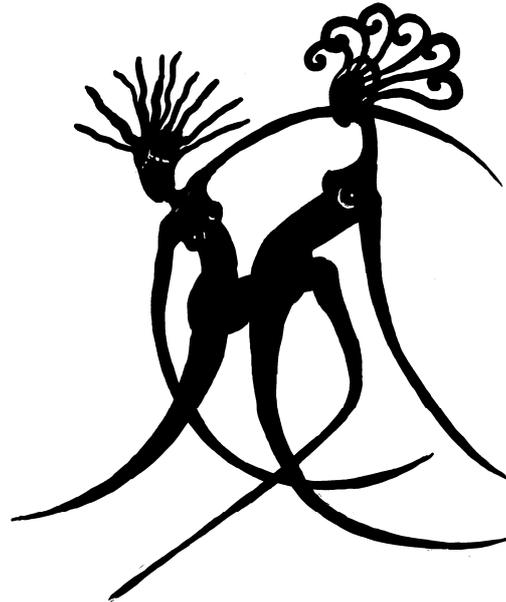


*Études de Stylistique
Anglaise*

SSA

Société de Stylistique Anglaise

*Appellation(s) /
naming, labelling, addressing*
2013



ESA N° 6

© 2014 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 de 1978 à 1992
Gilles MATHIS, Président de la Société de 1992 à 2003
Wilfrid ROTGE, Président de la Société de 2003 à 2007
Monique DE MATTIA-VIVIES, Présidente de 2007 à 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** (Aix-Marseille Université / Institut Universitaire de France)

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

Vice-Présidentes :

Linda PILLIERE (Aix-Marseille Université)
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

NOM : Mme / Mlle / M.

.....

ADRESSE (postale et électronique)

.....

.....

.....

COTISATION : 20 euros

RÈGLEMENT :

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

Adresser tout règlement à la Trésorière :

Sandrine SORLIN

Les Terrasses « Saint Jérôme » bât 5, App 541 - 8 Avenue de la Cible

13100 Aix-en-Provence

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>Editorial</i>	9
Jacqueline Fromonot	
<i>Snob, « joli petit mot tout rond » ? : instabilités dénominales dans the Snobs of England / the Book of Snobs, de William Makepeace Thackeray</i>	11
Hélène Collins	
<i>She Who Cannot be Named: Lucy as a child molester. Stoker's rhetoric of taboo</i>	23
Samia Ounoughi	
<i>Nomination ou étiquetage ? Nom propre et référence dans No Thoroughfare de Charles Dickens et Wilkie Collins</i>	39
Bertrand Rouby	
<i>Apostrophe, invective, invocation : Wilfred Bion dans l'arène de l'inconscient</i>	51
Claire Majola-Leblond	
<i>Poème et nouvelle, la diffère/ance en partage</i>	63
Sandrine Sorlin	
<i>L'art de s'adresser à l'autre avec adresse : des leçons sociolinguistiques de Lord Chesterfield (1737-1768) à The Art of Selling Yourself (2012)</i>	81
Luc Benoit A La Guillaume	
<i>De quoi Barack Obama est-il le nom en 2012 ?</i>	95
Christopher Desurmont	
<i>Les ressources de la linéarité : l'exemple de l'hypallage</i>	105
Grégoire Lacaze	
<i>Mise en évidence des fonctions expressives des désignations des locuteurs origines dans les dialogues</i>	115

Virginie Passot	
<i>La première désignation d'un référent : intrigue grammaticale et séduction dans un corpus de premières phrases de romans.....</i>	135
Jean Szlamowicz	
<i>Why should the English always be standing, sitting or walking ? Traduire la posture en français</i>	147
Florence Labaune-Demeule	
<i>Normes et Discours dans le texte postcolonial anglophone (Caraïbes, Inde) : du contre-discours à l'hybridation</i>	169
Jean-Marie Prieur	
<i>"All that has become part of us now" Between mother tongue and foreign language</i>	185
Contributors	197
Résumés - Abstracts	205

EDITORIAL

L'atelier de stylistique du 53^e congrès de la SAES à l'Université de Bourgogne a, une fois de plus, réuni des stylisticiens d'horizons divers. Les trois demi-journées de réflexion proposées par notre société ont été intenses et riches. Je tiens, au nom de notre société, à remercier Célia Schneebeli (Université de Bourgogne) qui a accepté de co-présider notre atelier et de servir d'intermédiaire entre la SSA et l'Université d'accueil. Elle s'est acquittée de sa tâche avec efficacité et bonne humeur. Nous espérons la retrouver régulièrement lors de nos prochaines manifestations.

Comme chaque année, plusieurs propositions tardives n'ont pu être acceptées, faute de place ou d'adéquation avec les prérequis de l'analyse stylistique. Depuis l'an dernier, notre revue est ouverte à des articles n'ayant pas fait l'objet d'une communication au Congrès de la SAES. Ils sont, cette année, au nombre de trois et font l'objet de la même procédure de sélection que les communications présentées au Congrès.

Le thème retenu cette année invitait à s'interroger sur les notions « Appellation(s) / naming, labelling, addressing ». La littérature britannique fut à l'honneur avec les communications de Jacqueline Fromonot (Thackeray), Hélène Collins (Stoker) et Samia Ounoughi (Dickens et Collins). Bertrand Rouby, quant à lui, s'intéresse au psychanalyste britannique Wilfred Bion. Claire Majola, enfin, s'empare du thème du congrès pour interroger la distinction entre « prose » et « poésie ». L'article de Sandrine Sorlin fait le lien entre le 18^e et le 21^e siècle en s'attachant à la dimension sociolinguistique de l'adresse à autrui. Avec Luc Benoît à la Guillaume, la stylistique est mise au service d'une analyse de la communication politique. La dimension linguistique de l'atelier de stylistique est représentée par Christopher Desurmont qui s'intéresse à l'hypallage et à Grégoire Lacaze et Virginie Passot qui étudient différents aspects de la désignation dans le roman.

Les articles « hors-congrès » viennent s'ajouter à ce numéro : Jean Szlamowicz se livre à un exercice de linguistique comparée du français et de l'anglais ; Florence Labaune-Demeule étudie l'hybridation dans les textes

postcoloniaux et, enfin, Jean-Marie le Prieur propose une lecture stylistico-lacanianne de quelques auteurs.

Le présent numéro est donc varié et reflète parfaitement le positionnement de la stylistique dans la recherche contemporaine.

Vie de la société

- Un colloque intitulé « Margin(s) and Norm(s) in English Language(s), organisé par Linda Pillière et Wilfrid Andrieu sous l'égide de notre société, aura lieu à Aix-Marseille Université les 10, 11 et 12 avril 2014.
- Lors de la dernière assemblée générale, la SSA s'est dotée d'un poste de Vice-président chargé des relations avec l'étranger. Linda Pillière a été élue pour deux ans (fin du mandat en cours).
- Notre site, géré avec discrétion et efficacité par Yan Brailowsky a été mis à un format plus moderne et continue à être mis à jour. Vous êtes invités à le consulter régulièrement.
- Le Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise, aujourd'hui Études de Stylistique Anglaise, existe depuis 1978. L'heure est venue de s'interroger sur la pérennité de sa version papier. Depuis déjà quelques années, la version papier est mise en ligne (après un délai de deux ans) afin d'accroître la visibilité de nos travaux. Sandrine Sorlin a accepté la lourde tâche d'évaluer un passage à une revue entièrement numérique.
- Enfin, notre société est hébergée à Paris-Ouest Nanterre La Défense (Paris X) depuis sa création. Toutefois, les aléas des départs à la retraite et des mutations font qu'il ne reste pas suffisamment de stylisticiens à Nanterre pour que notre revue puisse continuer à y être publiée. Le bureau a donné son accord pour que ESA soit publiée à l'Université Jean Moulin – Lyon 3 en attendant le passage au numérique.

Notre Société, on le voit, évolue et s'adapte mais garde son identité. Le succès de notre atelier aux différents congrès de la SAES, le nombre de colloques se réclamant de la stylistique ainsi que les nombreuses thèses soutenues ayant une composante stylistique clairement affichée l'attestent. Je veux croire que cette dynamique s'est installée durablement et c'est avec sérénité que notre société, forte de ses membres actifs et motivés, va relever les défis à venir.

Manuel JOBERT
Université Jean Moulin – Lyon 3
Président de la Société de Stylistique Anglaise

**SNOB, « JOLI PETIT MOT TOUT ROND » ? :
INSTABILITÉS DÉNOMINATIVES DANS
THE SNOBS OF ENGLAND /
THE BOOK OF SNOBS,
DE WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY**

Jacqueline Fromonot
Université Paris 8 Saint-Denis

Abstract: Thackeray's weekly chronicles initially published in *Punch* centre on the definition of the word *snob*, to which the author gives a new layer of meaning by adding the moral connotation of meanness. Firstly, the analysis deals with the way Thackeray categorizes the different species of snobs with claimed rigour in order to study these despicable beings, who will do anything to be accepted among their betters. However, satire and humour soon undermine the taxonomic enterprise, with a playful principle of composition based on morphological and syntactical unpredictability. Lastly, the writer tends to free himself from usual denominations to create his own terminology, characterized by neologisms and onomastic inventions.

Keywords : bathos, definition, neologism, onomastics, satire, snob, unpredictability

Paru en 1848, *The Book of Snobs* offre à William Makepeace Thackeray l'occasion de conserver 45 des 52 articles de sa chronique hebdomadaire intitulée *The Snobs of England* et publiée de 1846 à 1847 dans la revue satirique *Punch*. La dénomination y occupe une place centrale, puisque l'auteur entreprend d'explorer le terme *snob* et d'en proposer une définition. Ainsi, l'individu désigné est pour lui cet être mesquin et inauthentique, qui imite les membres des classes supérieures et cherche à s'en faire accepter par les moyens les plus vils. Thackeray s'empare d'un terme préexistant qu'il entend diffuser largement, concluant non sans fierté que grâce à lui, le vocable fait désormais

partie du lexique : « The word Snob has taken a place in our honest British Vocabulary » (1848, 444). Néanmoins, il en fait aussi évoluer la signification initiale, et ce de façon durable. En effet, la première occurrence, apparaissant à la fin du 18^e siècle, ne dénote qu'un statut social. *Snob* serait alors la contraction de *sine nobilitate* et qualifie celui qui n'est pas de sang noble, l'humble savetier par exemple. Une deuxième acception renverrait cette fois à ceux qui n'appartiennent pas à l'élite universitaire, à savoir les *gownsmen*, par opposition aux *townsmen*, dans le sociolecte de Cambridge avec lequel Thackeray se familiarise lors de ses études à Trinity College. Le terme s'adjoint donc assez tôt, par glissement, la connotation péjorative d'ignorance et de vulgarité, que l'écrivain reprend à son tour, mais à laquelle il ajoute une dimension morale en taxant le snob d'indignité dès le chapitre 1 de son texte : « *He who meanly admires mean things is a Snob* — perhaps that is a safe definition of the character » (1848, 68-70). Pourtant, le didactisme sentencieux de cette définition liminaire placée en exergue grâce aux italiques est à mettre en regard de commentaires métadiscursifs facétieux concernant la facture même du vocable *snob*, de façon à le rendre étrange et ridicule. Ainsi, Thackeray utilise les ressources de la phonostylistique pour tourner en dérision ce « monosyllabe expressif » (« an expressive monosyllable », 1848, 54), décrit ailleurs comme un « joli petit mot tout rond » (1848, 446) qui offre des sonorités à la fois douces, piquantes et sournoises : « A pretty little round word, all composed of soft letters, with a hiss at the beginning just to make it piquant, as it were » (1848, 446). L'entreprise taxinomique annoncée par le projet est donc sapée par le satiriste, qui pose l'instabilité dénominative en principe de composition ludique, contaminant toutes les strates signifiantes du texte.

L'épistémologie de l'arrimage du sens

L'essayiste affiche toutefois, dans un premier temps, un souci de rigueur scientifique pour étudier les snobs et tenter de stabiliser l'acception d'un terme aux contours encore assez flous à l'époque. Dès le résumé du projet servant d'introduction aux Remarques préliminaires (« Prefatory Remarks », 1848, 50-56), est signalée l'épistémologie retenue : « *Snobs are to be studied like other objects of Natural Science* » (1848, 50). En accord avec cette approche empirique, Thackeray crée un catalogue raisonné et systématique qui rappelle en effet la méthodologie des sciences naturelles. Tirant parti des contraintes éditoriales imposées par le magazine *Punch*, il utilise les articles hebdomadaires de format identique comme des casiers où ranger telle catégorie, à la manière dont les êtres vivants sont classés à partir du 18^e siècle. Le lexique employé confirme la démarche du naturaliste : les « spécimen » (« specimen », 1848, 136 et 396) de snobs se distribuent en « variétés » (« varieties », 1848, 246) réparties en

catégories et en sous-catégories. La valeur substantive se transforme en notation adjectivale, lorsque Thackeray repère des snobs « relatifs », qui ne sont snobs qu'en certaines circonstances, opposés de façon binaire aux snobs « absolus » :

There are relative and positive Snobs. I mean by positive, such persons as are Snobs everywhere, in all companies, from morning till night, from youth to the grave, being by Nature endowed with Snobbishness—and others who are Snobs only in certain circumstances and relations of life. (1848, 56)

L'effet taxinomique se renforce encore du titrage des chapitres, qui programment l'évocation des « snobs militaires » au chapitre 9 (« Military Snobs », 1848, 128), ou encore la série des snobs habitués des clubs, des chapitres 37 à 44 (« Club Snobs », 1848, 376-440), en passant par les « snobs universitaires », qui forment l'objet d'étude des chapitres 14 et 15 (« University Snobs », 1848, 166-182). Le classement obéit à un principe de composition nominale particularisante tout en créant un effet de pré-construction ; quant au pluriel, il contrebalance l'approche synthétique et générique en renvoyant à la multiplicité des référents à ranger sous cette appellation, et permet de rendre compte d'individus innombrables. En outre, ces diverses classes forment système ; elles s'éclairent et se limitent mutuellement par des jeux d'échos et de contrastes qui établissent un protocole de lecture du réel. Ainsi, les « snobs de campagne », (« Country snobs », 1848, 254-326) s'opposent aux « snobs des villes », (« Great City Snobs », 1848, 118-128), opposition géographique et sociologique redoublée au niveau international, lorsque sont évoqués les « snobs continentaux », « Continental Snobs » (1848, 226-254). Enfin, le tableau classificatoire s'organise en arborescence quand les snobs militaires se subdivisent en plusieurs sous-sous-espèces. Elles sont représentées, cette fois, par un individu type, où le déterminant défini à valeur générique sert de focale singularisante, permettant pour ainsi dire d'atteindre le niveau de pertinence du travail encyclopédique :

There is, besides the disreputable old Military Snob who has seen service, the respectable old Military Snob, who has seen none (...). There is the Medical-Military Snob, who is generally more outrageously military in his conversation than the greatest *sabreur* in the army. There is the Heavy-Dragoon Snob, whom young ladies admire (...). (1848, 142)

Renforçant l'air de catalogue, ces mille et trois figures de snobs militaires sont introduites par la formule récurrente « there is » qui, plate à dessein, se limite à mettre en valeur la prédication et à transposer le réel dans le langage. Ce dispositif accentue encore, par la volonté de rectitude dénominative dont il témoigne, la référence à la collection naturaliste et donne l'impression d'un inventaire systématique.

Cette épistémologie s'appuie donc sur l'élaboration de l'éthos du scientifique, qui se double de celui de spécialiste des mœurs. Ce statut fonde l'autorité d'un observateur aux compétences élargies, apte à répondre à la question *qu'est-ce qu'un snob* ? Dans cette perspective, Thackeray exploite le courrier envoyé fréquemment par les lecteurs en citant leurs interrogations, réelles ou fictives, mais dans tous les cas, plausibles. Telle lectrice lui demande d'évaluer le caractère snob d'un ecclésiastique qui accepte d'interrompre la célébration d'un mariage à la demande d'un grand duc : « Ought the clergyman who, at the request of a noble Duke, lately interrupted a marriage ceremony between two persons perfectly authorized to marry, to be ranked or not among the Clerical Snobs? » (12 : 150)¹. Ailleurs, trois sœurs réclament un diagnostic à leur propre sujet : « We are very anxious to know under what class of that respectable fraternity you would designate us » (1848, 330). Placé en position d'expert et d'arbitre, le narrateur dialogue avec ses correspondantes afin d'élaborer une casuistique à partir des données de terrain qui lui sont fournies. Il renforce encore sa légitimité prétendue en arborant le pseudonyme de *Mr Snob* (1848, 262 et 318), et se pose comme initié et connaisseur du milieu étudié. Enfin, ce mondain sociologue manifeste des dons artistiques lorsqu'il ne se contente pas de livrer sans retouches esthétiques des échantillons de snobs prélevés dans la société contemporaine – ce qui remet déjà en perspective la démarche naturaliste. Rappelant la théorie aristotélicienne de la mimésis, le snob thackerayen s'avère plus vrai que le réel car il offre un concentré de vérité, débarrassé de toute contingence, comme l'Histoire l'est lorsqu'elle trouve place dans une fiction. En effet, le snob n'y est pas croqué dans sa totalité ; son portrait résulte d'un assemblage de traits saillants prélevés çà et là, à la manière dont Phidias, fait remarquer Thackeray, retient les caractéristiques d'une vingtaine de beautés pour sculpter sa Vénus (1848, 121). Il s'agit d'atteindre à l'essence du snob, dans le but de parvenir à une définition dont il faut à présent dessiner les contours en suivant les pistes tracées par l'auteur.

Thackeray tente à plusieurs reprises de définir le snob, dont on peut déceler, à la lecture du recueil, l'entêtement typique à paraître ce qu'il n'est pas et à vouloir être ce qu'il est impossible qu'il soit. Il est tour à tour rapproché du geai qui se pare des plumes du paon (1848, 222) et de la grenouille qui veut se faire plus grosse que le bœuf : « The Snob (...) is the Frog that tries to swell himself to ox size » (1848, 322). Il pourrait avoir pour emblème l'antiphraistique

¹ Dans ce cas précis, il ne s'agit peut-être pas d'une lettre que Thackeray aurait réellement reçue, mais d'une référence à la situation initiale du roman d'Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi* (1825-1827), traduit en anglais dès 1828 sous le titre *The Betrothed*, et qui connaît à l'époque un immense succès en Europe. Je remercie Jean-Jacques Lecercle de m'avoir indiqué cette source probable, révélatrice de la manière dont Thackeray joue avec le matériau qu'il utilise et mêle dans ses écrits les assertions « sérieuses » et « feintes », selon la terminologie searlienne.

« moineau corpulent » (« corpulent sparrow », 1848, 282), qui désigne le gibier que des *Snobs de campagne* servent à table, dans un effort grotesque et contrenature de satisfaire leur désir de briller. En accord avec l'une des étymologies possibles de son appellation, où le *sine* de *sine nobilitate* place le snobisme sous le signe du manque, le snob vit en effet l'absence – de titre ou de fortune, par exemple – comme une carence. Tel est le cas de cet autre amphitryon qui n'assume pas la modestie de ses moyens. Au lieu de préparer un dîner simple et d'en faire une occasion de convivialité authentique, il s'évertue à installer des dispositifs pour simuler l'opulence :

The host is smiling and hob-nobbing, and talking up and down the table; but a prey to secret terrors and anxieties lest (...) our friend the carpet-beater, by making some *bévue*, should disclose his real quality of green-grocer, and show that he is not the family butler. (...)

The servants are not servants, but the beforementioned retail tradesmen.

The plate is not silver, but a mere shiny Birmingham lacquer; and so is the hospitality, and everything else. (1848, 224)

Le snob refuse le caractère indépassable de la tautologie, comme le signale obliquement la formule frappante « The servants are not servants ». Pourtant, insiste Thackeray, les domestiques ne sauraient être qu'eux-mêmes, et des commerçants ne peuvent devenir des serviteurs stylés, tel ce marchand de primeurs jouant les maîtres d'hôtel. Comme le rappelle le moraliste, qui prend appui sur le sens commun, il convient d'assumer son statut, car un geai n'est pas un paon, un moineau ne saurait aspirer à la corpulence, et un bœuf est un bœuf : « An ox is an ox » (1848, 322). Cette définition fondatrice n'est toutefois pas fédératrice, en raison de multiples contradictions que manie l'auteur, avant tout humoriste et satiriste.

