Paulin is Professor of English Linguistics in the department of English Studies at the University of Strasbourg. 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.

Linda PILLIÈRE

Transparency of style – an impossible goal ?

Linda Pillière is Professor in English Language and Linguistics at Aix Marseille Université (France). Since completing a PhD on a linguistic analysis of the style of Virginia Woolf, she has written various articles in the fields of linguistics, stylistics and translation. Her recent publications focus on the translation of British novels for the American market.

Mireille QUIVY

Miroirs et transparence. Virginia Woolf, An Unwritten Novel

Mireille Quivy is Senior Lecturer at Rouen University. Her research focuses on reference, in the fields of linguistics, stylistics and translation. Her publications associated with stylistic studies include a Glossaire bilingue des termes littéraires (2004), and various articles published by the Revue de la Société de Stylistique Anglaise, the Cahiers de l'IPEC and Études Canadiennes.

Simone RINZLER

***De quoi la transparence est-elle le nom ? Le cas de
the Suspicions of Mr Wicher***

Simone Rinzler is Senior Lecturer (HDR) at the Université Paris Ouest Nanterre La Défense (France). After a PhD on the English passive, she turned to the philosophy of language and the history of ideas. She has written many articles on pragmatics, rhetoric, language and linguistics, most of them applied to the genre of the manifesto. She is the author of a book on manifestos in the 20th century English-speaking world *La Parole manifestaire : manifestes et manifestations de revendication au XX^e siècle dans l'aire anglophone*. She is a specialist of discourse analysis and stylistics. She has worked on a theory of committed macrolinguistics. Her philosophical, historical, social and political approach is language-centred.

Olivier SIMONIN

Typologie des contenus implicites

Olivier Simonin is Lecturer in English linguistics at the University of Perpignan – Via Domitia. In addition to pragmatics, his other research interests include syntax, semantics and diachronic linguistics.

RÉSUMÉS - ABSTRACTS

Catherine CHAUVIN

Université de Lorraine – site de Nancy

*La (non-)transparence de la « transcription » et son utilisation :
représentation du « Mokni » dans The Book of Dave de Will Self*

Résumé :

Cet article s'attache à décrire les outils employés pour noter la variété « Mokni » dans *The Book of Dave*, de Will Self (Penguin, 2008). En effet, le roman offre la particularité d'utiliser une « transcription » spécifique pour cette variété, qui est supposée être celle qui est parlée par les habitants de l'île de Ham dans le futur. On reconnaît le terme de « Mockney », à peine déguisé par l'orthographe, dans cette appellation. L'analyse vise à « décoder », au moins partiellement, les conventions choisies en tentant de voir quels choix orthographiques ont été effectués, en confrontant, notamment, les choix effectués et les conventions habituelles de l'anglais pour ce qui est des relations graphie/ phonie ; ceci conduisant à une discussion de ce que seraient les implications de ces choix de transcription sur le plan stylistique. L'auteur retrouve certaines conventions habituelles de l'anglais contemporain « réel » ; le système est en partie innovant (emploi de diacritiques), mais s'appuie également sur des conventions partiellement existantes. Les choix ne sont également qu'en partie systématiques et ne s'appuient pas forcément sur des critères uniquement phonétiques ; on retrouve donc l'idée que les dialectes retranscrits en littérature peuvent être caractérisés comme des « eye dialects », des dialectes pour les yeux, où l'étrangeté de la retranscription est iconique de la non-familiarité de la variété représentée. La corruption orthographique peut aussi être liée à la corruption idéologique du monde décrit. Quelques aspects du lien entre « Mokni », Mockney, Cockney et autres variétés évoquées dans l'ouvrage sont également envisagés.