L'herméneutique de la dérive des dénominations

Certes, il est fort possible que le terme *snob* ait fait florès en raison de la nuance péjorative portée par sa structure phonologique, qui fait de lui un idéophone, ou phonaesthème. Caractérisé par le groupement consonantique initial <sn>, il ferait ainsi partie d'une liste conséquente de termes connotés négativement en anglais, tels *snag*, *snarl*, *sneer* et autres *snub*. Un point commun de bon nombre de ces vocables serait, pour Dennis Philips, de renvoyer à la sphère bucco-nasale, bien que seulement de manière symbolique (1997, 207). Pourtant, si l'on suit l'analyse d'Otto Jespersen, la seule production orale

du <n> initial peut exprimer le dégoût (Jespersen, 24 : 479)². Le critique J. Y. T. Greig souligne d'ailleurs le caractère insultant et quasi explosif du terme *snob* : « [Thackerays's] chief need was for a short explosive term which he could fling like a hand grenade at the people he disliked » (1950, 92). Thackeray, quant à lui, s'amuse à ignorer cette motivation possible du vocable quand il affirme, dans une paraphrase parodique de l'allusion shakespearienne au parfum de la rose : « Snobbishness is vulgar—the mere words are not: That which we call a Snob, by any other name would still be Snobbish » (1848, 200). Il persiste même, soutenant que la production orale du terme confère à la bouche une forme seyante :

It is inconceivable how pretty an expression their little smiling mouths assume when they speak it out. If any young lady doubts, just let her go up to her own room, look at herself steadily in the glass, and say, 'Snob.' If she tries this simple experiment, my life for it, she will smile, and own that the word becomes her mouth amazingly. (1848, 444)

Le chroniqueur, il est vrai, cherche aussi à désamorcer le caractère corrosif de ses écrits³, dont la férocité déclenche, à l'époque, les réactions indignées d'un grand nombre de ses contemporains, rapportées par exemple par Raymond Las Vergnas (1945, 33). D'autre part, Thackeray se trouve gêné par l'évolution sémantique qu'il fait lui-même subir à la notion au cours d'une année entière de publication en flux tendu, sans projet préalable clairement défini. Ainsi, au chapitre 1 est déclaré snob celui qui mange des petits pois avec un couteau (1848, 62), tandis que dans une section postérieure, le terme désigne une aristocrate qui s'inflige maintes privations au quotidien pour financer ses dépenses ostentatoires (1848, 106). Cette indétermination peu nuancée prépare le constat décevant du dernier chapitre, quand il s'agit de fournir la définition ultime du terme *snob* : « We can't define it, perhaps. We can't say what it is, any more than we can define Wit, or Humour, or Humbug; but we *know* what it is » (1848, 444). Le lecteur est alors renvoyé à un fond de connaissance commun. Cet aveu d'échec s'accorde avec l'horizon d'attente créé par la publication initiale de ces textes dans *Punch*, gazette dont la nature humoristique infléchit la lecture et affecte l'interprétation. L'entreprise taxinomique est sapée par les dérives du satiriste, qui se présente sous le pseudonyme peu fiable de celui qui est donc à la fois juge et partie, *Mr Snob*, et sous celui de l'espiègle *Mr Punch*.

² On avancera cette hypothèse avec prudence, car dans le cadre d'un chapitre consacré à la négation, Jespersen étudie pour sa part l'étymon latin *ne*, qu'il interprète comme étant, à l'origine, une « interjection exprimant le dégoût et produite essentiellement par le mouvement facial qui consiste à contracter les muscles du nez » (Jespersen, 24 : 479).

³ C'est peut-être aussi le sens à donner au retournement final porté par les derniers mots du texte : « (...) never forgetting that if Fun is good, Truth is still better, and Love best of all » (1848, 452)

En effet, un principe d'imprévisibilité est à l'œuvre dès l'intitulé initial du recueil, *The Snobs of England*, qui laisse poindre une référence intertextuelle à la très docte série d'ouvrages des années 1840 que Mrs Ellis consacre à l'éducation des femmes, *The Women of England*, *The Mothers of England* et *The Daughters of England*. A la fois neutre et programmatique au premier abord, il se révèle moqueur et décalé à la lecture du texte, car convoquer pour cette satire de mœurs facétieuse la figure d'une respectable éducatrice de renom décrédibilise le projet annoncé, dès lors rendu cocasse. L'instabilité dénominale se crée donc ici de manière anaphorique, car elle est générée par la confrontation avec un élément donné antérieurement, en l'occurrence l'intitulé du texte. Quant au titre de la version en un volume, *The Books of Snobs*, il est travaillé par un mécanisme similaire. Alors que le syntagme « *The Book of (...)* » pourrait permettre d'anticiper une variation paradigmatique sur quelque intitulé biblique, le complément révèle un objet d'étude séculier et trivial. Qualifiable d'impie, ce glissement trouve des échos dans le contenu même du recueil. Ainsi, l'annuaire de la pairie y est désigné par la métaphore *The British Bible* (1848, 104), tandis que les préceptes inculqués aux jeunes Britanniques deviennent une parodie des Dix Commandements :

Thou shalt not love without a lady's maid; thou shalt not marry without carriage and horses; thou shalt have no wife to thy heart and no children on thy knee, without a page in buttons and a French *bonne*; thou shalt go to the devil unless thou has a Brougham (...). (1848, 342)

Enfin, le sous-titre *by One of Themselves* réoriente le cadre épistémologique de l'étude et donc la signification. En effet, si cet ajout (en particulier son emphatique pronom réfléchi *themselves*) peut fournir un gage de fiabilité en signalant la proximité de l'écrivain et de son objet d'étude, il sape aussi le sérieux d'une analyse dont l'auteur se discrédite en tant que sot vaniteux. La présence de la virgule entre les deux syntagmes ménage une pause qui permet au segment initial de fonctionner un instant en autonomie, avant que ne se manifeste le second, riche de son potentiel d'autodérision. L'instabilité est donc ici de nature cataphorique, puisqu'elle est produite par la présence d'un élément postérieur au premier, et constitue en outre une rupture typique, proche d'un bathos.

Ces glissements sémantiques se complètent de glissements génériques, qui confèrent une nature inassignable au texte. L'essai dont on aurait pu un instant anticiper le sérieux révèle une dimension de fiction satirique ; de même, les portraits thématiques, circonscrits au cadre des chapitres, à la manière des *Caractères* de la Bruyère, subissent en fin d'ouvrage une influence expansionniste, enjambant les sections 24 à 31 pour former une *novella* sur les *Snobs de campagne*. Enfin, Thackeray retravaille à des fins parodiques des formes préexistantes très reconnaissables. Ainsi, l'évocation d'une toilette de jeune fille conserve la

facture et la mise en page spécifique d'une chronique mondaine réelle mais se voit détournée de sa vocation à décrire un événement social, et se trouve donc redéfinie :

Miss Snobky

Habit de Cour, composed of a yellow nankeen illusion dress over a slip of rich pea-green corduroy, trimmed *en tablier*, with bouquets of Brussels sprouts: the body and sleeves handsomely trimmed with calamanco, and festooned with a pink train and white radishes. Head-dress, carrots and lappets. (1848, 86)

De nombreux termes spécialisés dénotent les techniques de la confection et des variétés d'étoffes et connotent le sérieux de la description, mais des reformulations quasi surréalistes en déréalisent le contenu. La « robe en illusion de nankin » ancre le compte rendu dans le monde féérique, et le costume garni de végétaux renvoie davantage à l'univers pictural d'Arcimboldo qu'à l'apparence d'une tenue de soirée féminine détaillée dans la presse. Ce basculement se légitime par le recours à l'adjectif composé *pea-green*, qui désigne certes une nuance de vert, mais dont le sens figuré de *pea* est ici littéralisé pour fournir un principe de construction alternatif. C'est alors une approche archéologique qui dirige la composition. Thackeray reprend la genèse de ce type de dénominations figurées, qui procèdent par analogie avant de se figer, ultérieurement, dans le réservoir d'images courantes. Alors que devient exprimable et acceptable la mention de matériaux incongrus, le narrateur s'affranchit du réel et affuble la jeune fille de légumes. Rien dans le texte ne vient pourtant signaler cette description comme anormale, risible ou grotesque ; elle s'impose même avec la force de l'évidence, comme dans une création onirique, où condensation et déplacement brouillent les catégories conventionnelles et prédéfinies sans que l'observateur n'en soit troublé.

L'étrange univers thackerayen du *Book of Snobs* est ainsi dominé par l'inquiétante labilité des catégories, rendue par d'incessants glissements opérés sur le langage, par le langage. A l'occasion, ils se traduisent par la recatégorisation grammaticale, lorsque des onomatopées interjectives sont converties en verbes : « They psha'd the French fleet; they pooh-pooh'd the French commercial Marine » (1848, 242). Symptômes d'une réalité instable, où l'animé et l'inanimé ne sont plus clairement distincts, des dérivations viennent marquer l'action d'un processus antérieur. Formé selon le modèle d'un terme récemment entré dans le lexique de l'époque, *dandified*, Thackeray forge d'autres mots, non attestés quant à eux. Le domestique est ainsi caractérisé par un certain parler populaire typique du larbin, ou « flunkified » (1848, 358), et l'imbécile cornette de dragons apparaît inséparable de son cigare : « A stupid little cigarrified Cornet of dragoons » (1848, 312). De même, le narrateur s'emploie à bloquer le surgissement du référent attendu afin de renforcer la peinture du monde snob où, pour reprendre les termes de l'analyse cités plus

haut, un bœuf n'est précisément pas un bœuf. Ainsi, un camée se voit rapproché d'un pain brioché dans « What a cameo, the size of a muffin! » (1848, 176), car ses proportions énormes le disqualifient en tant que bijou raffiné. La stratégie binaire caractéristique du bathos s'appuie ici sur la virgule entre les deux segments, sorte d'éclisse faisant partie d'un aiguillage, qui fait dévier l'axe syntagmatique, à moins qu'elle ne provoque soudain son déraillement en raison du choix paradigmatique inopiné. Les humains ne sont pas épargnés, et les talents pianistiques de la gouvernante, loués par Mrs Ponto, sont vite rabaissés dans un commentaire ironique : « 'What a finger!' says Mrs Ponto; and indeed it *was* a finger, as knotted as a turkey's drumstick » (1848, 270). La formulation déjoue les pronostics en reconfigurant la dimension potentiellement laudative de l'exclamation initiale pour la transformer en aveu d'étonnement horrifié. Ce phénomène trouve son expression littéralement ultime lorsque la dérivation s'effectue sur la toute dernière lettre d'un mot, comme dans la remarque « Ponto's library mostly consists of boots » (1848, 280). La bibliothèque d'un snob de campagne prétentieux et ignorant ne saurait guère contenir que de gros souliers, et non les livres annoncés par le sème principal de *library*. Le snob se révèle alors sans livre ni lettres, et l'étymologie latine de *library*, *liber*, lui reste à jamais celé. Dans ce cas précis, la lecture n'est plus linéaire, vectorisée de gauche à droite, mais elle effectue des retours sur elle-même, le lecteur étant amené à s'assurer qu'il a déchiffré correctement le vocable.

Poétique du foisonnement des dénominations

Enfin, c'est en termes de créativité linguistique qu'il faut évoquer l'intervention de Thackeray, qui conteste la fixité des dénominations usuelles jusqu'à créer un idiome propre.

En premier lieu, les compositions nominales et adjectivales expérimentales se présentent comme ridiculement surchargées et sont à lire comme un effort pour définir au plus près le référent, le snob et sa dimension tératologique, travaillant la visée réaliste de l'auteur. L'adjectif composé, au fort rendement sémantique, permet ainsi de se concentrer sur une caractéristique physique, dès lors authentiquement monstrueuse. Les métonymies pittoresques résultant du rétrécissement excessif du champ de vision prolifèrent, se doublant d'une expansion paradoxale du signifiant. Désigné par l'expression « floss-wigged coachman » (1848, 356), le cocher du riche Goldmore n'est ainsi individualisé que par sa perruque extravagante. La détermination identifiante et essentialisante trahit la prétention du vaniteux qui cherche à faire oublier un statut réel d'employé par l'adoption d'un artifice voyant. La satire attaque aussi l'employeur, qu'elle désigne indirectement comme snob, puisque ce dernier

fait de son cocher un signifiant de sa propre richesse et de sa tendance à la consommation ostentatoire. D'une grande malléabilité organique, la langue anglaise s'exécute elle-même dans un jeu verbal infini. On peine à reconnaître l'Annuaire de la Pairie dans la métaphore encombrée d'épithètes elles-mêmes surchargées, « gold-laced and liveried lackey to History » (1848, 396), ou encore un jeune héritier à la barbichette poil de carotte dans « the carrot-tufted hope of the family » (1848, 230). L'effet de profusion est soumis à un processus d'emballage quand il s'agit de désigner tel ecclésiastique : « round, short-necked, pimpled-faced, apoplectic, bursting out of waistcoat, like a black-pudding, a shovel-hatted fuzz-wigged Silenus » (1848, 148). Le grand nombre d'éléments mobilisés et leur nature grammaticale très diversifiée, adjectifs simples, adjectifs composés, syntagmes nominaux, s'accumulent jusqu'au surenchérissement rhétorique final, « shovel-hatted fuzz-wigged Silenus », antonomase qualifiée par deux adjectifs composés. Alors que le mode binaire alternatif typique du bathos évoqué plus haut permettait de conserver un semblant d'ordre, c'est ici l'anarchie rhizomatique qui emporte l'identification des référents.

Proches de ces constructions singulières, les néologismes s'imposent, comme pour signifier les limites du lexique existant, qui se développe chez Thackeray de manière infinie, quasi autonome. A partir du terme lexicalisé *snob*, l'écrivain compose des formes inédites. Ainsi, le *Snobonome*, (« Snobonomer », 1848, 246) est cette sorte de philosophe qui, armé d'un télescope, étudie le snob ; il se double d'un *Snobographe* (« Snobographer », 1848, 342) qui rédige une *Snobographie* (« Snobography » (1848, 320), rapportant ses incursions en territoire snob, ou *Snobland* (1848, 328). Le caractère organique et génératif de la langue permet l'apparition d'excroissances surprenantes, qui bourgeonnent à partir de *snob* pour donner ces appellations hybrides fantaisistes qui rappellent la représentation mythologique de la chimère ou la logique ludique du cadavre exquis. Dans les cas évoqués, la lettre « o », certes présente dans le terme clé *snob*, assure aussi la soudure des deux composantes. En accordant une importance centrale à la petite voyelle toute ronde de ce « joli petit mot tout rond », Thackeray remotive peut-être un hasard idéographique, car la forme de cette lettre renvoie à la fois à la plénitude – dégradée en suffisance, chez le snob – et au vide du cercle dessiné par son contour, qui connote la vacuité du personnage et la vanité de son entreprise. Cette langue profuse et remotivée pourrait être symbolisée par le néologisme « cornucopiosity » (1848, 428), concentré d'extravagances linguistiques créé par Thackeray pour définir les décors quasi baroques du *Sarcophagus*, un club londonien. L'emprunt lexicalisé *cornucopia*, déjà construit à partir de deux substantifs latins, se voit adjoindre en outre un suffixe anglais pour engendrer ce polysyllabe aux proportions démesurées. Le signifiant, devenu iconique, mime par ses excès morphologiques son propre référent, la corne d'abondance de la mythologie et

sa représentation traditionnelle, une corne de chèvre déversant une masse hétérogène de fleurs, de fruits et de céréales. Ainsi, Thackeray sculpte à l'envi le matériau linguistique pour livrer cette production suggestive, qualifiable de gargouille verbale, monstrueuse et grotesque.

L'étude des dénominations et de leurs instabilités créatrices dans le *Book of Snobs* ne peut se clore sans que soit mentionnée la productivité des choix onomastiques. Les anthroponymes thackerayens ne sont ni conventionnels ni dénués de signification, mais tendent à se charger de propriétés descriptives. Le terme *snob* se pare de désinences pour nommer à propos le lieutenant-colonel Snobley et Miss Snobky, fille de Sir Snobby Snobky (1848, 85). Le non moins snob Lord Snobbington (1848, 300) arbore un patronyme construit sur un modèle qui rappelle le nom de quelque village britannique. Ce détail souligne que pour Thackeray, le snobisme a beau s'étendre au monde entier, il s'ancre dans le territoire national, favorisé par les institutions du pays et la « lordolâtrie » qu'elles génèrent (« lordolatry », 1848, 78). Quant au nom composé *tuft-hunter*, il est exploité par troncation pour donner son identité à Jack Tufthunt (1848, 212), troncation complétée d'une abréviation dans le cas du Lieutenant-Général Tufto (1848, 132). Les anthroponymes peuvent au contraire se construire sur le mode ironique du démenti bathétique, comme « His Royal Highness Prince Pattypan » (1848, 88) ou bien « Rev. T. D'Arcy Sniffle » (1848, 158), où l'éminence du titre est sapée par les patronymes respectifs de « Moule à Gaufre » et de « D'Arcy-Morveux », selon les modulations habiles du traducteur Raymond Las Vergnas (1945, 89 et 159). Plus complexes, certains patronymes requièrent un décryptage approfondi, tels celui de Skeggs (1848, 264), à lire peut-être comme une contraction de « suck-eggs », niais, ou une variation sur « keg », le barril, rappelant le modèle morphologique de *snob*, où le <s> initial a été ajouté à *nob*. Avec le latin de cuisine « Gorgius IV » (1848, 70), se mêlent « George » et « gorgeous », allusion aux allures de dandy du souverain britannique maintes fois raillé par Thackeray. Comme dans le cas d'une des interprétations de Skeggs, où le « barril » peut évoquer la bedaine, les noms de Podge (1848, 96), proche de *podgy* et de *pudgy*, replet, et autres Biggs (1848, 206) renvoient à la corpulence du snob accapareur, bien nourri, voire goulu, avec Guttleton (1848, 204). Ces patronymes auraient pu aisément trouver leur place dans un roman de Charles Dickens... voire peut-être dans l'œuvre proustienne, tant Madame Verdurin semble préfigurée par la ridicule et vulgaire Mrs Botibol, surnommée Botty (1848, 204), dont le nom évoque *bottom*, *batty*, ou encore le français *batifoler*, et qui reçoit le mercredi en organisant des concerts où elle se pâme devant le musicien au nom scabreux de Cacafogo (1848, 206).

Thackeray, il est vrai, s'avère incapable de cerner le trait distinctif qui s'attache à l'appellation *snob*, puisque son analyse démontre qu'aucune strate de la société n'est épargnée par le snobisme. De surcroît, les espèces sont si multiples que l'essayiste avoue ne pouvoir en saisir qu'un nombre réduit, tel un entomologiste finalement incapable de constituer sa collection : « One can only fix a stray one here and there. The individuals are caught—the thousands escape » (1848, 246). Il n'importe, car basculant dans la farce, le texte *The Book of Snobs* explore la fonction poétique du langage plutôt qu'il ne recherche une quelconque vérité sociale et morale, universelle, éternelle et absolue... et stable.

Bibliographie

- GREIG, J.Y.T. 1950. *Thackeray, A Reconsideration*. London, New York, Toronto, Oxford UP.
- JESPERSEN, Otto. (1924) 1992. « La négation », *La philosophie de la grammaire*, traduit de l'anglais par A. M. Leonard, préfacé par A. Culioli. Paris, Gallimard. (459-482).
- LAS VERGNAS, Raymond. 1932. *W. M. Thackeray. L'homme, le penseur, le romancier*. Paris, Honoré Champion.
- . 1945. Introduction et notes du *Livre des Snobs / The Book of Snobs*, collection bilingue, Paris, Aubier.
- PHILPS, Dennis. 1997. « A la recherche du sens perdu. <sn->, du marqueur au mythe », *English Linguistics, Anglophonia* n°2, Presses Universitaires du Mirail. (207-236)
- THACKERAY, William Makepeace. (1848) 1945. *Le Livre des snobs / The Book of Snobs*, traduit et préfacé par Raymond Las Vergnas, collection bilingue, Paris, Aubier.

SHE WHO CANNOT BE NAMED: LUCY AS A CHILD MOLESTER. *STOKER'S RHETORIC OF TABOO*

Hélène Collins

*Université de Nice Sophia Antipolis
CNRS, BCL, UMR 7320 – LIRCES, EA 3159*

Résumé : Comment un texte peut-il nommer l'innommable ? En mentionnant la *voluptueuse luxure* (« voluptuous wantonness ») de Lucy au contact d'un corps d'enfant, le *Dracula* de Stoker transgresse explicitement l'interdit langagier envers l'abus infligé à un enfant par une femme, bien que d'autres procédés linguistiques – notamment l'ambivalence et le paradoxe – détournent le lecteur de cet objet d'interdiction. La rhétorique de Stoker lui permet de faire référence à ce type d'abus tout en maintenant à distance ce tabou par l'usage du paradigme socialement acceptable de la sainte Mère, et par la fragilisation de la vraisemblance au moyen des paradoxes fantastiques inhérents à la figure du vampire. Le recours au paradigme de la maternité pour décrire une Lucy qui n'a jamais enfanté signale que la sexualité féminine se conçoit plus aisément sous l'angle de la procréation. Hors maternité, la sexualité féminine demeure taboue. Si de surcroît cette sexualité implique une activité pathologique tel l'attentat à la pudeur des enfants, elle s'avère alors, *a fortiori*, innommable.

Mots-clés : rhétorique, tabou, femme, abus sexuel, enfant, ambivalence, paradoxe, métaphore, vampire, Madone

“I think strange things which I dare not confess to my own soul.” (24)¹

More than thirty years ago, Phyllis A. Roth (1997 [1977], 412) wrote: “the equation of vampirism with sexuality is well established in the criticism”².

¹ All quotations from *Dracula* refer to the 1997 Norton edition. Pages are indicated with bare numbers in round brackets.

² This equation is still very frequent in today's criticism: see for example (Craft, 1999), (Linneman, 2010), etc.

However, to our knowledge, the passages related to Lucy's *vamping* – strictly understood here as biting and bloodsucking – of toddlers in Stoker's *Dracula* are widely construed as poor mothering, only exceptionally as child molesting³. Indeed, the novel strongly suggests the link between women and mothers, though paradoxically, Lucy has no offspring.

The main scene discussed in this essay (“There was a long spell of silence [...] the words addressed to another”, 187-188) takes place after a series of aggressions against children resulting in “so small holes in [their] throats” that Van Helsing intends to prove “were made by Miss Lucy!” (173), (un)dead⁴ at this point in the novel. In other words, Van Helsing is exposing Lucy for what he thinks she actually is: a child predator (henceforth, I shall refer to the passage as *the exposure scene*). As will be shown, the text literally – as opposed to metaphorically – expresses Lucy's erotic contact with the child in her arms, but paradoxically resorts to an imagery contradicting Lucy's predation, namely the “Madonna and Child” art paradigm. It can be hypothesized that this paradigm aims to bypass the taboo of female child molesting, in order to portray Lucy even though her desires and activities remain unspeakable.

Hence the focus of this essay on the rhetoric of taboo. How can language build reference to a subject that in fact cannot be named? According to the *Oxford English Dictionary*, the word “taboo” concomitantly designates “the putting of a person or thing under prohibition”, and “a total or partial prohibition of the use of certain words, expressions, topics, *etc.*, esp. in social intercourse”. This essay thus concentrates on the study of the linguistic devices used to speak of the unspeakable; to label the unnameable Lucy. The first part is dedicated to the ambivalent textual posture that consists in simultaneously unveiling and veiling Lucy. The second part focuses on the names that the text suggests for Lucy, especially the name of “mother” – an analysis which provides clues about the nature of the unnameable taboo terrors she triggers.

³ Weissman (1977, 402) dedicates one sentence to the question: “The women in the castle are also satisfied with a child when they are denied Jonathan; there is obviously a suggestion that women become child molesters”. Minot (2004) studies it further, emphasizing the link between Lucy and the Victorian procuresses: “Lucy's sexual menace to the children may be read both as a threat of sexual abuse and as a threat of sexual recruitment [for others] [...]”. Though child molesting is nowadays more commonly called *pedophilia*, Minot's historical perspective shows that the phenomenon must have raised then concerns similar to today's, even if laws and medicine have evolved.

⁴ “Un-Dead” (183) designates the vampire's state of being neither alive nor dead.

How to “call Lucy” (187): ambivalent textual posture

Between spectacular displaying, and downplaying

Dr Seward, the focalizer, presents the exposure scene as a spectacle staged by Dr Van Helsing for an audience consisting of three younger men – Lucy’s former suitors: Dr Seward himself, the fiancé Arthur, and Quincey. “All I ask you now is that you come with me, that you look and listen” (184), Van Helsing demands. The older man is indeed the one “point[ing]” (187) to the object of the spectacle, while using “moonlight” and the “concentrated light” of his lantern (187) for a better effect, and restraining his audience’s impulse to save the child (187) for the sake of his exposure. He directs the choreography of the piece, arranging for his main protagonist, Lucy, to advance “down the avenue of yews”, and making the young men “obedient to his gesture[s]” (187), ordering them either to keep back or to advance (187). As in any thrilling show, the suspense builds meticulously, progressively replacing the “silence” and “void” (187) with rich sensations. Numerous vision verbs lead to an almost cinematographic close-up. The process starts with the indefinite phrases “a dim white figure”, “something dark”, “a dark-haired woman”, and “a fair-haired child” (187), moves on to the definite “the features of Lucy Westenra” (187), and results in a grotesque⁵ magnification on her “lips”, “chin” (187), and “eyes” (188). The suspense is strengthened by syntactically protracted revelations with structures delaying the occurrences of the names “child” and “Lucy” in “the face [...] was bent down over what we saw to be a fair-haired child” (187), and in “My own heart grew cold as ice, and I could hear the gasp of Arthur, as we recognized the features of Lucy Westenra” (187). The sights of “blood” (187), and then of “fire” (188) trigger a paroxystic explosion. The emotional density to which the suspense has led is conveyed by the strict symmetrical construction of this paroxystic episode, framed between two occurrences of “shudder” (187, 188), and standing out against the repetition of its semantic opposite, “cold” (187, 188).

At that point, one wonders just what spectacular object the exposure scene is unveiling with such elaborate suspense. The text explicitly exposes Lucy’s desire as she is in close contact with a child’s body, and still “unaware” (188) of the adults around her.

the face [...] was bent down over what we saw to be a fair-haired child. [...] I could hear the gasp of Arthur, as we recognized the features of Lucy Westenra. Lucy Westenra, but

⁵ “Grotesque” is understood as “the ridiculous, bizarre, extravagant, freakish and unnatural; in short, aberrations from the desirable norms of harmony, balance and proportion” (Cuddon 1999, 367).

yet how changed. The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. (187)

Indeed, the underlined definite article establishes an anaphoric link between the noun “purity” and Lucy. As a predicative element and a subject complement to “purity”, “voluptuous wantonness” is also related to Lucy, so that it designates the current expression of her features. The term “voluptuous” reflects the focalizer’s perception, but is reinforced by Lucy’s very words when she later addresses her husband with a similar “voluptuous grace”: “My arms are hungry for you” (188). The pathological quality of this female adult’s physical contact to a child is emphasized by the choice of adjective. Sage (1996, 34) proves that “voluptuous” in fact belongs to the codes of nineteenth-century pornography. Furthermore, Lucy’s bodily closeness to the child is strengthened by a color chiasmus miming her embrace: the [pale-dark] combination associated with their figures (“a white figure”; “something dark at its breast” 187) is reversed into a [dark-pale] combination of their hair (“a dark-haired woman”; “a fair-haired child”, 187). The text transgresses the verbal prohibition on Lucy’s pathological desire and forbidden activities involving children, if only with the explicit use of a pornographic adjective.

But a strong rhetorical downplaying tendency runs counter to this textual posture of spectacular displaying. The vamping that Van Helsing holds for the main event of the scene is distanced by the lack of first-hand witnesses to ascertain whether Lucy actually bites the child. Dr. Seward declares that they “could not see the face” (187). Besides, the blood is perceived on Lucy’s mouth and chin (187), but not on the child, that Van Helsing in fact does not consider much injured: “As for this little one, he is not much harm” (189)⁶. In effect, nowhere does the novel provide any first-hand witnesses of Lucy’s suspected biting of toddlers. Even the victims are described as “too young to give any properly intelligible account” (159) of the events. Thus, the readers have only Van Helsing’s word for it that the “pause and [...] sharp little cry” (187) might correspond to Lucy’s blood drinking⁷. Readers are further distanced as they only access the scene through a series of intermediaries, since the extract under study is presented as Mina’s typed transcription of Dr. Seward’s audio diary made the day after the events. In short, the text unveils Lucy’s desire and erotic contact for and with the child but veils her potential biting and blood sucking. Her vamping the child is simultaneously witnessed and reported, but overlooked and concealed.

⁶ This is the original spelling: Van Helsing is not a native English speaker.

⁷ Similarly, the three other succubi’s suspected preying on children is not actually witnessed. When Dracula brings them a “dreadful bag” (44), they disappear before making anything of it, and the content of the bag is only hinted at through the comparison “as of a half smothered child” (44), and not ascertained through perception.

This contradiction between displaying and downplaying could be interpreted as a consequence of the conflicting feelings triggered by vamping, as worded by Jonathan: “There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive” (42). This coexistence of contradictory emotions and attitudes – in short, this ambivalence – is amplified in the exposure scene by the chiaroscuro created by the moon and the lantern against the darkness of the night. According to Freud (1950, 184), “persons who obey the taboo have an ambivalent feeling toward what is affected by the taboo”, so that the text can be seen as miming the mixture of fascination and repulsion elicited by Lucy in that it simultaneously obeys and transgresses the prohibition on addressing her taboo practices. Furthermore, the spectacle of Lucy is not restricted to the diegetic audience, as the readers are progressively involved in the text. Through a *mise en abyme*, the readers witness Seward watching not only Lucy, but also Arthur’s response to the perception of Lucy. Dr. Seward carefully describes Arthur’s movements and vocal manifestations (187, 188). Though Seward is the internal focalizer during the fiancés’ tentative reunion in the exposure scene, he is still able to identify with Arthur, since Lucy’s “tones [...] rang through the brains even of us who heard the words addressed to another” (188). Similarly, the readers are prepared to identify with the gang of men by the progressively expanding scope of first person pronouns. The pronoun in “we saw a white figure” (187) clearly opposes the three young men to Van Helsing and Lucy, until it includes “even Van Helsing” (187). Thus, the next logical step is for the text to admit the reader into the spectacle. Through their progressive identification with the diegetic audience, the readers are made to experience the ambivalent effects of taboo.

Constructing ambivalent references

The theme of exposure provides a rhetoric opportunity for portraying the taboo object of the spectacle. Just as Van Helsing simultaneously unveils and veils what he perceives as Lucy’s true nature, the text refers to Lucy and undermines the process of referring to her at the same time. The referring process is indeed destabilized by the use of contrasting or contradictory words which present Lucy as unnamable as is illustrated in the focalizer’s perplexity: “Lucy—I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape” (187).

The exposure scene emphasizes the lack of a univocal correspondence between one word and its meaning by contrasting two uses for one word. Through *antanaclasis*, the same word – in the example above, the name “Lucy” – is used twice but each time with a different meaning: *Lucy as we knew her*, as opposed to *reified, monstrous Lucy*. The fact that one word does not have only

one meaning reflects the relationship between body and identity. A part of the body can have two very different qualities, which is illustrated when the “form and color” of “Lucy’s eyes” are opposed to their “unclean” state (188). Lucy herself remarks how difficult it is to make sense of her body with a mirror: “Do you ever try to read your own face? I do, [...], [it] gives you more trouble than you can well fancy” (57). Her body appears as difficult to decipher as her name. A parallel can be established between the undermining of the act of referring to her and the way her body cannot guide observers towards her identity.

Even when a word is not repeated, it is often ambiguous, in that it has more than one possible meaning. Double entendre is the most blatant instance of ambiguity in the extract. It relies on the use of words generic enough to receive either a sexual or a non sexual interpretation, as they belong to at least two different lexical fields, namely pain and/or sexual pleasure, so that the text does not plainly favor one field over the other. The following words thus destabilize the reference to the character of Lucy in that they do not univocally indicate how sexual her behavior actually is. The child’s “sharp cri[es]” (187, 188) and “moaning” (188), Arthur’s “groan” and the narrator’s “Oh, God” (188) are as ambiguous as the protagonists’ other physiological responses, which include “shudder[ing]”, “tremulous[ness]” and “nerve [...] fail[ure]” (187). Arthur almost becomes a “fallen” man (187), even before “hungry” Lucy (188) cries for him to “come” (188).

The text’s emphasis on the lack of unity in the meaning of words echoes the lack of unity in the reference it is constructing⁸. Even before Lucy turned into a vampire, the consistency of her identity was challenged by paradoxes, namely by the “apparently self-contradictory (even absurd) statement[s]” (Cuddon 1999, 634) that she could be either herself or not herself, as Mina here expresses: “Lucy was like her old self again” (94). This explains why some words are made to contradict each other, even when each has their own unambivalent meaning. With antitheses, the meanings of words placed in the same clause or sentence are made to clash. In “The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (187), the memory of Lucy’s past “sweetness” and “purity” contrasts with her current “cruelty” and “wantonness”, thence highlighting the intensity of Lucy’s metamorphosis. No wonder then, that Lucy appears by “yew tree[s]”, symbols of transformation. But her inner contradictions climax in the oxymoronic

⁸ Le Fanu’s *Carmilla* (1871) – a text to which Stoker’s *Dracula* owes much – similarly uses a rhetorical device to challenge consistency and manifest taboo: “In every incarnation over the centuries, Carmilla [a female vampire] must adopt an anagrammatical variation of her original name [such as Millarca, Mircalla], each of which carries its own host of interpretations hinting at the forbidden same-sex desires in the text” (Leal 2007, 37).

“diabolically sweet” (188), that conflates Lucy’s past “sweetness” (187) and the current “hell fire” in her eyes (188), and designates the focalizer’s simultaneous though contradictory responses to her. Indeed, several utterly incompatible words undermine the reference to Lucy and her activities. In keeping with the Gothic⁹ vein of the novel the passage portrays her as a supernatural being whose identity is fraught with paradoxes: she is dead but alive, a human but a thing. Her death, hinted at in the “cerements of the grave” (187), is contradicted by her bodily activities, hence Arthur’s bewilderment at the impossibly contradictory meanings created by the words of Van Helsing: “Un-Dead! Not alive! What do you mean!” (183). Lucy is reified for instance through the syntactical apposition to “the thing” (188) in “Lucy—I call the thing that was before us Lucy”. However, the fact that she speaks testifies to her belonging to at least the *human* category.

In spite of those contradictions and paradoxes, the text insists on constructing the character referred to by the name of “Lucy” as real by abundantly mentioning perception. True to the category of the “fantastic” described by Todorov (1970)¹⁰, Lucy’s supernatural quality clashes with a pre-established rational order in the novel but she is accepted as actually occurring by the characters, in spite of their hesitations. For instance, Harker’s “It was almost impossible to believe that the things which we had seen with our own eyes and heard with our own ears were living truths” (326) corresponds almost word for word with the phrase Todorov sees as expressing the epitome of a character’s attitude facing the fantastic¹¹. The readers however are certainly expected to doubt the existence of supernatural elements. This weakens the process of constructing a reference to the character of Lucy, by undermining the verisimilitude of some of her characteristics. The doubts thus raised could indeed lead readers to discard the possibility that this type of person or behavior can exist outside a Gothic book. The use of the fantastic could lull readers into believing that the character of Lucy cannot be named because her identity is exclusively supernatural, hence impossible – rather than because part of her is verisimilar but is intolerable, hence unspeakable and taboo.

All in all, the abundant contradictions and paradoxes contribute to the text’s ambivalent posture towards its taboo object, and this very ambivalence mimes the feelings caused by taboo. Though the taboo is transgressed through

⁹ *Dracula* contains much of the Gothic material described in Cuddon (1998, 356): “Most Gothic novels are tales of mystery and horror [...]. They contain a strong element of the supernatural and have all or most of the now familiar topography, sites, props, presences and happenings: [...] demonic powers of unspeakably hideous aspect, etc”.

¹⁰ “[L]a littérature fantastique – littérature qui postule l’existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche” (1970, 181).

¹¹ “‘J’en vins presque à croire’ : voilà la formule qui résume l’esprit du fantastique” (1970, 35).

exposure, a relative distance is maintained, notably by insisting on Lucy's lack of consistency. This raises doubts as to what name Lucy most deserves, though in her portrayal, the text strongly suggests that she could be named a "mother".

The paradox of the "Un-dead" *Un-mother*

A "devilish mockery" (190) of the Madonna and Child archetype

Many conflicting references in the passage crystallize as the reversal of the *Madonna and Child* archetype. The rhetoric strongly focuses the readers' attention on motherhood by linking Lucy to the Madonna, for example with the use of "-holy" and "grace" (188) and through powerful visual hints. The Marian figure is described by Barral i Altet (2003, 539) as crucial in the Christian iconography, and as experiencing a period of renewal by the end of the 19th century¹². To cite only Solario's (15th-16th centuries) "Madonna and Child" painting, many of the characteristics that the paradigm features can be recognized in the exposure scene¹³. Lucy is first described as a "white figure" (187), whose "startling" apparition in the "the purity of her [...] robe" (187) brings to mind the white widely associated with the Holy Mother, as in Rossetti's *The Annunciation* (1849-50). Lucy's embrace posture, combined with the exchange of bodily fluids, suggests an attitude of breastfeeding reminiscent of the *Nursing Madonna*, a variant of the archetype under scrutiny:

[the figure] held something [...] at its breast
the face [...] was bent down over what we saw to be a fair-haired child
the stream had trickled (187)

Nevertheless, the *Madonna and Child* paradigm obviously undergoes a dramatic reversal in the text, first through the use of negative affixes, such as in "heartless" (187) or "unholy" (188), of epithets, in "languorous, voluptuous grace" (188), in "held something dark at its breast" (188), and in "lawn death-robe" (187). More complex strategies are also used, such as the emphasis on Lucy's metamorphosis towards "voluptuous wantonness" (187) developed above, or such as the following example, which contains only a few perceptible traces of the archetype, while the underlined clause and phrases subvert it: "we could

¹² Concomitantly, according to Larson (1991, 43), the figure of woman as a pure spiritual being is "one of the period's most lasting religious inventions". However, it seems impossible to determine with certainty which sets of Marian beliefs – notably concerning her purity, or the doctrine of her "perpetual virginity" – underlies *Dracula*. As Herbert points out, superstitious and religious matters are "irresolvably contradictory" in this novel (2002, 110).

¹³ Even though Stoker may not have seen precisely the paintings cited in this essay, the art paradigm has held a crucial place for so long that he was necessarily aware of some instances of it.

see that the lips were crimson with fresh blood, and that the stream had trickled over her chin and stained the purity of her lawn death-robe" (187).

On the contrary, later in the novel, Mina is situated closer to the Victorian feminine ideal of Marian purity and abnegation¹⁴.

I felt an infinite pity for him, and opened my arms unthinkingly. With a sob he laid his head on my shoulder and cried like a wearied child, whilst he shook with emotion.

We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother spirit is invoked. I felt this big sorrowing man's head resting on me, as though it were that of a baby that some day may lie on my bosom, and I stroked his hair as though he were my own child (203).

This passage contrasts Mina's attitude to Lucy's, as Mina's evokes the very same embrace posture as Lucy's, but sanctified by the "mother-spirit" precisely lacking in Lucy's "carnal and unspiritual appearance" (190). Later, Van Helsing's praise of Mina, this "pearl among women!" (194), hints at an emblem of the Holy Mother's purity, whose shape and iridescence are subverted in Lucy's degraded "orbs" (188), in the reference to "glass" (188), and to diamond in the etymology of "adamantine" (187).

The core of the opposition between Lucy and the Victorian ideal of womanhood – embodied to some extent by Mina and inspired by the Holy Mother – lies in the contrast between selfishness and unselfishness, the former quality being held as typical of the "New Woman"¹⁵, characterized by "the destructive abandonment of the nurturing role" (Lancaster, 2004). Not only does Lucy take blood instead of giving milk, but she also harms instead of offering "infinite pity" (203) like Mina, who, true to the "Mother of Mercy" ideal, pities even Dracula. Most crucially, instead of giving comfort to children, Lucy steals pleasure from them, since they prove unable to give their consent in their erotic exchange with Lucy. Minot (2004, 210) emphasizes how "the seriousness of the incidents is also obscured [...] by the attempts of 'a correspondent' to render these children picturesque" with a description of their cute games and faces and with the "direct quotation of the children's pronunciation of 'bloofer lady' for 'beautiful lady'". Minot (2004, note 5) signals the mixture of pleasure and fear inscribed in the assonance and alliterations underlined here in *beautiful*, *bloody*, *Lucy*, and the name "bloofer lady" (174) quoted by a child whose desire to play with the Lady is not hindered by the injuries he is said to have sustained from her. The same

¹⁴ Weissman (1977, 397-8) analyses *Dracula* as "a very extreme version of the myth that there are two types of women, devils and angels". According to her, "Mina is the ideal Christian woman": "Mina sounds like the Virgin Mary of Medieval lyrics".

¹⁵ The "New Woman" is "a popular personification among journalists and novelists in the 1890s [...] connotating a woman given to smoking, working and sexual aggression" (86 [Footnote 1]).

ambivalence between pain and gratification emerges in Lucy's simultaneous manifestations of "heartless cruelty"¹⁶ and "voluptuous wantonness" (187) when in contact with a child. Even though the text makes it impossible to decide whether the children experience more physical suffering than enjoyment, it clearly indicates that if they are "too young to give any properly intelligible account of themselves" (159), and if even pure Mina, an adult, cannot resist a vampire (251), then children, being immature, cannot be construed as consenting knowingly and freely to their intercourses with Lucy, so that, pleasure or not, the experience is selfishly stolen from them by Lucy¹⁷.

Lucy's passion, lively, full of "fire" (188), distances her as much from death as her harming children distances her from motherhood. She deserves the name of *Un-mother* as much as the name of *Un-dead*.

Un-mother vs "New Woman"?

However strongly the text suggests that Lucy might be called a mother, even a poor one, the accuracy of the name "mother" can be doubted as regards natural and supernatural reproduction. It is highly improbable that Lucy has any natural biological offspring, given that the text insists on her purity until her death and that she dies unmarried. As to supernatural reproduction, Van Helsing declares that "she have yet no life taken" (180), so that she cannot have generated any vampiric offspring at this point in the novel. Hence the question: why the paradoxical label of "mother" for a woman without children of her own? Investigating that point should contribute to clarifying the nature of the relationship between Lucy and the child she carries.

If Lucy is no mother and lacks the maternal instincts that Mina, for example, displays, then construing Lucy as a mother, even a failed mother, constitutes a metaphorical reading, namely a transfer that relies on resemblance. In the exposure scene, the pair formed by the woman and the child she carries can – through resemblance in gender, age and posture – evoke the pair consisting of a mother carrying her own child¹⁸. This implies a metaphorical transfer from *womanhood* to *motherhood* that overcomes the blatant difference that Lucy – contrary to a biological or vampiric mother – is childless. Focusing

¹⁶ "Lucy's cruelty towards her child-victim" (Linneman, 2010) has more often been emphasized than her desire.

¹⁷ The text's suggestion – in another downplaying strategy – that the toddler rejected in favor of the fiancé might be used as a substitute, or the fact that any vampire victim could constitute yet another symbolic instance of the Victorian topos of lost innocence do not alter the fact that the child is explicitly described as experiencing her contact.

¹⁸ There is a long critical tradition of reading Lucy's vamping as poor motherhood. Boudreau (2009) for instance applies "object relations" theory to the text to study the topic of "failed motherhood".

predominantly on Lucy's mothering qualities, namely the lack thereof, amounts to downplaying those aspects of Lucy that have nothing to do with maternity, whether poor or good. In fact, to access the interpretation of female aspects that are not related to maternity, one needs to go beyond the alternative labels of *mother* vs. *bad mother* or *mother* vs. *not a mother*. This requires accepting that a woman can be described in terms other than whether or not she corresponds to the paradigm of motherhood and that *mother* is not the only available label for a woman. In an attempt to characterize Lucy, the (*poor*) *mother* / *not a mother* labels could make it difficult to take into account the fact that Lucy is childless, unless they are taken as metaphors.