Abstract:

The. This paper is a study of the means used to transcribe “Mokni” in *The Book of Dave*, by Will Self (Penguin, 2008). In the novel, a special form of spelling is used to “transcribe” the linguistic variety which is hypothetically spoken by the inhabitants of Ham in the future. The name, “Mokni” is transparent enough; the reference to “Mockney” is obvious. In this analysis, we try to “decode” the chosen conventions, and try and see what choices have been made in the spelling that is finally used, especially by confronting them to the usual spelling-to-sound conventions that can be found in “real”, contemporary English. This leads to a discussion of the implications

of such choices on a stylistic level. Will Self's choices *are* based on existing conventions; even though the conventions used in the novel are, also, innovative (for instance, Will Self uses diacritics that are not normally used in English), some existing principles provide a basis for the choices made. The created "system" does not always seem to be systematic and the choices are not always based on phonetic constraints. This leads to the idea that here, again, we have what has been called an "eye dialect", a dialect that is made visible on the page and whose strangeness is iconically representative of unusualness in the represented variety. The corruption at work in the spelling can also be thought to be related to the ideological corruption of the dystopic society. A short discussion of how close Mokni seems to be to Cockney, Mockney, etc., and other varieties alluded to in the novel, is also included.

Mots-clés : Cockney/Mockney – dialectes – variétés linguistiques – variétés de fiction -- Self (Will) – Mokni – liens graphie/phonie – systèmes graphiques

Keywords: Cockney/Mockney – dialects – language varieties – fictional varieties -- Self (Will) – Mokni – spelling-to-sound systems – spelling systems

Hélène COLLINS
Université de Nice LIRCES

La relative transparence de l'hypallage : l'hypallage est-elle un trope ?

Résumé :

Cet article a pour but d'éclairer la spécificité tropique de l'hypallage. Cette figure se signale par une allotopie entre un *apport hypallagique* et un support d'incidence, pourtant étroitement liés syntaxiquement. Néanmoins, ni l'allotopie, ni le caractère insolite de l'association ne suffisent à elles seules à distinguer l'hypallage d'autres figures : c'est le contrepoint entre le lien syntaxique allotopique d'une part et, d'autre part, un lien moins allotopique entre l'*apport hypallagique* et un autre support plus isotopique, qui, à nos yeux, distingue l'hypallage d'autres tropes. Ce contrepoint permet de suggérer le trope dans le cadre du lien syntaxique tout en proposant simultanément à l'interprétation un lien non tropique avec le support plus isotopique. Le sens tropique de l'hypallage se perçoit relativement aux divers liens coexistants dans l'hypallage. Cette figure contrapuntique permet une instabilité typique entre convergence et divergence, pour laquelle nous proposons le terme de *bivergence*. L'hypallage favorise ainsi la coexistence de divers courants, s'inscrivant dans la problématique de l'hétérogénéité développée chez Charlotte Brontë.

Abstract:

This essay means to shed light on the type of tropicity specific to hypallage. This figure is signaled by the typical relationship between its *hypallactic connected* (often an epithet) and its *syntactic connectee* (often the nominal head). They are indeed linked to each other by allotopy despite their strong syntactic connection. However, neither allotopy, nor the surprise triggered by the association constitute sufficient criteria to distinguish hypallage from other figures. Counterpoint is the characteristic specific to hypallage. The hypallactic contrapuntal relationship occurs between, on the one hand, the allotopic syntactic link and, on the other hand, the less allotopic connection between the *syntactic connectee* and a more isotopic *connectee*. Counterpoint enables hypallage to simultaneously suggest a tropic relationship between the *connected* and the *syntactic connectee*, and a non-tropic link between the *connected* and the *isotopic connectee*. The tropical meaning of hypallage can be seen in a relative way through

various links coexisting in this figure. Contrapuntal hypallage produces a typical instability between convergence and divergence that can be called *bivergence*. Thus hypallage enables several currents to coexist, in a way that is consistent with the heterogeneity issue raised by Charlotte Brontë.

Mots-clés : stylistique, hypallage, trope, allotopie, relatif, contrepoint, Brontë, bivergence, métaphore, métonymie.

Keywords: stylistics, hypallage, trope, allotopy, relative, counterpoint, Brontë, bivergence, metaphor, metonymy.