The labels *woman* and *mother* imply another resemblance that consolidates their metaphorical link: female sexuality. Hence the name "mother" could be used to refer to Lucy's sexuality in a metaphorical way. But according to biological laws, a mother's sexuality is necessarily at least partly procreative, whereas the sexuality of a woman without offspring is not necessarily procreative. That is why we may wonder whether the name of "mother" might be a means of signaling Lucy's sexuality without pointing at the fact that Lucy's is not exclusively procreation-oriented, a defection from which the "mother" label can screen. Indeed, the aspects of female sexuality that the text rejects are those not dedicated to giving life, but to taking pleasure, namely the parts of sexual activity involving selfish practices, as can be shown with the contrast in *Dracula* between the ideal Victorian Woman, and the "New Woman". The former is unselfish, the latter greedy, as expressed by Mina: "we should have shocked the 'New Woman' with our appetites" (86). Lucy's sexual aggressiveness in the exposure scene testifies to her sexual appetites. Her proactive attitude is best summarized in "her startling prominence" (187) and her aggressiveness dramatically increases from the phrase "her eyes ranged over us" (188). From that point, Lucy reverses the situation: from the object of Van Helsing's spectacle, she becomes the audience and the director of choreography, with her "advance" that causes Arthur to "f[a]ll back", then her demands that he "come to [her]" (188). The expected fear of the traditional helpless frail maid taken unawares by lurking men is replaced by a forwardness stained by the threats her bites pose. On the one hand, the figure of the "New Woman" was reputedly "given to [...] sexual aggression" (86 [Footnote 1]). On the other hand, the "female members of the ruling class were desexualized by Victorian English society" (Hatlen 1980, 95) – in keeping with the ideal of the pure Mother. As a consequence, the text implies that literally, Lucy qualifies better for the label "New Woman" than for the name "mother". Thus, if Lucy's relationship with the child cannot be characterized by biological motherhood, then what is screened by the suggested metaphorical label of "mother" is the

taboo of a non-procreative, selfish sexuality, while it is rather the qualification – for instance in “*poor* mother” – that can indicate the abuse.

In this perspective, it should be emphasized that female pleasure-oriented non-procreative sexuality is mostly presented as aggressive and dangerous in *Dracula*, even when it is not instantiated with children. Even with adults, it is as violently rejected as a taboo. For instance, the depreciative adjectives “voluptuous” (188, 190, 320, *etc.*) and “wanton” (188, 319, *etc.*) are exclusively related to female vampires in the novel, whether they are in the company of adults or children. By contrast, the only male vampire in the novel is not obviously described as seeking pleasure, since Dracula expresses rather “thirst” (251) and a need to “punish” (252). The metaphorical transfer from sex to vampirism – based on resemblances like penetration, exchange of bodily fluids, *etc.* – provides clues to account for the terror of female non-procreative sex. It can be assumed that the vampiring act is all the more taboo as it involves oral practices, which do not result in procreation. Oral sex can be construed as referring metonymically to non-procreative sex. Thus, the “horror” (187) of vampiring might correspond to the fear of non-procreative sex, and the terror is all the more intense when it involves females, as it might divert them from the child-bearing roles the Victorian society almost exclusively assigned to them¹⁹. If Lucy metonymically – and hyperbolically – stands for the developing group of Victorian females who refuse to devote themselves exclusively to maternity, then what is at stake is the regeneration of the entire society, which can account for the Crew of Lights’ feelings that their members are invested with “a greater task” (193). Hence the grotesque hyperbolic leap from failing to give life to actually taking life, and from active, selfish (*i.e.* non-procreative) sexuality to aggression²⁰. A woman’s non-procreative sexuality is presented in the novel as implying such dramatic consequences for the entire society that it simply cannot be openly acknowledged, thus remaining taboo.

Following this hyperbolic path that rejects female non-procreative sexuality to the point of equating it with aggression or murder, there can be only two options for representing a sexual relationship involving (at least) a woman and a child. The ideal version is that she has had procreative sex to mother the child. The only alternative – on account of the horror of female non-procreative sex (with children *and* with adults) – is a hyperbolic transfer to

¹⁹ “The belief that the moral decay of society was being led by the New Woman developed because English society began to realize that these women no longer focused solely on motherhood. Her thoughts had now divided between work, sexuality, and the home life to which she formerly devoted herself completely” (Lancaster, 2004). “[A] hungry woman is represented as a monstrous usurper of masculine function” (Craft 1999, 115).

²⁰ The disclosure scene could even be interpreted as a lesson by Van Helsing on the “horror” (187) of female sexuality not (yet) channeled towards procreation, with the child Lucy discards symbolizing her childhood, and her bleeding lips standing for menstruation, hence for her ability to procreate.

murder. In other words, Lucy's harming children to the point of almost killing them is less terrifying to represent, to conceive, than Lucy's sexually enjoying children, which would account for the need to shield the label of "female child molester" with the label of "mother", even if it be "poor mother" or "infanticidal mother".

The paradigm of the "Mother and child" helps suggest the socially acceptable name of "mother" for Lucy, shielding from the taboo of female non-procreative sex. This solves the paradox of referring to a woman with no offspring through the "Madonna and Child" art paradigm. The metaphor of motherhood creates an ambivalent reference as it brings to mind female sexuality while screening from its non-procreative part. In Lucy's case, naming female child molesting requires breaking not only the taboo of child abuse *but also* the taboo of female non-procreative sexuality, since to acknowledge that a woman can have pathological desires outside reproduction, one first has to acknowledge that a woman can have desires outside reproduction at all. Hence the use of a metaphor for a shield. If female sexuality is only accepted as procreative, then the only visible relationship between a woman and a child is maternity, so that another form of sexuality between woman and child – one exclusively pleasure-oriented for the adult – remains invisible and unspeakable: female child molesting cannot be named. The name of "poor mother" thus can be interpreted as a rhetorical device for both exposing and screening the taboo of the "pathologically sexual woman".

"Vampire": a vortex of "possible impossibilities" (172)

Of course, the name "vampire" constitutes a screen in and of itself, since the figure of the vampire enables the text to achieve the rhetorical feat of making reference to "possible impossibilities". In one single act, vamping collapses the frontiers between killing, generating and consuming²¹. According to Van Helsing, a vampire is a paradox incarnate: "he may be [...] the father and furtherer of a new order of beings, whose road must lead through Death, not Life" (263). The act of vamping implies two crucial paradoxes. A vampire fathers (or mothers) death, as it simultaneously commits murder and gives birth when draining its victim's blood; and a vampire fathers (or mothers) a parent, as its partner in vampiric procreation is simultaneously the offspring resulting from this act of procreation. The paradoxes can be partly solved by the notion that the victims are not killed as individuals, but only their human lives are

²¹ (Stevenson, 1988), who analyses the taboo of incest in *Dracula*, underlines the link between food and sex consuming and points out the incestuous collapse of barriers between sexual partners that are closely related.

destroyed. Thus, no new individuals are generated, only new forms of lives, to wit vampiric lives. The logical impossibilities implied by the fantastic act of vamping can be construed as metaphorically standing for social impossibilities, namely, forbidden, taboo acts. In this perspective, referring to the vampiric act of killing an offspring can be a device for conveying infanticide, and the act of consorting with one's offspring might stand for child abuse. Vamping subverts the socially accepted outcome of one person bodily penetrating another. Instead of leading to the life of a third individual, it creates no new individuals and results in one more death. The label of vampire enables the text to refer to transgressions through its built-in paradoxes, and simultaneously to protect against them by challenging the reality of its transgressions through the supernatural aspect of the metaphors it implies.

Ambivalence is paramount in the text's rhetoric for naming Lucy. Her taboo characteristics provide a thrilling spectacle, but a spectacle whose very object is veiled with horror. The text referring to Lucy has a "dual life" (179), just like her. Indeed, if the taboo is partially transgressed verbally through the explicit mention of Lucy's "voluptuous wantonness" when she is in close contact with a child's body, both the socially valued paradigm of the *Madonna and Child*, and the lack of verisimilitude in labeling Lucy a vampire undermine the reference to her characteristics. Simultaneously however, those very labels guide towards the taboo reference. The paradox of portraying a childless woman as a Madonna indicates that procreation can be read as a metaphor for female sexuality, a convenient metaphor since maternity is its ideal instantiation. Reversing the maternity paradigm enables the text to keep to the mother label while referring to its taboo opposite, namely female non-procreative sexuality, especially the pathological sort. The social impossibility of such sexuality metaphorically emerges in the logical impossibilities implied by the paradoxical figure of the vampire. Thus, the readers are made to experience the ambivalence inherent in taboo: they can either acknowledge the various complex facets of Lucy, or – just like Arthur "hid[es] his face in his hands" (188) – fail to face the taboo.

References

Primary sources

STOKER, Bram. 1997 [1897]. *Dracula: Authoritative Text, Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism*, New York, London, W. W. Norton.

Secondary sources

BARRAL I ALTET, Xavier. 2003. "Marie", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes, Presses universitaires de Rennes (533-540).

BOUDREAU, Brigitte. 2009. "'Mother Dearest, Mother Deadliest': Object Relations Theory and the Trope of Failed Motherhood in *Dracula*", *Journal of Dracula Studies*, 11. (5-22).
<http://www.blooferland.com/drc/index.php?title=Journal_of_Dracula_Studies> Consulted on 13/06/2013.

CRAFT, Christopher. 1999. "'Kiss Me With Those Red Lips': Gender And Inversion In Bram Stoker's *Dracula*", *Dracula*, New York, NY, St. Martin's, (93-118).

CUDDON, J. A. & Claire PRESTON. 1999. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.

FREUD, Sigmund. 1950. *Freud: Dictionary of Psychoanalysis*. Nandor Fodor & Frank Gaynor (eds). New York, Philosophical Library.

HATLEN, Burton. 1980. "The Return of the Oppressed/Repressed in Bram Stoker's *Dracula*", *Minnesota Review*, Number 15, Fall 1980 (New Series) (80-97).

HERBERT, Christopher. 2002. "Vampire Religion." *Representations*, Number 79-1, Summer 2002 (100-21).

LANCASTER, Ashley Craig. 2004. "Demonizing the Emerging Women: Misrepresented Morality" in *Dracula and God's Little Acres*", *Journal of Dracula Studies* 6 (27-33).
<http://www.blooferland.com/drc/index.php?title=Journal_of_Dracula_Studies> Consulted on 13/06/2013.

LARSON, Janet L. 1991. "Lady-Wrestling for Victorian Soul: Discourse, Gender, and Spirituality in Women's Texts", *Religion & Literature, Reconstructing the Word: Spirituality in Women's Writing*, The University of Notre Dame, Number 23-3, Autumn (43-64).

LEAL, Amy. 2007. "Unnameable Desires In Le Fanu's *Carmilla*", *Names: A Journal of Onomastics*, 55.1 (37-52).

- LINNEMAN, Laura. 2010. 'The Fear of Castration and Male Dread of Female Sexuality: The Theme of the 'Vagina Dentata' in *Dracula*', *Journal of Dracula Studies*, 12 (11-28).
<http://www.blooferland.com/drc/index.php?title=Journal_of_Dracula_Studies> Consulted on 13/06/2013.
- MINOT, Leslie Ann. 2004. "Vamping the Children: The 'Bloofer Lady,' the 'London Minotaur' and Child-Victimization in Late Nineteenth-Century England", *Victorian Crime, Madness and Sensation*, Aldershot, England, Ashgate (207-218).
- ROTH, Phyllis A. 1997 [1977]. "Suddenly Sexual Women In Bram Stoker's *Dracula*", in *Dracula: Authoritative Text, Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism*, New York, London, W. W. Norton (411-421).
- SAGE, Victor. 1996. "*Dracula* and the Codes of Victorian Pornography", in Dominique Sipièrè (ed.), *Dracula: Insémination, dissémination*, Amiens, Presses de l'UFR de langues, Université de Picardie-Jules Verne (31-47).
- STEVENSON, John Allen. 1988. "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*", *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 103, (139-149).
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- WEISSMAN, Judith. 1977. "Women And Vampires: *Dracula* as a Victorian Novel", *Midwest Quarterly: A Journal Of Contemporary Thought*, 18 (92-405).

On-line dictionaries

Oxford English Dictionary, Oxford University Press. <<http://www.oed.com>>, consulted from 01/01/2011 and 12/06/2013.

Paintings (consulted on 13/06/2013)

- DANTE, Gabriel Rossetti. 1850. *Ecce Ancilla Domini! (The Annunciation)*, oil on canvas, (73 x 41,9 cm). Tate Gallery, London.
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce-ancilla-domini-the-annunciation-n01210>>
- SOLARIO, Andrea. c. 1465-1524. *Madonna of the Green Cushion*, oil on p

NOMINATION OU ÉTIQUETAGE ? NOM PROPRE ET RÉFÉRENCE DANS *NO THOROUGHFARE* DE CHARLES DICKENS ET WILKIE COLLINS

Samia Ounoughi

*Université Pierre Mendès France – Grenoble
AMU-LERMA: EA 853*

Abstract: In *No Thoroughfare* by Charles Dickens and Wilkie Collins (1870), the main plot is starts on the “main character’s” learning that he both is and is not Walter Wilding. The two authors thus take us to the limits of naming, reminding us of the complexity of its process while they display various deviances of the naming process. Two characters are involved and their endurance in the narrative they consider the complex relations between proper noun and referent. Through two modes of character framing, Wilkie Collins and Charles Dickens illustrate and take part in the logico-linguists’ long existing debate on this issue.

Keywords: Collins, Dickens, character framing, logico-linguistics, proper name, proper noun, reference, referent

Introduction

Wilkie Collins et Charles Dickens construisent leurs personnages de manière opposée. On a souvent taxé les personnages du premier de « mere puppets » car Collins a le souci de la productivité. Par ailleurs, ce que l’on pourrait appeler sa poétique économique (répondant aux critères de la nouvelle) donne la priorité à l’intrigue sur les personnages qui ne sont là que pour véhiculer cette intrigue. Le nom de ses personnages n’est bien souvent alors qu’une étiquette. Pour Dickens, en revanche, raconter une histoire revient avant

tout à raconter l'histoire d'un personnage d'où la nécessité d'élaborer un tissage référentiel serré autour de celui-ci. La contribution de ces deux plumes à l'écriture de *No Thoroughfare* produit un contraste subtil entre un personnage schématique et un personnage au tissage référentiel plus élaboré. Par erreur ils ont en commun leur nom propre : 'Walter Wilding'.

No Thoroughfare (1867) affiche d'emblée sa portée métalinguistique ; il se présente comme un atelier de création ou de re-création linguistique du personnage. A l'aide de références logico-linguistiques, nous tenterons de montrer en quoi ce texte illustre le débat ancien sur les liens entre nom propre, référence et référent et surtout comment il y participe de manière très moderne.

Pour provoquer le déséquilibre qui catalyse l'intrigue, les auteurs commencent par séparer l'acte de nomination des coutumes qui y sont rattachées et changent ainsi la nature du nom propre. Nous analyserons dans une première partie ce processus de nomination comme une déviance proposée par Dickens et Collins. C'est à partir de cette nomination revue par les auteurs que les personnages principaux Walter Wilding et George Vendale vont devoir réfléchir à la question de la référence du nom propre pour savoir s'ils peuvent ou non poursuivre leur aventure comme référent du nom propre et donc comme personnage de l'intrigue. Ceci fera l'objet de la deuxième partie.

Rappelons brièvement l'intrigue de ce texte peu connu. *No Thoroughfare* commence à la porte d'un orphelinat de Londres où une jeune femme vient d'abandonner son fils âgé de quelques jours. Elle supplie une employée de l'orphelinat de lui révéler le nom qui a été donné à son enfant et apprend qu'il a été appelé Walter Wilding. L'employée en question se marie quelques semaines plus tard et quitte donc l'orphelinat. Douze ans plus tard, la mère revient à l'orphelinat et convainc une autre employée de lui désigner l'enfant appelé 'Walter Wilding'. C'est ainsi que la femme adopte Walter Wilding pensant avoir recueilli son fils. Elle l'élève pendant dix-huit ans, lui fait apprendre le métier de caviste et acquiert pour lui une boutique qu'elle appelle 'Wilding & Co.'. A la mort de sa mère, le jeune Wilding âgé de 25 ans recrute son ancien camarade apprenti George Vendale comme associé. Wilding recrute également une gouvernante, Sally, ancienne employée de l'orphelinat. Il lui raconte l'histoire de son abandon et de son adoption, mais en voyant le portrait de la mère, Sally comprend la terrible méprise dont Walter a fait l'objet. Le fils abandonné a été adopté et emmené en Suisse quelques semaines après son arrivée. Un autre nourrisson abandonné quelques jours plus tard a été nommé Walter Wilding à sa place. De fait, c'est ce deuxième enfant que la mère a adopté douze ans plus tard. En entendant ce récit, Walter Wilding s'écroule ; il se sent dépourvu de sa propre existence. Il se met à la recherche du premier Walter Wilding, en vain. Étant déjà dans un état de santé altéré, il meurt

quelques temps plus tard. George Vendale devient propriétaire de cette affaire et en enquêtant sur un détournement d'argent, il découvre qu'il est en fait le fils abandonné. Il devient alors doublement héritier de toute cette fortune, mais garde son nom d'adoption « George Vendale » et poursuit sereinement son existence.

Déviances dans l'acte de nommer

Collins et Dickens nous invitent aux limites du nom propre ; c'est justement le positionnement des personnages principaux dans cette zone limite qui produit l'effet sensationnel de l'intrigue. *No Thoroughfare* remet d'abord en question l'acte de nommer en tant que tel dont nous citons ici une définition :

Transitivement, c'est l'acte de conférer un nom, de « baptiser » [...]. Cet acte, qui est de portée performative s'effectue selon des règles. Il n'est réussi ou acquis que si les conventions sont respectées : qui a autorité pour donner le nom ? Quel type de nom est conforme à la coutume ? » (Armengaud 2008-2009, 209).

Françoise Armengaud suggère ici la possibilité que cet acte de nommer soit un échec. C'est très exactement ce qui se passe dans le texte de Dickens et Collins dès lors que sur le plan délocutoire, le nom propre « Walter Wilding » cesse de désigner l'enfant que la femme a abandonné. Cette déviance sur le plan linguistique se double d'un écart anthropologique. Le nom propre « Walter Wilding » semble conforme à la coutume si l'on entend par là qu'il est identifiable comme le nom propre d'un enfant anglais. En revanche, il l'est beaucoup moins parce que de coutume, l'enfant reçoit son nom de ses parents. Avec l'abandon de l'enfant, il y a un transfert d'autorité et il revient à l'institution de nommer l'enfant, c'est-à-dire, non à une personne physique, mais à un collège de personnes anonymes. La source du nom devient donc plus floue lorsqu'elle n'est pas d'autorité familiale.

En outre, au sein de l'orphelinat, l'acte de nommer change de nature ; il se résume à un simple étiquetage. Une liste de noms propres est à la disposition du personnel qui choisit un nom vacant pour l'attribuer à un orphelin. Dans le cas de Walter Wilding, la déviance par rapport à cette coutume de l'orphelinat est aggravée dès lors que le nom est choisi dans le registre de l'orphelinat :

'There was a question that day about naming an infant—a boy—who had just been received. We generally named them out of the Directory. On this occasion, one of the gentlemen who managed the Hospital happened to be looking over the Register. He noticed the name of the baby who had been adopted ('Walter Wilding') was scratched out—for the reason, of course, that the child had been removed for good from our care. 'Here's a name to let,' he said. 'Give it to the new foundling who has been received to-day.' The name was given and the child was christened. You, sir, were that child.' (22-3).

L'attribution successive d'un même nom à des enfants d'une même demeure redéfinit l'acte de nomination et rapproche « Walter Wilding » d'un nom commun, ce qui est souligné par l'emploi de la locution 'to let'. La nomination ne lie désormais pas l'enfant à un autre sujet qui le « baptise » ; elle le raccroche à un vide. Le nom apparaît sur le registre de l'orphelinat avant même que l'orphelinat ne recueille l'enfant, ce qui ôte à l'acte de nommer toute intention d'exclusivité. L'on donne un enfant à un nom plus que l'on n'attribue un nom à un enfant. Tel qu'il est redéfini, « Walter Wilding » ne pose en rien les bases pour la construction de l'identité puisque cet acte de nomination ignore la notion même de sujet. « Walter Wilding » est seulement un signe distinctif, une étiquette, qui permet de ne pas confondre un nourrisson avec un autre comme cela arrive dans *Picking up Waifs at Sea* de Wilkie Collins¹. Il est un nom commun synonyme de « foundling » et il a moins de valeur identificatoire qu'un matricule, celui-ci étant au moins à usage unique.

Ajoutons le caractère transitoire ou non acquis de ce nom propre qui contribue aussi à en changer la nature, puisque lorsqu'un parent adopte un enfant, il peut lui donner son nom de famille et ainsi l'insérer dans une histoire et lui donner de nouveaux repères. Nous y reviendrons.

Le nom propre est également dénaturé par l'acte de nommer qui devrait engendrer un lien par la reconnaissance. Ainsi, « le nom apparaît comme le garant intersubjectif de la reconnaissance de l'être, de l'unicité, de l'essentialité et de la position de chaque sujet par tous les autres. » (Armengaud 2008-2009, 210). Dans *No Thoroughfare* le nom propre est le signe d'une rupture, la nomination visant à sectionner définitivement le lien entre l'enfant et sa famille biologique à laquelle il est interdit de révéler ce nom. Paradoxalement, le nom propre par lequel le référent est reconnu du public est d'abord un secret.

Après l'acte de nommer, la déviance se prolonge donc dans la transmission de l'usage du nom propre qui induit ici la rupture délocutoire entre le sujet référent et le nom propre qui le désigne. Dickens et Collins imposent de nouveaux critères à ce nom propre car l'une des employées de l'orphelinat va divulguer le secret à la mère :

'When I told the poor lady, whose portrait you have got there, the name by which her infant was christened in the Foundling, I allowed myself to forget my duty, and dreadful consequences, I am afraid, have followed from it.' (21).

¹ Notons que dans cette nouvelle, l'enfant est attribué à un couple de parents selon un critère physique (la largeur de ses hanches) ce qui n'est pas non plus satisfaisant.

La jeune femme croit donc avoir gardé le lien avec son enfant. Pourtant, le nom propre va se révéler insuffisant dans son usage délocutoire :

La solidarité des registres allocutif et délocutif de la langue est fonctionnelle : la signification communiquée doit satisfaire simultanément à des conditions de succès, dont la sanction est la recevabilité par l'allocutaire de la forme de l'expression, et aussi des conditions de vérité. De ce point de vue, les interlocuteurs doivent se mettre d'accord aussi bien sur le sens à donner à leurs énonciations que sur leur référence possible. (Jacques 1979, 103).

La mère fait une équation trop simple entre nom propre et référent croyant retrouver son enfant à partir du nom « Walter Wilding ». En outre, elle présume que le lien entre « Walter Wilding » et son enfant naturel est entendu de la même manière par l'employée de l'orphelinat. La mère abuse de la logique descriptive millienne ; elle s'appuie sur trois indices pour adopter « Walter Wilding » : le sexe, l'âge et, le lieu où elle a abandonné son enfant. Or, pour que fonctionne la logique descriptive que l'on retrouve chez Mill et plus tard chez Russell², ces éléments de description ne suffisent pas. Le tissage référentiel est ici beaucoup trop leste et trop ancien pour faire le lien à coup sûr entre le référent initial et le nom propre. Le lien entre nom propre et référence se définit donc (en partie tout au moins) en termes de quantité d'informations reliant le référent et le nom propre.

Une fois l'enfant remis à cette femme, le processus de nomination se poursuit avec de nouvelles contraintes. La mère adoptive ne rend pas le nom « Walter Wilding » à l'orphelinat pour donner à cet enfant son nom de famille. En revanche elle va élaborer un tissage référentiel autour de ce nom pour le lier exclusivement et indéfectiblement à l'enfant qu'elle a adopté.

La nomination est l'acte d'insertion et de promotion par où l'individu réel entre dans l'ordre du symbolique, dont l'emprise paraît parfois telle que l'on est tenté de dire que ce n'est pas l'individu qui porte le nom, mais le nom qui porte l'individu. Perspective que recoupe la logique de la référence. (Armengaud 2008-2009, 210).

D'une part, la mère inscrit l'enfant dans son discours en lui racontant son histoire (une histoire qu'il n'a de cesse de rapporter, ce que nous verrons dans la partie suivante). D'autre part, elle l'inscrit dans la société en lui achetant du tissu référentiel. Elle s'assure qu'il reçoive un savoir-faire et elle lui achète une

² Pour Mill comme pour Russell, le nom propre a pour référent une description exacte laquelle n'est autre que le référent du nom propre lui-même. Ainsi Mill pose l'individu comme le référent unique et entier du nom propre qui le désigne. Le sens du nom propre est donc son référent. Plus tard, Russell sera le premier à parler de description concernant les noms. Parmi eux, il assimile les noms propres aux adjectifs démonstratifs. Il définit le nom propre comme « *logically proper* », la description la plus parfaite du nom propre étant son référent.

demeure / entreprise sur laquelle elle fait inscrire « Wilding & Co. » Voici ce que Wilding rapporte pour la énième fois à son notaire :

‘For seven happy years, Mr Bintrey,’ pursued Wilding, still with the same innocent catching in his breath, and the same unabashed tears, ‘did my excellent mother article me to my predecessors in this business, Pebbleson Nephew. Her affectionate forethought likewise apprenticed me to the Vintners’ Company, and made me in time a free Vintner, and—and—everything else that the best of mothers could desire. When I came of age, she bestowed her inherited share in this business upon me; it was her money that afterwards bought out Pebbleson Nephew, and painted in Wilding and Co.’ (10)

En rachetant toute la société, la mère en efface le nom et offre un espace exclusif à « Walter Wilding ». En désignant ce que le jeune homme possède, ce nom inscrit son référent dans la société. Marqué sur la façade de la cave à vins, « Wilding » signale que son référent est propriétaire, qu’il a un savoir-faire, de l’argent, des partenaires commerciaux, des employés, une réputation... Tous ces éléments contribuent à tisser les rapports entre le jeune homme et le reste du monde, et ce d’autant plus que « Wilding & Co. » est un commerce, donc un pôle d’échanges et de négociations avec les autres. Notons cependant que la mère est le sujet grammatical actif de tout ce qui arrive à ce jeune homme. C’est elle seule qui lui fabrique un tissage référentiel auquel elle associe le nom « Walter Wilding » qu’elle peut enfin rendre public. « Walter Wilding » étant le seul lien qui reste entre la mère et l’enfant qu’elle a abandonné, ce nom propre prend une proportion supérieure à son référent.

Nom propre et référence : confrontation de deux écoles de linguistes

Nom propre et référence selon Walter Wilding

L’interprétation du nom propre par la mère est à présent une question réglée puisqu’elle simplifie l’équation entre le nom propre et son référent. La théorie de la chaîne causale et démontre qu’il n’est pas aussi simple d’atteindre le bon référent à partir d’un nom :

In general our reference depends not just on what we think ourselves, but on other people in the community, the history of how the name reached one, and things like that. It is by following such a history that one gets to the reference.” (Kripke 1980, 95).

Wilding, quant à lui, n’envisage même pas son nom à travers ses propres pensées. Son calcul du référent ne dépend que du discours de sa mère qu’il n’a de cesse de répéter. Or, cette dernière ignorait une partie de l’histoire de cet enfant, surtout le moment où son nom lui a été donné. Kripke note (1980, 96) : « When the name is ‘passed from link to link’, the receiver of the name must, I think intend when he learns it to use it with the same reference as the man from

whom he heard it ». C'est précisément cette chaîne qui est rompue lorsque la mère se rend à l'orphelinat en croyant récupérer son fils en donnant le nom « Walter Wilding ».

Une fois la non coréférentialité de « Walter Wilding » avec l'enfant abandonné révélée, Walter Wilding et George Vendale (ce dernier ignore encore qu'il est le référent ciblé de ce nom) s'opposent sur la définition du référent. C'est leur réponse à la question « Qu'est-ce que le référent du nom propre ? » qui causera la désintégration de l'un des personnages et permettra à l'autre de poursuivre l'aventure.

Pour Walter Wilding, son nom est un homonyme sans tissage référentiel. Dès que Sally lui révèle qu'il n'est pas l'enfant naturel de sa mère adoptive, il se sent instantanément désintégré. Il part donc du principe que l'enfant naturel est le seul référent possible. Aussi se lance-t-il dans la vaine quête de l'enfant abandonné par sa mère adoptive. Pour lui ce référent incarne une vérité extralinguistique unique et irremplaçable qui serait le seul réceptacle possible du tissage référentiel élaboré par sa mère. Wilding illustre ainsi le point de vue de Pariente : « Aucun objet n'est en lui-même un individu, il le devient ou non en fonction du langage dans lequel on parle de lui [...] selon qu'il fait ou non l'objet d'une procédure d'individualisation ». (cité par Armengaud 2008-2009, 210). Notons que la procédure d'individualisation dont il est ici question exclut la participation du référent lui-même. C'est cette particularité de la définition du nom propre au sens transitif que Wilding ignore et qui va lui coûter la vie.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, Walter Wilding est un simple véhicule du discours de sa mère adoptive. En l'espace d'une dizaine de pages, il répète son histoire trois fois. L'aspect itératif de son discours rapporté est amplifié par la poursuite enthousiaste de son récit bien que Mr Bintrey le connaisse déjà et y porte bien peu d'intérêt :

'You know the story, Mr Bintrey, who but you sir! [...]. Mr Bintrey enjoyed his comical port, and said, after rolling it in his mouth: 'I know the story.' 'My late dear mother, Mr Bintrey,' pursued the wine-merchant, 'had been deceived, and had cruelly suffered.' (9).

En outre, Wilding est d'une passivité dangereuse puisqu'il ne contribue pas à la construction référentielle entre son être et son nom. Il ne s'occupe pas de l'entreprise qui porte son nom et prend immédiatement George Vendale comme associé afin qu'il gère tout à sa place. Mieux, Wilding se voit comme une occurrence d'un nom commun :

'You see, Mr Bintrey, I was not used in my childhood to that sort of individual existence which most individuals have led, more or less, in their childhood. After that time I became absorbed in my late dear mother. Having lost her, I find that I am more fit for being one of a body than one by myself one. To be that, and at the same time to do my duty to those dependent on me, and attach them to me, has a patriarchal and pleasant air about it.' (11-12).

Wilding voit son existence dans la représentation de l'autre. Il semble qu'il joue un personnage au lieu d'être quelqu'un. Sa logique se retrouve dans sa volonté de reproduire le schéma de sa propre destinée sur son entourage. Bref, Walter Wilding ne peut pas rester dans le texte parce qu'il ne contribue pas à sa construction. N'ayant pas de discours propre, la définition qu'il a de son nom est exclusivement soumise aux versions successives de son histoire que lui exposent sa mère et sa nourrice. Plutôt que d'interroger son interprétation du nom propre et de s'investir dans la construction du lien entre référent et nom propre, il se met en quête du premier Walter Wilding et meurt de chagrin, d'épuisement et surtout de sa vacuité existentielle puisqu'il se perçoit comme un homonyme sans référence.

Nom propre et référence selon George Vendale

George Vendale apprend, quant à lui, qu'il est l'enfant abandonné à la toute fin du texte. Cette nouvelle ne va pas pour autant l'ébranler. Il garde son nom d'adoption et poursuit son existence à la tête de Wilding & Co, qui lui appartient désormais doublement. En guise de *happy end*, puisque *No Thoroughfare* paraît dans le numéro spécial Noël de *Household Words*, Dickens et Collins nous offrent cette parfaite coréférentialité à la limite du conte merveilleux. Plus sérieusement, c'est surtout l'interprétation linguistique du nom propre par Vendale et sa définition du référent et de la référence qui vont assurer la pérennité de son personnage. Vendale ajoute une dimension interprétative dans le tissage du lien entre le nom propre et le référent : « 'Plainly, then, I do not see these circumstances as you see them. I do not see your position as you see it.' » (28). Ce à quoi Wilding oppose une vérité extérieure à tous les sujets, une vérité qui invalide toute interprétation du nom propre par son référent, ou même par quiconque : « 'What I think,' said Wilding, simply but stoutly holding to the bare fact, 'can no more change the truth than it can bring down the sky. The truth is that I stand possessed of what was meant for another man.' » (29).

Dès le début de l'intrigue, Vendale propose à Wilding de dépasser le descriptivisme causal. Il est impossible, en effet, que la chaîne qui lie historiquement une personne physique au nom propre qui la désigne soit intégralement connue par chaque usager de ce nom propre. En outre, le descriptivisme causal est restrictif dès lors qu'il omet la valeur cognitive (*cognitive significance*) et l'intention de l'énonciateur dans l'emploi du nom. Ainsi, « Walter Wilding », tel qu'employé par la mère, peut très bien s'entendre comme une cible manquée ou au contraire comme la désignation de l'enfant qu'elle a élevé et qui incarne pleinement l'expérience qu'elle et lui ont vécue

ensemble. Vendale met Wilding face à l'insignifiance de l'erreur commise par sa mère :

'She supposed me,' objected Wilding, shaking his head, 'to have a natural claim upon her, which I had not.'

'I must admit that,' replied his partner, 'to be true. But if she had made the discovery that you have made, six months before she died, do you think it would have cancelled the years you were together, and the tenderness that each of you conceived for the other, each on increasing knowledge of the other?' (28)

Pour lui, c'est la construction progressive du sens que l'histoire a donné à ce nom qui importe. Vendale souligne aussi le caractère insignifiant de ce référent passé, l'enfant naturel initialement nommé Walter Wilding :

'I feel far more pity for the lady and for you, because you did not stand in your supposed relations, than I can feel for the unknown man (if he ever became a man), because he was unconsciously displaced.' (29).

Chaque argument que Vendale avance vise à démontrer que le descriptivisme, de sa forme la plus simple (Mill) à sa forme la plus élaborée (Kripke) n'est rien à côté de l'interprétation, de la construction sémantique que l'énonciateur investit dans le référent qu'il vise lorsqu'il emploie un nom propre. De plus, Vendale ne croit pas en l'existence d'une vérité extra-linguistique immuable et incarnée par un référent surtout en dehors de tout contexte et de toute communication. Il illustre ainsi le principe de Frege et de Wittgenstein (que l'on trouve déjà chez Russell) de ne considérer un nom comme ayant une signification que dans le contexte d'une proposition, et non à l'état isolé. Vendale tente aussi d'expliquer à Wilding que le nom propre a un fonctionnement évolutif. Il en conclut que tout le tissage référentiel élaboré en vingt-cinq années d'existence définit Wilding et ne saurait être transféré sur un autre que lui :

'You gradually became much attached to her; she gradually became much attached to you. It was on you, personally you, as I see the case, that she conferred these worldly advantages; it was from her, personally her, that you took them.' (28).

Pour Vendale, en dehors d'une construction intersubjective, le nom propre n'a aucun sens, même pour l'enfant abandonné qui l'a initialement porté. La référence n'est pas un objet, mais un processus continu de construction qui lie le porteur du nom propre au monde autour de lui et qui fait de lui le seul référent du nom propre. A l'instar de la théorie développée dans « On Referring » (Strawson 1950), Vendale souligne le caractère définitoire de l'usage que les locuteurs font du nom propre. On retrouve enfin cette théorie de l'usage dans « The Causal Theory of Names » (Evans 1973) qui à partir de l'exemple de Madagascar, montre comment l'usage peut à terme déplacer le

nom propre d'un référent à un autre. Selon Vendale nous ne serions que des personnages, des constructions élaborées au fil de notre histoire. La construction du référent du nom propre est purement linguistique. En d'autres termes, le nom propre et les liens qu'il implique avec la personne physique sont plus forts que le porteur du nom lui-même qui finalement ne signifie rien et n'est rien en dehors de ces liens.

Conclusion

Avec *No Thoroughfare*, Dickens et Collins démontrent que la fiction littéraire contribue à faire avancer le débat sur le nom propre et la référence. Leur création nous propose d'abord une série de déviances par rapport à la nomination. La complexité de cet acte de nommer liminaire et ponctuel se révèle ici dans la longueur de son processus qui inclut un tissage référentiel élaboré exclusivement par le personnage de la mère. Par l'évacuation du personnage de Walter Wilding les auteurs nous montrent la complexité du personnage de fiction, nous rappelant qu'il doit continuellement être lui-même au travail dans l'œuvre indépendamment des autres personnages. Wilding est l'incarnation de ce que le personnage de fiction n'est pas. Son discours exclusivement rapporté et sa passivité, sa recherche de l'autre qu'il substitue à la recherche de soi sont autant de signes de son absence de discours et annoncent sa disparition dans le récit.

Est-ce le personnage qui construit le récit ou est-ce le récit qui construit le personnage ? La réponse à cette question n'est pas à chercher dans la quantité d'information connue sur un personnage. Autrement dit, la méthode de Collins n'est pas plus probante que celle de Dickens. L'essentiel réside dans le conflit entre deux interprétations du nom propre comme désignateur d'un référent unique ou comme attribut de celui qui est reconnu par son expérience et qui se reconnaît dans son expérience donc dans le tissage référentiel qui le lie à son nom et qui le lie aux autres.

No Thoroughfare nous rappelle enfin que le nom propre de personne a la particularité d'inclure son référent comme agent de l'interprétation de l'attribution de la référence. C'est cette auto-réflexivité que partage le nom propre de personne avec l'œuvre littéraire et elle confirme à quel point la création purement linguistique, le texte de fiction est un précieux laboratoire d'expérience et d'analyse au service des logico-linguistes et des philosophes.

Bibliographie

- DICKENS, Charles. Collins, Wilkie. 1990. *No Thoroughfare and other Stories*. Phoenix Mill, Alan Sutton Publishing Limited. (1-127).
- ARMENGAUD, Françoise. 2008-2009. « Nom », *Encyclopaedia Universalis, Corpus 17*. Paris, Encyclopaedia Universalis, (209-213).
- EVANS, Gareth. 1973. "The Causal Theory of Names", *Proceedings of the Aristotelian Society vol 47*, London, Methuen & Co. (187-208).
- JACQUES, Francis. 1979. *Dialogiques: recherches logiques sur le dialogue*. Paris, P.U.F.
- KRIPKE, Saul. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- RUSSELL, Bertrand. 1964. "On Denoting", *Logic and Knowledge Essays 1901-1950*. London, George Allen & Unwin ltd, (39-57).
- STRAWSON, Peter Frederick. 1950. "On Referring", *Mind*, vol. 59. Oxford, Blackwell, (320-344).
- TILLOTSON, Kathleen, ed. 1977. *The Letters of Charles Dickens, Vol. IV (1844-1846)*. Oxford, Clarendon Press.
- TILLOTSON, Kathleen, ed. 1977. *The Letters of Charles Dickens, XI (1865-1867)*. Oxford, Clarendon Press.

APOSTROPHE, INVECTIVE, INVOCATION : WILFRED BION DANS L'ARÈNE DE L'INCONSCIENT

Bertrand Rouby

Université de Limoges

EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles) – E.A. 1087

Abstract: In *A Memoir of the Future*, British psychoanalyst Wilfred Bion represents the psyche by staging numerous voices which represent fragments of personal identity, each with its own acoustic contours. These various agencies address each other by means of mockery and invective, so that phonetic or musical traits such as rhythm, melody or polyphony tend to prevail over individual identities. This paper focuses on Chapter 23 to show how a paradoxical space is constructed, and how the unconscious is defined in terms of a musical topography.

Key words : Bion, polyphony, invective.

Entre fiction et psychanalyse, Wilfred Bion a poursuivi une œuvre insolite, unique en son genre. Après des textes théoriques dans les années 1950 et 1960 où, à l'instar de Lacan, il aura tenté de donner à la psychanalyse la rigueur mathématique des théorèmes, inventant pour cela des « grilles », des « éléments beta » et des « fonctions alpha », il se tourne dans les années 1970 vers une écriture semi-autobiographique, semi-fictionnelle. Cette forme d'autofiction s'entend, non pas comme une forme d'autobiographie honteuse où le masque ne serait que fausse pudeur d'un égotisme mal assumé, mais comme espacement de soi dans l'éclatement des voix, le texte donnant à entendre les répliques de « personnages » ou plus exactement de locuteurs qui sont tantôt des alter ego de l'auteur, tantôt des personnages de romans. Son œuvre la plus déroutante, *A Memoir of the Future*, parue en trois volumes de

1975 à 1979, pousse le principe polyphonique à une extrémité rarement vue en littérature : le récit y fait place à une série de répliques qui paraissent écrites pour le théâtre, mais un théâtre intime où chacune des voix exprimerait un aspect de l'auteur et parlerait par exemple au nom d'une instance psychique, d'un état de la conscience, voire au nom d'une tendance, d'un symptôme, d'une bribe de soi, si infime soit-elle. Dans ce polylogue autobiographique, la scène est foncièrement irréprésentable, mobile comme le sont les rêves. Parmi ces voix, on relève notamment celle de l'auteur, lui-même rapidement scindé en plusieurs voix nommées « Bion », « P.A. » (pour Psycho-Analyst), « Myself », à quoi fait écho « Mycroft », tenant d'une logique dénuée de sens pratique – et dont la première syllabe partagée avec « Myself » indique que ces voix sont toutes intérieures ; Holmes aussi apparaît pour dialoguer avec Alice, celle de Lewis Carroll et bien plus à la fois. La liste des « personnages » n'apparaît qu'à la fin de la trilogie, sous la forme d'une clef tout aussi illisible que ce qui précède. Cette clef, co-signée par l'auteur et sa veuve Francesca Bion, compte quelque 1500 entrées sur 90 pages, et sert davantage d'index notionnel que d'aide à la lecture. Le rêve d'un marquage rétrospectif de ce théâtre en voix bien distinctes, dont chacune porterait une étiquette lisible à même de figer la parole en œuvre, est vite rattrapé et même dépassé par l'évidence que les voix ne cessent de se démultiplier, finalement trop labiles pour se plier à une liste. Prenons la mesure de cette cacophonie :

The scene is the vast arena of Wembley. At first sight there appear to be some hundred thousand spectators, but it becomes clear that there are very few people, but an enormous host of animals of every shape and kind. Just near one entry is a small group of men in what Bion, Myself and their party take to be film actors in the uniform of legionnaires of the Roman Army. A cup final supporter, paper streamers and all, approaches one of the motionless figures and addresses him.

SUPPORTER Wotcher chum! Wot's yer regiment?

LEGIONARY Legion Vicesima Valeria Victrix.

SUPPORTER (*in feigned fear*) Lor'! Selling booze—wot's yer line?

A NEIGHBOUR (*shouts across*) Ask 'im if 'e's got some beer, chum!