Jacqueline FROMONOT

Université Paris 8 Saint-Denis - EA 1569

*L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction de w. M. Thackeray :
entre opacité et transparence*

Résumé :

Omniprésente dans la fiction thackerayenne, l'alternance codique tend à opacifier le discours romanesque et semble postuler un lectorat polyglotte, mais la configuration narrative s'avère plus complexe. Dans le cadre d'une problématique de la réception, on élaborera donc une casuistique de son utilisation à partir de trois mouvements complémentaires. On posera tout d'abord que l'opacité du code peut entraîner l'opacité du message à des fins stratégiques, puis seront étudiées les procédures mises en œuvre pour que l'opacité du code permette la transparence du message en minimisant le coût cognitif pour le lecteur, et on s'intéressera enfin aux situations paradoxales où le recours à un code transparent génère une certaine opacité du message, sous forme d'implicite et d'ambiguïté, dans le but de dynamiser la lecture.

Abstract:

An omnipresent feature in Thackeray's fiction, code-switching tends to make the discourse opaque and seems to require multilingual competences from the reader, but the narrative configuration proves more complex. Within the frame of reception theory, this paper consequently aims to build a casuistry of the recourse to code-switching from three complementary approaches. First, the opacity of the code results in the strategic opacity of the message; however the transparency of the code can be achieved notwithstanding its opacity thanks to various devices which minimize the cognitive cost for the reader, and lastly a transparent code can paradoxically generate a measure of opacity in the message, under the form of implicitness and ambiguity, in order to boost the reading process.

Mots-clés : alternance codique, ambiguïté, hétéroglossie, hybridité, réception, sociolinguistique, xénisme

Keywords: ambiguity, code switching, heteroglossia, hybridity, reception, sociolinguistics, xenism

Grégoire LACAZE

Aix-Marseille Université – LERMA - EA 853

*Analyse contrastive des changements syntaxiques et sémantiques affectant le discours direct dans *The Pearl* et *La Perle* de John Steinbeck*

Résumé :

La présente étude fait suite à une première publication (Lacaze 2012) consacrée à une réflexion méthodologique portant sur quelques choix de traduction adoptés dans la traduction française de *The Pearl* de John Steinbeck (Gallimard 1950) à propos de l'introduction du discours direct. Elle se propose de mettre en évidence certains changements syntaxiques et sémantiques notables qui émergent dans les reports de paroles au discours direct dans la traduction lorsqu'on la compare au texte source. Elle envisage principalement le changement de verbe introducteur, le déplacement, l'effacement ou l'ajout d'un segment contextualisant ou encore le changement de forme de discours rapporté lors du passage d'une langue à l'autre.

Abstract:

This paper follows an initial publication (Lacaze 2012) devoted to a methodological reflection on the choices adopted in Gallimard's 1950 French translation of Steinbeck's *The Pearl* in relation to the introduction of direct speech. It aims at investigating certain syntactic and semantic changes emerging in utterances of direct speech in *La perle*. Changes such as a substitution of the verb of saying, a shift in the contextualizing sequence, the cancellation or the insertion of a contextualizing sequence are explored here in the original text and the French translation.

Mots-clés : introduction, discours direct, traduction, approche contrastive, anglais, français, John Steinbeck, *The Pearl*, *La perle*, syntaxe, sémantique, stylistique

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

Jean-Jacques LECERCLE

Université Paris Ouest Nanterre La Défense - CREA - EA 370

Lecture deleuzienne d'une page de Dracula

Résumé :

On essaie de répondre à la question suivante : comment se fait-il qu'un grand mythe a pour origine un roman aussi mal écrit ? La lecture d'une page de *Dracula* montre que le roman est effectivement mal écrit. Mais une analyse du même texte à la lumière des concepts de Gilles Deleuze –devenir, métamorphose, événement, déterritorialisation et reterritorialisation montre que le comte Dracula est une tique deleuzienne hyperactive et qu'il incarne la subversion de l'espace strié et des valeurs établies.

Abstract:

The essay seeks to answer the following question: how can a great myth, the myth of Dracula the vampire have been born in such an ill-written text. A close reading of a page from *Dracula* will show that the novel is indeed badly written. But an analysis of the same text in the light of the Deleuzian concepts of becoming, of metamorphosis, of event, of deterritorialisation and reterritorialisation will show that Count Dracula is a hyperactive Deleuzian tick and that he embodies the subversion of the striated space of respectable society.

Mots-clés : agencement, bathos, cliché, Deleuze, déterritorialisation, devenir, Dracula, métamorphose, pornographie, style, Stoker, tique, vampire

Keywords: assemblage, bathos, becoming, cliché, Deleuze, deterritorialization, Dracula, metamorphosis, pornography, style, Stoker, tick, vampire

Séverine LETALLEUR-SOMMER
Université Paris Ouest – Nanterre la Défense

*Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens
the oval portrait (2)
Transparence et opacité du signe*

Résumé :

Cet article s'inscrit dans la continuité d'un premier travail portant sur la question de la construction du sens dans la nouvelle de Poe « The Oval Portrait ». Nous émettons l'hypothèse qu'en prenant pour pré-texte le dialogue texte/image, l'auteur procède en réalité à une mise en miroir texte/texte (structure enchâssée du récit) symbolisant narrativement la façon dont le signe engendre le signifié - le visible, l'invisible. Destiné à s'effacer devant un signifié omniprésent mais inaccessible visuellement - le portrait peint - le signe linguistique doit disparaître en même temps qu'il se montre. C'est en ce paradoxe que réside sa force. Dès lors, *valet et blessure*, dont plusieurs analyses interrogent la présence au sein du récit, incarnent narrativement ce passage au signifié par l'intermédiaire d'un signe transparent - le serviteur, le valet - mais *perçant* - la blessure.

Abstract:

This paper is the sequel of a previous article published in ESA; it deals with the construction of meaning in Poe's *Oval Portrait*. The idea is to show that under the pretence of establishing a dialogue between text and image, the author actually splits the text thus hinting at words mirroring themselves (cf. the narrative's embedded structure). The odd divide leads to a reflection on how signs trigger what they signify, the visible leading to the invisible. The text's efficacy lies in its ability to make us forget its presence and focus on the internal images it generates. This paradox is what makes it all the more powerful. Subsequently, such a transparency may help understand the ephemeral presence of a valet at the beginning of the story. Moreover, it may account for the fact that the narrator's wound, also mentioned initially, seems to play no part in the plot. Those two elements act as narrative representations of what the linguistic sign is meant to do: guide the eye - the valet - *through* the text - the wound - to visualize what lies beyond the verbal screen.

Mots-clés : sémiotique, signes picturaux, bidimensionnalité, linéarité, indexicalité, iconicité, *logogen*, *imagen*, arabesque, métadiscours, texte/image, fantastique

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

Elise LOUVIOT

Université de Lorraine – IDEA EA 2338

*Poétique de la transparence :
le cas du poème hagiographique vieil-anglais*

Résumé :

Le discours direct est fréquemment vu comme une façon pour le narrateur de devenir transparent et de permettre ainsi un accès sans médiation à l'action du récit. L'examen de l'épisode en mer du poème vieil-anglais *Andreas* montre que tel n'est pas nécessairement le cas. Dans ce poème, le discours direct n'est pas indépendant de la voix narrative, mais semble plutôt en être une extension : il ne s'agit pas d'un procédé mimétique visant à représenter ce qu'un personnage aurait pu dire, mais d'un outil didactique, employé par le narrateur pour faire apparaître les enjeux du récit plus nettement.

Abstract:

Direct speech is frequently seen as a way for the narrator to become transparent and thus to allow unmediated access to the action. An examination of the sea episode in the Old English poem *Andreas* shows that this is not necessarily the case. In this poem, direct speech is not independent from the narrative voice but rather seems to be an extension of it: it is not a mimetic device used to show what a character may have said, but a didactic one, used by the narrator to delineate the issues at stake in the poem more clearly.