There is a noise which drowns his reply and conversation rapidly becomes impossible as the pulsations, emerging more and more from the confused noise, themselves become recognizable as an unmistakable rhythmic beat, and the beats as each made up of recognizable sounds. The terrifying rhythm could be matched as if it were a 'swung' version of the Christian hymn, 'Abide with me.' 'Kum not in Quat, Quat, Adze Zhee King of Kongs.' Bzzfading like the whine of a receding shell. Kind of good like guts wound round your bloody throat. The massed bands of the Brigade of Guards crash out the sense of intimacy as the hundred thousand become more crushingly intimate. The space has closed in as if the expanding universe had decided to

contract instead. Every so often the rhythm is emphasized by a choral interlude, 'Arf, arf, arf. Suddenly the din stops and is succeeded by a silence pierced by the one sound or word, 'Farrar.' The vast silent crowd wait for Alice to present the prizes. Each animal goes off nuzzling a very small atomic bomb; some suck it, some try to shove it up their neighbour's anus. Some come up to Bion to complain that it isn't detonated.

Valeria of the Valerien gens is—yes, there is terrific excitement as she approaches the centre of the field to carry out the ritual of Kicking Off the Ball, which is the start of the Dance of Death. A terrific spectacle! D. W. Griffiths—that must be why the Twentieth Legion have arrived! And the Head Psycho Anal List to read out the prize winners. Sh. SH. SHHHH. Quiet, everyone! The Papal Guard are about to play the composition by the winner of the music festival. SHUT UP! You Bas Turds! The quartet will now play 'Solitude' on four trombones. Then the Commander in Chief will say his prayers at the climax of the most intimate crisis of the celebration before—where's that ruddy whore got to?—the Lady Valeria kicks off the Final, Absolutely Final, till next year, celebration of Peace. The general's Lady makes a few mincing steps towards the Ball. Cheers, laughter and tears. She'll have to be quick if she's going to get off before she's murdered. (Bion 1991, 105-106)

Ce passage correspond au chapitre 23, ce qui n'a guère d'importance dans une œuvre où le rapport au temps est spatialisé, de telle sorte qu'on peut y évoluer dans toutes les directions. Le livre n'appelle pas une lecture linéaire ; il doit plutôt se feuilleter, s'ouvrir au hasard et redéployer ainsi de nouvelles configurations imaginaires, au gré des aléas de la lecture. Si l'on a toutefois parcouru les chapitres précédents, il est probable qu'on aura fait la connaissance des principales instances (Robin, Big Sister, Paranoïd-schizoïd, Depressive Position, Captain Bion, Myself, Alice, Rosemary, Psychiatrist, Adolf Tyrannosaurus...). Le chapitre 23, qui fait écho à l'épisode « A Caucus-Race and a Long Tail » dans les aventures d'Alice (Carroll 1865, 13-18), s'ordonne en trois temps, avec dans le premier paragraphe la description d'un espace censé être le stade de Wembley, avec une brève conversation entre un supporter et un légionnaire romain ; ensuite, une série de sons comprenant un hymne chrétien déformé, un sifflement d'obus et diverses onomatopées ; enfin, un reportage sportif qui s'apparente aussi aux instructions d'un sergent recruteur, souvenir du service de l'auteur lors de la première guerre mondiale. La brièveté même du chapitre lui confère un effet percutant, explosif, et à coup sûr anti-dialectique.

Dans le dispositif de ce chapitre, le lecteur se fait voyeur d'un théâtre intime, un théâtre psychique qui, note Simon Harel dans *Habiter le défaut des langues* (2012, 94-96), n'est pas sans rappeler le théâtre de la cruauté défini par

Artaud, le lecteur-spectateur-participant étant d'emblée jeté dans l'arène, dans le bruit et la fureur d'une scène qui est peut-être moins spectacle et représentation qu'événement traumatique faite de plans multiples qui se télescopent, de la petite enfance à la guerre en passant par les traces d'une éducation religieuse. Spectateur, il l'est par l'invitation réitérée à voir (« the scene », « at first sight », « there appear to be »). Participant, il est placé au cœur du dispositif – pas tout à fait au centre comme le préconisait Artaud, mais plutôt dans les gradins, réceptacle de mille et une voix dont chacune a sa propre intonation, sa propre variété linguistique. Nous verrons que la scénographie du texte donne lieu à une lecture acoustique, où la diversité des modes d'adresse figure autant de places psychiques.

Scénographie

Le début du texte semble présenter des didascalies, avec cette apparence de degré zéro ou plutôt de neutralité travaillée censée caractériser le genre, mais qui est en réalité tout sauf neutre. Dans les premières lignes, la répétition du déictique « There » annonce l'ajout de nouveaux éléments dans un contexte donné (« there appear to be some hundred thousand spectators », « there are very few people », « there is a noise »), comme si la scène donnée à voir et en même temps infigurable se remplissait à ras bords, au fil de l'écriture et du déploiement de la vision, d'intervenants de toutes formes et de toutes espèces. La désignation « spectators » indique bien cette primauté du visible, tout en amorçant un jeu entre apparence et réalité – sauf qu'il n'est jamais fait mention d'une « réalité » qui se laisserait dévoiler sous les apparences. La représentation par l'écriture serait plutôt comme une danse des sept voiles sans résolution ultime. Au verbe « appear » succède « it becomes clear » (« it becomes clear that there are very few people ») : on reste ainsi dans le champ de l'évidence, de la manifestation, mais d'une « clarté » qui s'impose à l'œil, non à l'entendement. L'interprétation demeure incertaine, comprend-on dans la proposition « in what Bion, Myself and their party *take to be* film actors » – en fin de compte, c'est une autre interprétation qui est proposée, peut-être erronée. Le lecteur ne se verra offrir aucune garantie ; la vérité de la scène se dérobe derrière les manifestations. Dans l'expression « film actors », la référence au cinéma renvoie au nom « spectators », révélant ainsi que le lieu a changé de vocation : l'arène de Wembley n'est plus seulement un stade, elle s'est changée en plateau de tournage, en décor d'un péplum anachronique – une autre « arène », antique cette fois, où des légionnaires romains s'entretiennent avec des supporters de football. Il y a confusion et superposition des plans avec l'appellation « arena », qui opère un glissement métonymique du stade contemporain vers l'arène des gladiateurs. Difficile de dire si le dialogue inséré

fait partie d'un scénario surréaliste, ou si l'on n'est pas en train d'assister aux échanges de figurants qui discuteraient entre deux prises. Dans ce mille-feuille d'apparences, la syntaxe suit les ajustements successifs du regard : la première occurrence de la conjonction « but » (« but it becomes clear that there are very few people ») laisse croire à une opposition entre apparence et réalité (« il semble y avoir cent mille spectateurs mais il y a en réalité très peu de gens » : ils ne seraient donc pas aussi nombreux qu'on le croyait ?), avant que la deuxième occurrence n'invalide cette lecture (« but an enormous host of animals of every shape and kind » : « très peu de gens, certes, mais une foule d'animaux »). Comme dans *Alice*, les spectateurs sont en réalité des animaux : c'est notre association inconsciente entre « spectateurs » et « humains » qui est déjouée, dans un texte où nous devons sans cesse réajuster nos constructions mentales.

Nous aurions donc surpris une conversation entre un légionnaire qui s'identifie à son propre rôle et un supporter venu assister à la finale de la coupe, et qui se retrouve sur un lieu de tournage. L'accent cockney transcrit au début de ce bref dialogue (« Wotcher chum ») apparaît d'abord, on suppose, comme une forme de marquage sociolinguistique permettant de cerner le locuteur. Juste après, l'intervention d'un voisin de tribune qui s'exprime de la même façon (« Ask 'im if 'e's got some beer, chum ») a pour effet de diluer la singularité du supporter londonien dans une indifférenciation qui, de proche en proche, finit par gagner toutes les voix. Il n'y a plus aucun individu : le légionnaire se définit par son appartenance à sa légion, le supporter par son affiliation à un club, et leur anonymat partagé annonce une disparition totale de toute individuation (« the massed bands of the Brigade », « the hundred thousand », « the vast silent crowd », foule scindée en sous-groupes à la fin du paragraphe, sans plus de précisions que le partitif « some »). L'une des clefs de ce passage est en effet la disparition élocutoire de quiconque pourrait prendre en charge l'énonciation, au profit de la puissance expressive du mot réduit à des syllabes disjointes et des interjections.

Acoustique

C'est ainsi que, de la visibilité, on passe à l'acoustique. Pris dans son contexte psychanalytique, ce changement signale une régression de la vie psychique : de la volonté de contrôler le monde environnant par le regard, on passe à une immersion acoustique, olfactive et tactile, le sujet devenant réceptacle de sensations – si l'on peut encore parler de sujet dans un texte où les affects circulent de part et d'autre. Le dialogue est suivi d'une évocation de sons dominés par un battement pulsionnel qui invite à une lecture musicale du texte. Cette interprétation est d'ailleurs suggérée par la fille de l'auteur,

Parthénope Bion Talamo, dans une communication publiée en postface de la réédition de la trilogie, où elle avance que le chapitre se prête à une lecture de groupe, une exécution chorale (Bion 1991, 673). De manière plus analytique, le chapitre appelle une interprétation musicale qui verrait le texte comme une partition, ou mieux encore, comme l'enregistrement d'une performance.

Le premier élément de cette lecture musicale est le rythme, défini comme battement, pulsation, toile de fond acoustique qui permet de construire un espace paradoxal et mutant. La pulsation est figurée dans le texte par une cadence iambique suivie sur les passages « emerging more and more », « the beats as each made up of recognizable sounds », « the terrifying rhythm could be matched as if it were », « the Christian hymn, 'Abide with me' ». Par ce rythme, l'espace du texte se décline en plusieurs dimensions : espace sonore, il offre une matrice aux événements du texte qui se déploient dès lors comme une série d'interventions et de reprises chorales ; espace temporel, il permet aux voix de se répondre sous forme de séquence; espace psychique, il présente le sujet comme une sorte d'agora, ou même de *chora* organisée par les affects. Le lecteur est en effet censé se trouver immergé dans cette « *chora* sémiotique », suivant l'expression forgée par Julia Kristeva d'après le *Timée* de Platon, et qu'elle définit comme un espace avant l'espace, espace intuitif qui ne serait pas encore agencé selon des coordonnées, labile, antérieur à la structuration du monde, du corps et du langage (Kristeva 1980, 21). Dans le *Timée*, la *chora* est située entre l'être absolu (l'idée) et l'être relatif qui sera engendré. Mi-lieu où se matérialisent les formes, la *chora* est un espace indéfini que Platon compare à l'élément matriciel, et que Kristeva traduit comme ce qui précède ou rejette le découpage signifiant / signifié. En somme, ce qui se donne à lire dans le passage de Bion partage certaines caractéristiques avec l'écholalie, ce pré-langage de l'enfant avec ses variations de ton, de mélodie et d'intensité.

La constante iambique est à vrai dire la seule forme d'harmonie imitative que l'on trouvera dans ce passage dépourvu de tonalité stable. Les sons s'entrechoquent, un début d'allitération en M (« emerging more and more ») fait place à une cacophonie d'occlusives qui gagne la version de l'hymne *Abide with Me* : « Kum not in Quat Quat, Adze Zhee King of Kongs... » Le lexique d'abord très latin (« conversation rapidly becomes impossible as the pulsations, emerging more and more from the confused noise ») devient beaucoup plus anglo-saxon au moment de l'hymne, avec une recrudescence de termes monosyllabiques (« Bzzfading like the whine of a receding shell, kind of good like guts wound round your bloody throat »). Ces ruptures perturbent la tonalité du texte, qui ne se fige ni dans un rythme ni dans un registre stables, le lexique descriptif et la syntaxe relativement complexe du début étant interrompus par deux phrases imprécises (« like the whine of », « kind of good like ») et sans

verbe conjugué. La perturbation apparaît ainsi comme l'une des clefs esthétiques et stylistiques du texte.

Une sorte de mélodie émerge pourtant, à la manière du récitatif et du *Sprechgesang* chez Alban Berg, c'est-à-dire que l'abandon de la tonalité au profit de la dissonance n'empêche pas le recours à des formes mélodiques. Mieux encore, comme dans l'opéra *Lulu*, on assiste à une sorte de parlé-chanté à mesure que la déformation de l'hymne échappe aux cadences du texte initial : « *Come not in terrors, as the King of kings, / But kind and good, with healing in Thy wings;* » devient « *Kum not in Quat Quat, Adze Zhee King of Kongs... kind of good like guts wound round your bloody throat* ». Ces déformations en cascade ne permettent plus de calquer le texte délirant ainsi produit sur le schéma syllabique de l'hymne qui lui sert de prétexte. Comme chez Alban Berg, l'énonciation déborde de son cadre rythmique, offrant un surcroît d'expressivité et de pathos. À ce moment, le texte évoque les horreurs de la première guerre mondiale, à laquelle l'auteur a participé, et de la seconde, durant laquelle il a travaillé dans différents hôpitaux militaires et développé de nouvelles méthodes de traitement qui ont posé les jalons de la thérapie de groupe.

Au plan harmonique, enfin, ce chapitre tire parti de la polyphonie en alternant voix individuelles, unisson terrifiant (« *The massed band of the Brigade of Guards crash out the sense of intimacy* ») et intermèdes choraux (« *a choral interlude* »). C'est le principe de la thérapie de groupe qui est ainsi préfiguré sous la forme d'un relais de voix, mais à son stade le plus primal, celui où le sujet expulse des phonèmes susceptibles d'avoir une vertu libératrice. C'est ainsi qu'émerge l'onomatopée « *Arf* », déformation linguistique et émotionnelle d'un « *Our Father* » changé en rire sardonique. Cette onomatopée, « *Arf* », est l'expression condensée à l'extrême d'une angoisse devant toute figure d'autorité, qu'elle prenne la forme du Père, du démiurge, du prêtre ou du supérieur dans un régiment. « *Arf* » est aussi le son du rire moqueur par lequel est dénigré le point de vue de l'enfant ou du subordonné. « *Arf* » est dans son essence même un son *mordant* à plusieurs titres, qui évoque l'aboiement autant que le sarcasme, et peut-être aussi, dans le contexte londonien où il se vocalise, une forme de coupure si l'on y entend la prononciation cockney de « *half* ». Par cette onomatopée, le prêtre se change en garde-chiourme dont la moquerie est le seul rapport à autrui, rôle repris plus loin par le commentateur avec le calembour scatologique « *You Bas Turds* ». Plus loin, ce son se module en « *Farrar* », que la clef identifie comme Frederic Farrar, auteur anglican né comme Bion en Inde, doyen de Canterbury et auteur du livre édifiant *Eric, or, Little by Little*. L'origine de cette référence est autobiographique : avant son départ pour l'Angleterre à huit ans, Bion avait reçu un exemplaire de ce livre initialement paru en 1858. Celui-ci décrit

l'expérience du jeune Eric dans un pensionnat anglais, ses écarts de conduite et les mauvais traitements dont il fait l'objet, entre châtiments corporels institutionnalisés et humiliations infligées par ses camarades. Le nom de l'auteur, « Farrar », marque ainsi le son de la mortification physique et morale ; c'est le signe du corps battu et du sujet humilié, et s'il se trouve investi d'une dimension signifiante, il est d'abord censé provoquer une réaction affective chez ceux qui ont lu le livre et en ont été aussi traumatisés que Bion. Avec l'éloignement temporel, toutefois, la référence ne fait plus partie d'un fonds communément partagé, et tient davantage de l'allusion privée, si bien que le nom jadis emblématique de Farrar se change en onomatopée où l'on pourra aussi entendre le mot allemand « Pfarrer » désignant un curé ou un pasteur.

Résonances

Avec ces interjections, la topographie du texte s'est transformée, si bien que le lieu public (le stade de Wembley) est à la fois un espace utérin ou symbiotique indifférencié, un univers en expansion et contraction suivant le rythme systolique de cette sphère pré-linguistique, une tranchée sous la menace des obus, et surtout, il est devenu un espace pré-verbal où, par le biais de l'onomatopée, les affects de l'auteur doivent rencontrer ceux du lecteur. Telle est en tout cas l'intention de Bion, qui a construit son œuvre de manière à ce qu'elle suscite une réaction émotionnelle chez le lecteur avant même tout déchiffrement. La déformation de l'hymne devient production délirante, où l'on ne cherchera pas tant des niveaux de sens imbriqués les uns dans les autres comme dans *Finnegans Wake* que l'expression d'affects traversant le corps. Au contraire de l'entreprise joycienne visant à rassembler et écraser ensemble des morphèmes équivalents dans un immense mot-valise translinguistique et redondant, Bion invente plutôt une langue jouant de la condensation monosyllabique, du martèlement et de l'allitération, où les schémas intonatifs recèlent plus de sens que les associations signifiantes. Le procédé est assez proche de celui qu'emploie Lewis Carroll dans *Sylvie and Bruno*, lorsqu'il contracte « Your Royal Highness » en l'imprononçable monosyllabe « y'reince », que Gilles Deleuze désigne dans *Logique du sens* (1969, 62) comme un mot ésotérique « contractant », « qui opère une synthèse de succession sur une seule série et porte sur les éléments syllabiques d'une proposition ». Et par jeu de relais, cette création fonctionne à la manière d'Artaud traduisant de façon anti-grammaticale le *Jabberwocky* de Lewis Carroll : « Il était Roparant, et les Vliqueux tarands / Allaient en gibroyant et en brimbulkdriquant / Jusque-là où la rourghe est à rouarghe à ramgmbde et rangmbde à rouarghambde : / Tous les falomitards étaient les chats-huants / Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument ». Ce qui commence avec des condensés de significations se

poursuit en production délirante où, pour citer encore Deleuze, « le non-sens a cessé de donner du sens à la surface » (1969, 111).

On sait grâce à Jean-Jacques Lecercle les outrages que les fous littéraires font subir au langage, tour à tour wolfsonisé à coups de traductions et de fausses synthèses et brissetisé à force d'étymologies factices et d'analyses multiples ; la bionisation du langage, elle, consisterait à réduire les signifiants à des onomatopées, et ce faisant, à convertir le procès signifiant en force expressive. Pour autant, on n'est pas dans le fantasme du signifiant pur, absolument délié de toute charge sémantique : des échos se laissent entendre çà et là, mais avant de les identifier, il faut se convaincre qu'aucun travail d'enquête, si polyglotte soit-il, ne validera avec certitude les hésitations du sens.

Ainsi, dans ce contexte où s'énonce la préhistoire du sujet parlant, le mot « adze » peut être celui qui désigne cette hache néolithique connue en français sous le nom d'herminette ; « quat » pourrait alors être l'abréviation de « quaternaire », et pourquoi ne pas lire dans « King of Kongs » un souvenir de King Kong, dans une logique de régression où le retour du sujet vers l'inarticulé suivrait les étapes d'une évolution darwinienne à rebours, de l'outil rudimentaire jusqu'au primate ancestral ? Autant de possibles renvois à l'archaïque, en partie par ce que le lexique laisse entrevoir, mais bien davantage par la déformation des phonèmes, qui mime un retour du sujet parlant vers l'apprentissage de la parole ou même en deçà, les expérimentations avec l'appareil phonatoire. Ainsi du redoublement syllabique « Quat Quat », chargée rétrospectivement de résonances beckettiennes¹, et des modulations sur les fricatives voisées (« as the » devenant « adze zhee »), c'est-à-dire des sons que l'enfant acquiert relativement tard et pour lesquels il a du mal à réaliser l'alternance alvéolaire / dentale ici présente. Avec la production de chaînes syllabiques, il s'agit ici de la préhistoire du sujet, associée à la population indigène de la Grande-Bretagne avant sa colonisation par les légions romaines ; la population primitive serait représentée par le supporter de football, dans cet imaginaire où Rome représenterait à la fois la colonisation, la christianisation et le Nom du Père. Lecture toute relative, proche du délire interprétatif qu'appelle une production délirante – on n'oubliera pas que c'est là une élaboration secondaire, une scénarisation sémantique qui s'appuie sur des conjectures quant à telle syllabe, telle onomatopée : les seuls éléments absolument fiables dont on dispose, en fin de compte, sont les variations de ton et d'intensité du discours.

Or, le premier indice de ces variations, c'est le mode d'adresse employé par chaque locuteur, qui semble correspondre à une posture, à une place

¹ Samuel Beckett, dont la pièce *Quad* fut produite deux ans après la parution de *A Memoir of the Future*, fut le patient de Bion dans les années 1930.

psychique, à un certain rapport à ce qui n'est pas soi. En effet, là où d'autres définissent les composantes du psychisme en termes d'instances, de pôles ou de places, Bion y entend des modes d'adresse. Cette conception presque acoustique, où le sens se loge dans une dynamique verbale, fait de l'appareil psychique un réceptacle d'énergies. Interpellations, interjections et apostrophes, onomatopées et invectives deviennent le signalement de forces pulsionnelles, et si pour Lacan l'inconscient est structuré comme un langage, Bion en exhibe plutôt la déstructuration. L'usage qui est fait de la rhétorique n'est pas un catalogue de figures qui s'indexerait à des processus psychiques (condensation métaphorique, déplacement métonymique), mais ressemble plutôt à une *dé-figuration* du discours. Les différents procédés (interjection, onomatopée, apostrophe, glossolalie dans le cas de l'hymne déformé) situent la prise de parole à un niveau infra-rhétorique, dans l'affectif plutôt que dans l'argumentatif. Le texte figure un lieu de parole plus que de langage, de babil, d'interruptions, marqué par la discontinuité stylistique. Au moins quatre types de voix se donnent à entendre :

- Le supporter, dont le « wotchum » lancé en guise de salutation le signale comme locuteur cockney. Plus important que cette localisation socio-géographique, le supporter se distingue par ses interpellations narquoises (« sellin' booze—wot's yer line? »); son intervention est alors celle du sarcasme qui déstabilise la position d'autorité, le choix du terme « line » mettant sur le même plan carrière militaire et débit de boisson.
- Position d'autorité représentée par le légionnaire, dont le discours se borne à décliner sa légion d'appartenance (« Legion Vicesima Valeria Victrix »). Ce mode d'appellation indique une segmentation du réel : le légionnaire serait alors l'inclination à coloniser le réel, la voix qui ordonne le monde en unités militaires.
- Le chœur, qui élève une prière déformée (« Kum not in Quat, Quat, Adze Zhee King of Kongs »), comme une adresse manquée dont on doute qu'elle atteigne son destinataire, se repliant plutôt sur son langage déviant : « Thy wings » est remplacé par « your bloody throat », marque d'une énonciation qui au lieu de prendre son essor s'étrangle dans ses propres mécanismes internes.
- Le commentateur de la dernière partie du chapitre, qui appelle à voir (« a terrific spectacle ») mais aussi à se taire (« Sh. SH. SHHHH. Quiet, everyone! » puis « SHUT UP! You Bas Turds! »). Son intervention passe de l'exhortation à l'asservissement ; c'est la voix dépersonnalisée qui fait des spectateurs réunis un troupeau de bétail.

Le théâtre du psychisme n'est pas une agora aux débats policés, version sublimée du sujet démocratique, ce serait plutôt une arène où se jouent des apocalypses intimes. Le coup d'envoi de la finale marque le début d'une danse macabre (« the ritual of Kicking Off the Ball, which is the start of the Dance of Death »), avant une fin du monde rejouée chaque année (« the Final, Absolutely Final, till next year, celebration of Peace »). Le double modèle de la finale annuelle et du bal des débutantes ou des finissants auquel se surimposent

les aventures d'Alice se change en rituel apocalyptique périodiquement renouvelé. La guerre vécue par l'auteur devient bataille rhétorique, et le texte un lieu polémique atomisé où l'on en vient à espérer sa propre fragmentation (« Each animal goes off nuzzling a very small atomic bomb ; some suck it, some try to shove it up their neighbour's anus. Some come up to Bion to complain that it isn't detonated »).

Le reste du livre s'apparente davantage à un débat argumenté entre les différents intervenants, « Alice », « Sherlock Holmes », « Mycroft », « Watson », « Bion », « Moi-même »... Et ces voix de s'interrompre, de se questionner, de s'invectiver, dans un jeu de coupures et de reprises qui fait du texte une polyphonie morcelée, un opéra psychique fracturé. Ne nous méprenons pas sur la clef ajoutée à la trilogie : le but de l'entreprise n'est pas de baliser le terrain, pas même de l'arpenter pour établir des relevés de terrain, il n'y a en fait aucune prétention exhaustive dans ce travail. Bion ne propose pas un modèle de l'appareil psychique, ni une carte avec des zones blanches à remplir. Il ne livre pas une topique transférable clefs en mains à d'autres patients. Cette réticence peut déstabiliser le lecteur, qui a parfois l'impression de soulever le crâne d'un mutilé de guerre atteint de troubles dissociatifs de l'identité. On rejoint ici les préoccupations de l'antipsychiatrie dans la mesure où il s'agit d'habiter le foisonnement des voix plus que d'établir un diagnostic : et vous, quelles sont vos voix ? À quoi ressemble votre théâtre ? Comment s'interpellent vos Alice, vos Sherlock, vos Moi-même ? Et quel combat se livrent nos voix belligérantes quand on a fini de colloquer ?

Bibliographie

- BION, Wilfred R. 1991 (1975-1979). *A Memoir of the Future*. London & New York, Karnac Books.
- CARROLL, Lewis. 1993 (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. New York, Dover Thrift.
- DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- HAREL, Simon. 2012. *Habiter le défaut des langues*. Montréal, XYZ.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Seuil.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1990. *La Violence du langage*. London, Routledge.

POÈME ET NOUVELLE, LA DIFFÉRE/ANCE EN PARTAGE

Claire Majola-Leblond
Université Jean Moulin - Lyon3
ERIBIA-GREI, EA 2610

Abstract: The present article aims at showing that, beyond the traditional difference in genre, poems and short stories have more in common than first meets the eye.

Key words : poem, prose, short-story, *punctum*, differing, space-time, exoskeleton, sound and sense.

Tout commence, entre une leçon de phonétique et une illustration des phénomènes de thématization stylistique, par une assertion péremptoire du Maître de Philosophie de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, (II,4): « Tout ce qui n'est point prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose. ». L'indiscutable différence semble confirmée par l'étymologie ; comme l'explique Alain Rey dans le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* : « vers » trouve son origine dans le verbe latin *vertere*, qui signifie « le fait de tourner la charrue au bout du sillon » et se traduit dans l'écriture par une disposition unilinéaire ; « prose » en revanche « provient de la substantification de l'adjectif *prosus*, « qui va en ligne droite ». Pourtant, une investigation à peine plus poussée révèle que *prosus* est lui même formé de *pro* « devant » et de *vorsus*, variante de *versus*... La prose pourrait ainsi se décrire comme une forme de vers, tourné vers l'avant. Quant à « poème », il trouve son origine dans le grec, *poiêma*, qui désigne simplement « ce que l'on fait, une création », ce que l'on fabrique. Le poète est donc un artisan. Mais le verbe grec *poiein* signifie à la fois « fabriquer, produire, créer » et « causer, agir ». L'orientation

vers l'avant, vers le nouveau, est donc un élément de sens essentiel au poème et à la prose. « Nouvelle », pour sa part, trouve son origine dans le latin tardif *novella*, pluriel neutre de *novellus*, « jeune pousse, jeune plant », « terre récemment mise en valeur », (ce qui n'est pas sans évoquer le sillon et l'aller et retour de la charrue de *vertere*) puis dans l'italien *novella*, tout comme l'anglais *novel*. Ce petit détour multilingue par la généalogie des mots révèle des alliances inhabituelles entre prose et vers, poème, nouvelle et roman¹. La nouveauté de la nouvelle la lie indéfectiblement à la création (poétique) ainsi qu'à la prose puisque cette dernière est un vers qui va de l'avant. Illusoire clarté des catégorisations catégoriques ! Au « What's in a name ? » passionné de Roméo, Falstaff saura ainsi répondre, en bon phonéticien, « Air » (*Henry IV*, Part 1, V, i, 134).

Dans un premier temps, il semblerait cependant que l'habit fasse le moine ; pourtant, lorsque se pose la question de la fonction poétique et de la verticalité du texte, la réorientation du regard permet de mettre en évidence un point de différence articulé à l'épiphanie, communs aux nouvelles et aux poèmes. Le sens s'élabore alors, semblable à la spirale d'un coquillage, autour d'un *punctum*, dans l'espace-temps du texte et de la lecture.

Cucullus facit monachum

Voici deux textes. Le premier est une note d'excuse laissée sur un coin de table :

Dear Alice,
This is just to say I have eaten the plums that were in the icebox, and which you were probably saving for breakfast. Forgive me, they were delicious, so sweet and so cold!
Sorry!
Love
Emma

Le second est un sonnet contemporain en vers libre, alternant pentamètres et tétramètres, tissant un subtil jeu d'assonances (/ei/ : v.9, v.12, /i/ : v.2) d'allitérations (/l/ : v.2 et 3, /r/ : v.5, v.7) et de silences (v.4 et v.7) culminant dans l'absence du dernier vers, ouverture d'un espace de méditation au lecteur :

¹ Roman, en français, trouve son origine dans le « latin *Romanus*, romain, signifiant 'en langue populaire, naturelle', par opposition à 'en latin' », et garde donc, implicitement, cette dimension de nouveauté, par rapport à l'ancien, le traditionnel. Tous les passages cités précédemment se trouvent passim dans les entrées « prose », « poème », « nouvelle » et « roman » du *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, publié sous la direction d'Alain Rey en 1998.

After Rain

The angel kneels grey wings protruding
His lily half hidden by a pillar
The floor is marble white and green and ochre
The Virgin looks alarmed
Right hand arresting her visitor's advance
Beyond - background to the encounter
There are gracious arches
A balustrade and then the sky and hills...

The Annunciation was painted after rain
Its distant landscape glimpsed through arches
Has the temporary look that she is seeing now
It was after rain that the angel came
Those first cool moments were a chosen time.

En fait, il n'en est rien ; le premier est librement inspiré d'un célèbre
petit poème en vers libres de Williams Carlos Williams :

This is Just to Say

I have eaten
the plums
that were
in the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold²

² Publié dans *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1, 1909-1939, édité par A. Walton Litz et Christopher MacGowan, accompagné de la note réponse de Flossie Williams, épouse du poète:

Reply

Dear Bill: I've made a
couple of sandwiches for you.
In the ice-box you'll find
blue-berries--a cup of grapefruit
a glass of cold coffee.
On the stove is the tea-pot
with enough tea leaves

Le second est un extrait d'une nouvelle de William Trevor intitulée « After Rain », combinant deux instants épiphaniques situés à quelques pages d'intervalle dans les troisième et quatrième parties de la nouvelle. La disposition originale est la suivante :

The Annunciation in the church of Santa Fabiola is by an unknown artist, perhaps of the school of Filippo Lippi, no one is certain. The angel kneels, grey wings protruding, his lily half hidden by a pillar. The floor is marble, white and green and ochre. The Virgin looks alarmed, right hand arresting her visitor's advance. Beyond -background to the encounter- there are gracious arches, a balustrade and then the sky and hill [...] (91)

While she stands alone among the dripping vines she cannot make a connection that she knows is there. There is a blankness in her thoughts, a density that feels like muddle also, until she realizes: the Annunciation was painted after rain. Its distant landscape, glimpsed through arches, has the temporary look that she is seeing now. It was after rain that the angel came: those first cool moments were a chosen time. (94)³

Cette forme d'exercice de re-disposition auquel le stylisticien Henry Widdowson s'est livré, à plus grande échelle, dans son ouvrage *Practical Stylistics*, afin de tenter de faire toucher du doigt la dimension poétique de l'écriture montre bien que dans un premier temps, l'habit fait sans doute le moine. Marie Louise Pratt note dans *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* : « the reader who picks up a work of literature of a given genre already has a predefined idea of what the nature of the communication situation is [...] and they can be expected to decode the work according to those assumptions unless they are overtly invited or required to do otherwise » (204)⁴.

Dans un autre domaine, celui de la perception, le psychologue Robert Leeper, à partir de la célèbre caricature du dessinateur britannique Ely William Hill (1887–1962) publiée en 1915 sous le titre « My Wife and My Mother-in-

for you to make tea if you
prefer--Just light the gas--
boil the water and put it in the tea

Plenty of bread in the bread-box
and butter and eggs--
I didn't know just what to
make for you. Several people
called up about office hours--

See you later. Love. Floss.

Please switch off the telephone.

³ La nouvelle se trouve dans le volume de William Trevor, *After Rain*, publié par Penguin en 1996. Les passages en italique dans la citation ne figurent pas dans la « version poétique » fictive précédente, du fait de leur différence rythmique et du caractère plus anecdotique du contenu. Ils ont été réintroduits pour leur rôle de cadrage.

⁴ C'est moi qui souligne.

Law » avec l'invitation « They are both in this picture — Find them »⁵ montre comment le décodage d'une image ambivalente est infléchi par la vision au préalable de l'une ou l'autre image possible⁶. Ainsi nos perceptions et nos interprétations dépendent-elles du cadrage de nos attentes.

Ceci est particulièrement frappant dans le petit poème de William Carlos Williams : l'organisation en vers impose une attention toute différente. L'écart entre la disposition sur la page et le sujet, trivial, du poème interroge le lecteur, créant un sentiment d'étrangeté, de « dé-familiarisation » qui l'oblige à marquer un temps d'arrêt avant de proposer une lecture sans doute plus élaborée que celle, d'ordre purement anecdotique, de la petite note laissée sur un coin de table. Ainsi, les unités discrètes des mots sur la page peuvent-elles être associées à autant de prunes empilées (ou de noyaux de prunes ?) dans le récipient en plastique dont le rectangle du poème formé sur la page pourrait alors se lire comme représentation iconique. Il semble que le sourire sur le visage du lecteur soit plus marqué à la lecture du poème qu'à celle de la note. Widdowson (1992) pour sa part, suggère une interprétation plus philosophique, autour de la transgression et du plaisir. Autant d'hypothèses interprétatives qui révèlent la complexité des enjeux de ce qui, depuis Jakobson, se nomme la fonction poétique du langage.

De l'horizontal au vertical : la mécanique du poème ?

Paul Simpson dans *Stylistics*, fait, à partir d'un vers de WH Auden :

He disappeared in the dead of winter

une démonstration éclairante de la manière dont la fonction poétique, selon les termes de Jakobson (qu'il cite) « projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination » :

Notice, for example how the three syllable word 'disappeared' creates associative phonetic links with other words in the line. Most obviously its initial and final consonant /d/ alliterates with those in the same position in the word 'dead' later in the line. Possibly more subtly, its third, stressed syllable (disappeared) contains a diphthong, the first element of which is the vowel /i:/, the same as the vowel in 'he'. This type of vowel harmony, known as assonance, further consolidates points of equivalence across the poetic line. However there are also semantic as well as phonetic transferences in the line. Notice how it is the season, winter, which takes over the semantic quality of death and,

⁵ Le dessin est consultable à l'adresse suivante : http://en.wikipedia.org/wiki/File:My_Wife_and_My_Mother-in-Law

⁶ Les personnes auxquelles aura été montrée l'image de la jeune fille la retrouveront en priorité dans l'image ambivalente ; ceux à qui une vieille femme aura été montrée auparavant y retrouveront quant à eux cette dernière. Pour une réplique de l'expérience de Leeper voir le site Internet suivant : http://www.electrict rhetoric.com/d_perception/

when positioned together in the same grammatical environment, the words 'dead' and 'disappeared' enable new types of signification to emerge. More specifically, the parallel drawn between the words opens up a *conceptual metaphor*, where the concept of death is represented in terms of a journey. (Simpson 2004, 52-3)

Se trouve ainsi manifestée une dimension essentielle à la fonction poétique, la verticalité :

In sum, the way Auden uses language is a good illustration of Jakobson's poetic function at work : the particular language patterns he develops work to establish connections (*a principle of equivalence*) between the words he chooses from the pool of possible words (*the axis of selection*) and the words that are combined across the poetic line (*the axis of combination*) (53)

Le regard et l'écoute, suivant l'allitération en /d/, l'inclusion du /i/ dans la diphtongue de « disappeared » et reconnaissant la dimension métaphorique de « winter » quitte l'axe horizontal de la progression linéaire pour embrasser la verticalité de la superposition, de la coexistence des sens, de la profondeur ; le vers se replie, se love sur lui même :

He
d isapp ea re d in the
d ea d of wint
er

« The human mind in poetry seeks *as much sense*⁷ as it reasonably can » prévient Geoffrey Leech dans *A Linguistic Guide to English Poetry* (220).

Une lecture « poétique » du dessin de Hill consisterait non pas à voir l'épouse ou la belle-mère, mais à percevoir également dans le doux visage de la jeune fille la vieille femme qu'elle deviendra inévitablement un jour et dans le visage ingrat de la vieille, la belle jeune fille qu'elle a sans nulle doute été autrefois. La caricature devient alors méditation sur le temps. Gaston Bachelard, dans un court texte sur la poésie intitulé « Instant poétique et instant métaphysique », a ce propos :

Le but, c'est la verticalité, la profondeur ou la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique[...] C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné [...]. Pour le moins, l'instant poétique est la conscience d'une ambivalence. Mais il est plus car c'est une ambivalence excitée, active, dynamique. (Bachelard[1931]1992, 103-104)

⁷ C'est moi qui souligne.

Dans cette perspective, le texte poétique, qu'il soit en vers ou en prose – là n'est plus la question – se transforme en espace-temps⁸.

De la différence à la différAnce

Cette réorientation du regard ne saurait être immédiate. Toute expérience de lecture montre l'existence d'un point de ralentissement, point d'arrêt, de silence, de suspension ou d'interrogation, un point de différ...Ance. Il peut être construit de diverses manières, saillance du rythme, énigme du sens, ellipse, originalité d'une métaphore. L'œuvre de Dylan Thomas est particulièrement riche en phénomènes de suspension du sens. Dans la poésie, comme dans l'ouverture de « Author's Prologue »,

This day winding down now
At God's speeded summer's end
In the torrent salmon sun
In my sea shaken house
On a breakneck of rocks

l'oreille se tend sur les allitérations en /s/, les ralentissements des diphtongues du premier vers tandis que l'œil s'arrête sur le trajet du « w » dans les mots au fil du vers ; à l'initiale de *winding*, au milieu de *down*, à la fin de *now*. La prose de Thomas abrite également de nombreuses métaphores, détournement de mots qui arrêtent le lecteur, interpellé par la concentration du sens, ralenti dans sa progression par une expression telle que « the rook flew into the West with a woe in its beak » (1983, 16) au début de la nouvelle « The Enemies ». Le stade ultime se trouve dans « A Story », dont l'*incipit* vient compromettre la validité du contrat de lecture signé dans le titre: « If you can call it a story. There's no real beginning or end and there's very little in the middle » (347). Pourtant, c'est bien une histoire qui nous est racontée, même si le narrateur fait le choix explicite de la métatextualité. « A story » éclaire à cet égard ce que Derrida dit de la différAnce dans son livre d'entretiens, *Positions* : « différance renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve.[...] ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace... » (1972, 17) Cet écart, cette différAnce reste sans doute le plus sûr marqueur de l'émergence du poétique dans le langage.

⁸ La projection de l'axe horizontal sur l'axe vertical (axe des simultanités, des correspondances) ne saurait ainsi réduire la perspective à une seule dimension, fût-elle verticale ; c'est une ligne oblique qui se trouve figurativement tracée, pointant vers une troisième voire, si l'on prend en compte la dimension temporelle de la lecture, une quatrième dimension, transformant le texte poétique en espace-temps.

Elle semble inviter dans son sillage un autre terme, celui de signifiAance ; la signifiAance, explique Meschonnic est dans le rythme, défini comme « le mouvement de la voix dans l'écriture. Avec lui, on n'entend pas du son mais du sujet ». ([1989] 2006, 317). « Le poème [...] travaille l'insu » (20). Le psychanalyste Denis Vasse parlerait sans doute ici de l'Autre du langage⁹ tandis que le critique Austin M Wright parle lui de « recalcitrance »¹⁰. Une fois encore, peu importe le mot. Il s'agit de l'ouverture d'un regard, de la reconnaissance future difficile, laborieuse, d'une altérité, c'est à dire d'une épiphanie. La toute fin de la célèbre nouvelle de Katherine Mansfield, « The Doll's House » porte trace d'un tel phénomène :

Presently our Else nudged up close to her sister. But now she had forgotten the cross lady. She put out a finger and stroked her sister's quill; she smiled her rare smile. 'I seen the little lamp,' she said softly. Then both were silent once more.(Mansfield 1981, 344)

« Our Else », petite fille pauvre et marginalisée au début du texte parvient après une longue et difficile attente, grâce à la discrète obstination de la jeune Kezia (tout à la fois nantie et rebelle) à voler une perspective furtive sur la fameuse petite lampe de la maison de poupée, décrite à l'aube du texte, comme parfaite icône du réel :

[...] the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, 'I live here.' The lamp was real. (338)

L'acuité partagée du regard des deux enfants, les sourires, et les perspectives qui s'échangent d'une extrémité à l'autre de la nouvelle font, à l'instar du poème selon Meschonnic, « entendre, dans le bruit du monde et du mondain, le silence du sujet »¹¹. « Our Else », la bien-nommée, nôtre et autre, révèle cette altérité qui résonne au cœur du silence d'une épiphanie en prose poétique. Où est la différence entre poème et nouvelle ici ?¹² Différence et épiphanie s'allient dans ces moments privilégiés d'expérience identifiés par Wordsworth dans *Le Prélude* :

⁹ « La voix qui crie dans le désêtre » passim (Vasse 2010, 79-113).

¹⁰ « The greater the recalcitrance in a story, the more the story is epiphanic » (Lohafer Ed 1989, 41)

¹¹ Du poème, il explique : « C'est sa fragilité et sa force[...] il est l'allégorie de ce que le signe ne pourra jamais dire. De ce qu'on entend pas, qui est plus important que ce qu'on entend. Ce qui est le rythme, où une pause, qui est du silence, peut compter plus que les mots. » ([1989] 2006, 68.)

¹² Geoff Leech montre d'une manière similaire que "The Mark on the Wall", nouvelle non moins célèbre de Virginia Woolf, peut quant à elle se définir comme "a lyrical poem written in prose" (2008, 160).

There are in our existence spots of time,
That with distinct pre-eminence retain
A renovating virtue.