Mots-Clés : discours direct, vieil-anglais, poésie, *Andreas*, hagiographie

Keywords: direct speech, Old English, poetry, *Andreas*, hagiography

Catherine PAULIN

Université de Strasbourg, LiLPa – EA 1339

Language variation in diasporic texts: transparency or opacity ?

Résumé :

Cet article questionne la relation dialectique entre la saillance des variétés linguistiques dans le discours et leur transparence. Par transparence, nous comprenons facilité d'accès à l'information sémantique, pragmatique, culturelle. Les variétés diatopique, diastatique et diaphasique sont aisément repérées mais elles ne sont pas nécessairement facilement interprétables. Leur relative opacité ou leur résistance à l'interprétation tient à la tentation de construire l'altérité par rapport à

soi ou au même dont le lecteur fait l'expérience. Les variétés linguistiques sont abordées par l'étude de l'alternance codique dans des textes de fiction qui ne sont pas supposés être une représentation fidèle de la réalité mais qui sont des représentations imaginaires de sujets. Les textes postcoloniaux étudiés selon cette approche ont été publiés en anglais: *Girls at War and other stories* de Chinua Achebe (1972) et *Jagua Nana* de Cyprian Ekwensi (1961).

Abstract:

Militaa This paper will examine the dialectic relationship between the saliency of linguistic varieties in discourse and their transparency. Transparency is here understood as the ease of access to semantic, pragmatic, cultural information. Diatopic, diastratic and diaphasic varieties are easily perceived but they are not necessarily easily understood. Their relative opacity or resistance to interpretation lies in the temptation that the reader experiences to construct alterity in reference to the self or sameness. Linguistic varieties will be apprehended through the study of code-switching in fictional texts that are not meant to be a faithful representation of reality but to be imaginary representations of subjects.

The approach developed in this paper lies on the study of postcolonial texts published in English: *Girls at War and other stories* by Chinua Achebe (1972) and *Jagua Nana* by Cyprian Ekwensi (1961).

Mots-clés : variétés de langue: diatopique, diastratique, diaphasique, emprunts, alternance codique, transparence / opacité

Keywords: language varieties: diatopic, diastratic, diaphasic, loanwords, code-switching, transparency / opacity

Linda PILLIÈRE

Aix Marseille Université, LERMA EA 853, 13284, Marseille, France

Transparency of style – an impossible goal ?

Résumé :

L'objet de cet article est de réfléchir au terme « style transparent ». Après quelques réflexions générales relatives à la notion de transparence, les procédés langagiers employés pour obtenir ce style sont analysés. On examine ensuite les limites d'une telle philosophie du style.

Abstract:

The aim of this article is to reflect on what exactly is meant by transparency of style. After examining the notion of transparency and how it relates to style in general, the specific linguistic markers that are associated with such a style are analysed. Finally, the basic philosophy which underpins the concept of a transparent style is called into question.

Mots-clés : transparence, style, opacité, idéologie, style minimaliste, manuel de style

Keywords: transparency, Plain English, opacity, ideology, minimalist style, style guide

Mireille QUIVY
Université de Rouen

Miroirs et transparence. Virginia Woolf, An Unwritten Novel

Résumé :

À mi-chemin entre nouvelle et essai, « An Unwritten Novel » met en place un jeu sur la frontière entre le voir et le cacher, le regardant et le regardé, l'opacité et la transparence, le soi et l'altérité. La construction du personnage, de l'intrigue, du contexte sont au cœur de la quête esthétique, et la question de la référence se pose inévitablement. Cet article explore les relations entre miroirs et transparence, entre fiction et métafiction.

Abstract:

Half-way between a short story and an essay, "An Unwritten Novel" explores the thin-edged frontier between seeing and hiding, looking and being looked at, opacity and transparency, the self and the other. The construction of character, plot, and context is at the heart of the aesthetic quest, and the issue of reference is inevitably questioned. This essay investigates the relationships between mirrors and transparency, fiction and metafiction.

Mots-clés : esthétique — transparence — vision — personnage — lecteur — narrateur

Keywords : aesthetics — transparency — vision — character — reader — narrator

Simone RINZLER
Université Paris Ouest Nanterre

*De quoi la transparence est-elle le nom ? Le cas de
the Suspicions of Mr Wicher*

Résumé :

L'étude du "Style du Commun" dans l'essai documentaire de Kate Summerscale *The Suspicions of Mr Whicher or the Murder at Road Hill House* permet de montrer ce qu'est la *macrostylistique*. Inspirée de la linguistique de l'énonciation et d'une philosophie du langage prenant en compte les interactions Langage ↔ Monde, la *macrostylistique* repose sur l'étude du langage dans son contexte large. Elle mène à une meilleure compréhension et à une interprétation des deux sociétés dont il est ici question : la société du XIX^e siècle et celle du XXI^e siècle. Cet essai documentaire mène l'enquête du meurtre du petit Saville Kent à Road Hill House en 1860. Du point de vue thématique, cette histoire vraie, racontée comme une fiction, présente pratiquement tous les traits d'un roman policier. Du point de vue linguistique, le style semble « plat » et s'apparente à un style neutre ou commun. L'enquête linguistique des traits grammaticaux saillants, principalement syntaxiques, montera que le style, tout comme le genre de cette enquête à succès est hybride. Le livre se compose d'un *grafting* de citations innombrables. La syntaxe est principalement hypotactique. L'enquête stylistique contextualisée de ce genre hybride mènera au paramétrage du « Style du Commun » du XXI^e siècle.

Abstract:

The study of the “style of the Common” in Kate Summerscale’s non-fiction *The Suspicions of Mr Whicher or the Murder at Road Hill House* will give an illustration of what *macrostylistics* is. Derived from the French school of enunciative linguistics and from a philosophy of language envisioning the two-way interaction between Language and the World (Language ↔ World) macrostylistics consists in the *strong reading* of a whole text, by studying its language within its broad context. Such an approach thus leads to a better understanding and interpretation of the two societies considered here, the 19th and the 21st century societies. This 21st century non-fiction investigates the widely talked about “murder at Road Hill House” of young Saville Kent, aged 3, in 1860. Thematically, this true story is told in the manner of a fiction and bears practically all the features of a detective novel. Linguistically, the style is apparently flat and could be considered as neutral or common. A linguistic investigation of the grammatical features, mainly syntactical, will show that the style, as well as the genre, of this much acclaimed investigation is hybrid. The book is composed of the grafting of innumerable quotations. The contextualised linguistic investigation of this actually puzzling grafted style will lead to the stylistic mapping of 21st century’s “Style of the Common”.

Mots-clés : transparence, opacité, style neutre, style Commun, *grafting*, suture, secret, voyeurisme, société, puritanisme, intimité, Boltanski Luc, énigme, complot, soupçon, confiance, Hobsbawm Eric, Summerscale Kate

Keywords : transparency, opacity, neutral style, Common style, *grafting*, secret, voyeurism, society, puritanism, privacy, Boltanski Luc, enigma, conspiracy, suspicion, trust, Hobsbawm Eric, Summerscale Kate

Olivier SIMONIN

Univ. Perpignan – Via Domitia, VECT-Mare-Nostrum - EA 2983

Typologie des contenus implicites

Résumé :

L’objectif de ce travail est de revenir sur la bipartition, héritée de Ducrot (1969), des contenus implicites entre présupposés et sous-entendus, pour en proposer une typologie plus fine et ainsi déboucher sur une meilleure compréhension de ce qu’est l’implicite.

Abstract:

The purpose of this paper is to re-examine the opposition between présupposés (presuppositions) and sous-entendus (implicatures) postulated by Ducrot (1969) to characterize implicit content, with the aim of proposing a finer-grained typology and obtain a better understanding of its nature.

Mots-clés : implicite, présupposé, sous-entendu, anaphore associative, common ground

Keywords : implicit ; presupposition ; implicature ; bridging inference ; common ground

Mis en page et
achevé d'imprimer
à l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest - Nanterre La Défense
en avril 2013

Dépôt légal : 2^{ème} trimestre 2013