« A short story is an apocalypse served in a very small cup »¹³

Dans son ouvrage *Coming to Terms with the Short Story*, Susan Lohafer, jouant avec la définition tautologique récurrente selon laquelle « A short story is a story that is short » (1983, 7) établit la clôture, ce qu'elle nomme « The Impetus to Closure » (43) comme élément clef, définitoire de la nouvelle. Elle distingue différentes formes de clôture :

- Physical closure : achieved simply by reading to the end of the sentence [...]
- Cognitive closure: achieved by arriving at an understanding of what has been read. It may be further specified in two kinds:
 - Immediate [...]
 - Deferred [...] (43)¹⁴

Cette tension fondamentale entre élan vers la fin et « différAnce » créée par la matière même d'un langage parfois devenu « Aboli bibelot d'inanité sonore »¹⁵ qui semblerait, pour Susan Lohafer, définir la nouvelle, n'est pourtant pas sans évoquer l'une des figures les plus énigmatiques de la rythmique poétique, le « Sprung Rhythm ». Gerard Manley Hopkins, le décrit très simplement comme :

the most natural of things. For it is [...] the rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them.¹⁶

¹³ Hortense Calisher citée dans *Short Story at the Crossroads*, Lohafer & Clarey eds. 1989, 148.

¹⁴ Les aspects qui créent cette « différance » sont au nombre de deux, « density and intensity[...] ». L'exemple donné d'une phrase « dense » : « Knowing he was being watched by the other men at the counter, he didn't say anything that would have compromised him, but he felt all the more irritably ashamed of her », par opposition à une simple formulation : « He didn't say anything ». Quant à l'intensité, elle relèverait plutôt d'une charge affective pesant sur les mots, ainsi « moaned » serait plus intense que « said ». (43-4) mais le silence pourrait également être un élément de différance de la clôture cognitive. Ce qui compte est le contexte. Ces différentes clôtures sont à associer à deux formes de temporalité : « *Kronos*, or uniformly measured time [...] *Kairos*, or humanly significant time. » (113)

¹⁵ Dans les mots du poète Stéphane Mallarmé, « Sonnet en Yx »

¹⁶ Définition en fait fort élaborée, si l'on en juge par la préface « Author's Preface » de l'édition des poèmes de GM Hopkins de 1918 :

Sprung rhythm, [...] is measured by feet from one to four syllables, regularly, and for particular effects any number of weak or slack syllables may be used. It has one stress, which falls on the only syllable, if there is only one, if there are more, then scanning as above, on the first, and so gives rises to four sorts of feet, a monosyllable and the so called accentual Trochee, Dactyl, and the first Paeon. And there will be four corresponding natural rhythms; but nominally the feet are mixed and any one may follow any other

Nombreux sont les poètes à revendiquer cette proximité entre langage ordinaire et poésie comme essentielle à leur art, chemin privilégié pour créer une défamiliarisation et renouveler ainsi le regard du lecteur sur le monde. Hopkins s'inscrit ainsi dans la tradition de Wordsworth et Coleridge, qui disaient de leurs poèmes dans l'Avant-propos de 1798 des *Lyrical Ballads*:

The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purpose of poetic pleasure.

Geoff Leech dans *Language in Literature* distingue quatre niveaux d'organisation du rythme poétique qui se combinent d'une infinité de manières :

- 1- Performance (individual, 'instantial')
- 2- Rhythm (linguistic, 'natural')
- 3- Meter (abstract, 'mathematical')
- 4- Musical Scansion (based on isochrony and a hierarchy of recurrent 'beats' and measures) (2008, 79)

Il insiste sur la dimension musicale du rythme de Hopkins, en tension selon lui avec la revendication affichée d'un rythme de prose, et donc sur la complexité du Sprung Rhythm, qui se libère du troisième niveau: « Hopkins's adoption of Sprung Rhythm[...] involves the abandonment of the metrical level [...] the adoption of musical as a primary level of organization ». (2008, 79). Le commentaire de Hopkins à propos de la manière dont il souhaite que soit lu par exemple son sonnet « Spelt from Sybil's Leaves » met l'accent sur ce point :

Of this long sonnet, above all remember what applies to all my verse, that it is, as living art should be, made for performance and that its performance is not reading with the eye, but loud, leisurely, poetical (not rhetorical) recitation, with long rests, long dwells on the rhyme and other marked syllables, and so on. This sonnet should be almost sung: it is most carefully timed in *tempo rubato*. (cité dans Leech, 2008, 81)

[...] [it has] flexibility of foot, so that any two stresses may either follow one another running or be divided by one, two or three slack syllables.

Remark also that it is natural in Sprung rhythm for the lines to *rove over*; [...] and in fact the scanning runs on without break from the beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza in one long strain, though written in lines asunder.

Two licences are natural to Sprung Rhythm. The one is rests, as in, music [...] the other is *hangers* or *outrides*, that is one, two, or three slack syllables added to a foot and not counting in the nominal scanning.

[...]

In Sprung rhythm [...] the feet are assumed to be equally long or strong, and their seeming equality is made up by pause or stressing[...]

Ainsi le poème est-il conçu comme prose et musique combinées dans une performance de lecture *rubato*. *Cucullus monachum (non) facit*. L'important est que « l'œil écoute ». S'il est difficile de transcrire en prose un sonnet de Hopkins sans que la supercherie ne soit découverte, les nombreux enjambements, naturels dans ce type de rythme, réduisent l'écart entre vers et prose et rappelle leur proximité étymologique ; le vers cette fois, va de l'avant ; Hopkins parle de « hangers, outrides » et Meschonnic a cette définition oxymoronique du « Sprung Rhythm » comme « écriture de la parole » (2006, 255).

Ce qui est valable au niveau du rythme l'est également sur le plan des sonorités. Par exemple, le schéma des rimes permet de tracer sans difficulté l'ironie de la perspective dans la conclusion du poème de William Blake dans *Songs of Innocence*, « The Chimney Sweeper » :

Though the morning was cold, Tom was happy and warm
So if all do their duty, they need not fear harm.

La rime pour l'œil introduit une dissonance au cœur du texte qui inverse le sens. De même, si nous lisons désormais avec les mêmes oreilles la prose, le sens de l'assertion du narrateur dans la nouvelle de William Trevor « The Potato Dealer », « a secret had been kept ; there were no regrets » (1996, 142), s'inverse également ; paronomase, allitération et assonance connectent *secret*, *kept*, *been*, et *regrets*, dénonçant (entre autres) la loi du silence qui règne en terre d'Irlande autour des enfants illégitimes, d'autant plus que la nouvelle raconte l'histoire d'amour d'Ellie avec un jeune prêtre. Ces deux exemples montrent qu'il n'y a aucune différence dans la manière dont la révélation, l'apocalypse, est servie dans une nouvelle ou dans un poème ; la tasse est toute petite, et le breuvage très concentré ! Reste que cette attention portée au détail dans une œuvre ne saurait être isolée, discontinuée ; elle s'articule à une structure, qu'elle révèle.

« A short story is a micro-form, space-time, exoskeletal phenomenon »

William O'Rourke dans un article plein d'humour intitulé « Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction and Consumption » publié dans *Short Story Theory at a Crossroads* (Lohafer & Clarey Eds 1989, 193-208) oppose de façon originale roman et nouvelle. Le détour par l'Histoire Naturelle lui permet d'établir le lien selon lui entre taille de la nouvelle et nature même de sa structure :

Zoologists often list size among a host of reasons explaining the evolution of vertebrates and exoskeletal animals. Animals with exoskeletons only grow so large – about the size of a giant lobster. (193)

C'est parce que le « squelette » de la nouvelle, sa structure, est externe, visible, que sa taille est limitée. Le roman, en tant que « vertébré », ne serait pas limité dans sa croissance, comme le montrent dinosaures et baleines, et... *Moby Dick*. La première conséquence d'importance pour O'Rourke est qu'une nouvelle est observable, comme une sculpture ou un coquillage, dans son ensemble :

The relationship of the reader to the short story is one of spectator to object; it is the same order of relationship found when a shell or a sculpture is viewed. (194)

La perspective post-Einstein dans laquelle l'auteur se situe le conduit d'autre part à postuler une grande proximité entre le lecteur et la nouvelle, situés dans un même espace-temps : il est d'ailleurs fréquent que l'espace-temps de la nouvelle soit révélé dans son ensemble dès la première phrase de la nouvelle, du moins dans la phase d'orientation. Le célèbre incipit de la nouvelle d'Ernest Hemingway, « The short Happy Life of Francis Macomber » (« It was now lunch time and they were all sitting under the double green fly of the dining tent pretending that nothing had happened ») est l'exemple donné, quoique plutôt provocateur, de ce fait :

There is a very short focal length of vision; something entire is being seen from a relatively short distance.

[...]

That is why the exoskeletal structure of the short story is so critical – because the limited size retains that close space-time, spectator to object relationship. The short story, [...] asks readers to contemplate what they experience while experiencing it. In other words, they are asked to be reflective, self-examining, conscious of their apprehension of the story they read: the hallmark of the written form". (196)¹⁷

La métaphore du coquillage offre une perspective éclairante sur la manière dont la structure des nouvelles s'élabore et se déchiffre et renforce encore la parenté avec le poème. Il est traditionnel d'associer une nouvelle à une structuration en début, milieu, fin ; c'est l'attente dont Dylan Thomas se joue au début de « A Story » et c'est le célèbre découpage que William Labov

¹⁷ « It is not the length of a story that is critical but its space and time : not the length of time (one sitting for example) needed to read it, but the distance from the observer it creates. The greater the space, the more time it takes to comprehend, to see. To see all the parts of a novel requires great distance, therefore more time, but not so the short story".[...] "My earlier assertion that a short story's text is its structure and its structure is its text proceeds directly from the exoskeletal metaphor[...] archeologists can reconstruct a pot from a shard: the part will have some overall defining shape. It will reveal the size of the whole. My contention is that a piece of short story will also reveal the curve of its shape, the size of its whole, because of its space-time configuration, its exoskeletal, microform elements ». (196-7)

L'opposition entre micro-forme et macro-forme trouve quant à elle son origine dans la sphère économique, et O'Rourke rejoint ainsi Frank O'Connor, dans sa définition de la nouvelle comme histoire du « little man » ; la nouvelle limite son champ à une famille, voire un individu dans un lieu le plus souvent petit et circonscrit.

fait du récit en 6 différentes phases, *abstract, orientation, complicating action, evaluation, resolution, coda*. Pourtant, cette structure linéaire ne donne qu'une vision incomplète du mécanisme en jeu dans la lecture d'une nouvelle et d'autre part, elle la conduirait inmanquablement à fausser définitivement compagnie au poème (qui lui, n'a que très rarement cette structure).

Nous avons vu qu'il existait un point central, un moment choisi, particulier, qui, bien qu'épiphanique, ne se situe pas nécessairement à la fin d'un texte. Au regard de tout ce qui précède, il semblerait possible de considérer que la nouvelle, tout comme le poème, développe une structure en spirale, autour de ce point de diffère/ance du sens qui entre en tension avec le mouvement progressif de la lecture et le déroulement de l'intrigue et qui placent ainsi l'œuvre d'art dans l'espace-temps. Ainsi est créé ce saut épiphanique, « epiphanic leap »¹⁸ comblant l'écart entre diégèse et narration, entre mondes textuels et univers du discours, manifestation de la Deictic Shift Theory, se prolongeant dans ce que Michael Burke, reprenant la réflexion de F.S.Fitzgerald sur le rôle de l'œuvre d'art : « The purpose of a piece of fiction is to appeal to the lingering after-effects in the reader's mind » nomme « disportation » (2011, 1-2).

Un détour par la lecture photographique peut se révéler fécond. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes oppose *studium* et *punctum*, définissant celui-ci comme « [ce qui] vient casser (ou scander) [le terme mérite qu'on le note] le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher... c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (1980, 48).

Il est un tableau du Caravage, *Repos pendant la Fuite en Egypte*, conservé à la *Galleria Doria Pamphili* de Rome¹⁹, qui illustre bien la manière dont un détail qui vient frapper le regard d'un spectateur peut se révéler pour celui-ci spirale épiphanique. Les pieds de Joseph, aux larges orteils, à demi posés l'un sur l'autre dans une attitude qui trahit l'expectative un peu inquiète (qui se lit également sur son visage), entrent en résonance avec la ligne superposée des talons fins de l'ange, et la courbe du visage pas tout à fait apaisé de Marie pourtant endormie, penchée sur son enfant serein et souriant ; l'enfant croise les bras comme son père les pieds, tandis que les mains de l'ange violoniste ouvrent un espace sonore imaginaire, faisant écho aux mains ouvertes dans un geste d'abandon d'une Marie aux cheveux roux. Pour l'observatrice que je suis, le tableau tout entier est porté par cette dialectique de l'ouvert et du superposé – et non du clos - réconciliée dans les ailes de l'ange et dans l'alliance soyeuse du blanc et du noir. Le tableau semble concentrer toute

¹⁸ Le terme est de Robert Langbaum, qui le commente ainsi : « the text never quite equals the epiphany » (Lohafer 1989,41)

¹⁹ Le tableau est visible à l'adresse suivante : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Il_riposo_durante_la_fuga_in_Egitto.jpg

la tendresse du regard d'un très jeune peintre (il a alors 23 ans) dont par ailleurs on connaît la vie tragique et tumultueuse. L'interprétation prend la forme d'une spirale tracée par le mouvement du regard sur la toile qui n'est pas sans évoquer la Ligne Sinueuse, Ligne de Beauté, théorisée en 1753 par William Hogarth dans *The Analysis of Beauty*. Le point d'origine de ce développement interprétatif particulier s'est imposé à moi. Il est important de noter qu'il m'est propre, un autre observateur sera peut être frappé par un autre élément, l'œil de l'âne par exemple et écrira une autre lecture de ce tableau. « L'inachèvement est le propre du sens » écrit Meschonnic dans *La Rime ou la Vie* (109). Ceci est d'autant plus vrai qu'il est un autre tableau du Caravage, *Marie-Madeleine Pénitente* peint à la même époque et également conservé à la *Galleria Doria Pamphili*²⁰ ; la même femme aurait servi de modèle au peintre pour les deux tableaux, elles sont dans une position très voisine, mais les bras de Marie-Madeleine se replient sur un espace vide. L'intertextualité complexifie la spirale du sens jusqu'à permettre une lecture véritablement théologique des tableaux.

Il est tout à fait possible de tracer une expérience semblable dans une nouvelle ou un poème lorsque l'attention du lecteur est arrêtée par un phénomène particulier : métaphore surprenante, harmonie sonore ou dissonance grinçante, toute forme de mise en relief (*foregrounding*) de cette matière première qu'est pour l'écrivain, le langage, et que le lecteur érige en point d'origine du coquillage du sens²¹.

L'évidence de ce point d'origine est souvent fulgurance ; ainsi dans le sonnet de GM Hopkins « God's Grandeur », le punctum est à la fois rythmique et visuel puisqu'il s'agit de deux enjambements. Le premier se trouve dans la première partie du sonnet :

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. [...]

Le second se situe après la volta :

And for all this, nature is never spent
[...]
Because the Holy Ghost over the bent
World broods with warm breast and with ah! bright wings.

²⁰ Visible à l'adresse suivante : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_063.jpg

²¹ Liliane Louvel et Claudine Verley notent dans leur *Introduction à l'étude de la nouvelle* (57) : « Il est fort courant de voir qu'une nouvelle repose sur un trope ou une figure de construction (chiasme, antimétabole, antaclase, polysyndète) qui fonctionnent un peu comme la poutre maîtresse de l'édifice ». JP Richard, dans les *Microlectures* parle de « mots de passe ».

La rédemption de l'homme destructeur par un Dieu plein de sollicitude, penché vers lui, dont parle le poème est inscrite dans sa forme même ; enjambement et hypallage prennent une dimension iconique, lumière dans les ténèbres.

La nouvelle de Trevor « After Rain » dont il a été question au début de cette étude, histoire d'une jeune femme en rupture amoureuse qui retourne se ressourcer en Italie sur les lieux de ses vacances d'enfant, peut également se déchiffrer grâce au *punctum*. Le point de sens est cette épiphanie face au tableau de l'Annonciation au centre du texte. Une spirale s'élabore au fil de la lecture et superpose passé et présent dans des micro-scènes qui se lisent comme des variations sur un double thème : séparation, souvenir. L'utilisation du présent de narration permet de créer un présent poétique : à la fois présent - présent, présent - passé et présent - futur. Sur le plan sonore, la récurrence de la diphtongue /ei/, note résonnant dans le titre «After Rain » et centrale dans l'épiphanie « the Annunciation was painted after rain ; [...] it was after rain that the angel came » (94), participe de cette structure.

Le son crée la spirale de sens, liant des mots tels que *always, away, journey, separation, stay, shame, trace, change, pray, garveyard* thématissant en particulier le modal *may* dont les multiples occurrences s'inscrivent dans un réseau de signifiante essentielle dont une étude de stylistique de corpus pourrait sans doute plus aisément montrer la densité. Le phénomène peut être associé à la tonalité d'un morceau de musique, mineure ou majeure ; nous serions ici en /ei/ mineur sans doute. Il serait également possible de noter de nombreuses répétitions rythmiques, en particulier l'utilisation de tétramètres : «it was after rain that the angel came», « she stands a few more moments by the door », « a holiday was cancelled, there was an empty fortnight » « rain has sweetened the breathless air » « the angel comes mysteriously also ». Enfin, la figure du chiasme, présente dans l'évocation de la rupture page 90 « it was in the foyer of the cinema that he said [...] when she asked him why he had told her in the cinema foyer » structure également l'épiphanie ; la figure d'enfermement devient alors figure d'équilibre.

Plus mystérieusement encore, l'assonance en /ei/ se retrouve dans d'autres moments épiphoniques du volume *After Rain* dans son ensemble. Il en est ainsi dans la première nouvelle du recueil « The Piano Tuner's wives » : « Belle could not be blamed for making her claim and claims could not be made without damage or destruction » (14) comme dans la dernière « Marrying Damian » : « It was too late to hate him. It was too late to deny that we'd been grateful when our stay at home smugness had been enlivened by the tales of his adventures[...] » (212). Pourquoi en est il ainsi ? De la même manière, pourquoi Trevor érige-t-il en constante la paronomase dans les moments clefs

de ces nouvelles ? Autant de questions, pour l'instant, sans réponse. Meschonnic rapporte cette remarque de Jean Sébastien Bach à son fils Wilhem Friedman : « 'Si vous écoutiez vraiment, vous ne souhaiteriez pas comprendre' » avant de poursuivre, « vu du poème, le langage ne cesse de déborder le signe et sa notion du sens » (2006, 204). Il semble bien que nous soyons ici face à un tel phénomène. Les nouvelles de Trevor se lisent comme des poèmes ; le nouvelliste use de la langue à la manière d'un artisan-poète, sens et son faisant corps, et si, contrairement à Dylan Thomas, il n'a jamais publié de poèmes, il fut sculpteur avant d'être écrivain.

« The distinction between poets and prose writers is a vulgar error » affirme le poète Shelley²². Cette promenade au cœur de la prose et de la poésie a tenté de montrer comment toute lecture, qu'elle soit de nouvelle ou de poème, passe par l'élaboration d'un coquillage de sens à partir d'un point, *punctum* de différAnce, de signifiAnce épiphanique. La démarche semble faire écho à l'appel d'un autre poète, Wordsworth, adepte avant l'heure de Umberto Eco :

O Reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle Reader! you would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
And you must kindly take it:
It is no tale; but, should you think,
Perhaps a tale you'll make it.

“Simon Lee”

L'interaction est complexe et toute approche tangentielle. C'est ainsi que les métaphores se multiplient. O'Rourke associe la nouvelle aux mouches à fruit « in so far as it mutates through generations much faster than any other form » (1989, 203). La nouvelliste irlandaise Anne Enright, quant à elle, conclut sa préface à *The Granta Book of Irish Short Stories* en affirmant plus poétiquement : « short stories are the cats of literary form ». Forme métamorphique, la nouvelle aurait plus d'une vie en réserve ; peut-être même, à l'instar du chat de Schrödinger²³, mort et vivant à la fois, serait-elle simultanément prose et poésie, signe manifeste de la porosité de toute frontière.

²² Cité dans Meschonnic 2006, 119.

²³ Pour une description plus détaillée des expériences imaginées par Erwin Schrödinger, l'un des pères fondateurs de la mécanique quantique et prix Nobel de physique en 1933, afin de mettre en évidence la superposition de plusieurs états, voir le site <http://www.astronomes.com/le-big-bang/chat-schrodinger/>

Bibliographie sélective

- BACHELARD, Gaston. [1931] 1992. « Instant poétique et instant métaphysique », *L'intuition de l'instant*. Paris, Biblio Essais, Livre de Poche. (101-113)
- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- BURKE, Michael. 2011. *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York, Routledge Studies in Rhetoric and Stylistics.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Positions*. Paris, Editions de Minuit.
- ENRIGHT, Anne. Ed. 2010. *The Granta Book of the Irish Short Story*. London, Granta.
- HOPKINS, Gerard Manley. [1918] 1985. *Poems and Prose*. London, Penguin Classics.
- LANGBAUM, Robert. 1989. « The Epiphanic Mode in Wordsworth and modern Literature », *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*, Wim Tiggs, ed., Studies in Literature 25, Amsterdam, Rodopi.(37-60).
- LOHAFER, Susan & CLAREY, Jo Ellyn, Eds. 1989. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- LOHAFER, Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- LEECH, Geoffrey. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, Longman.
- . 2008. *Language in Literature*. Pearson, Longman.
- LOUVEL, Liliane et VERLEY, Claudine. 1993. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MANSFIELD, Katherine. 1981. *Selected Stories*. Oxford, OUP, World's Classics.
- MESCHONNIC, Henri.[1989] 2006. *La Rime et la Vie*. Paris, Gallimard, Folio Essais.
- O'ROURKE, William. 1989. « Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction and Consumption », *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State University Press. (193-208)
- PRATT, Marie-Louise. 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Indiana University Press.
- REY, Alain. [1992] 2000. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SIMPSON, Paul. 2004. *Stylistics*. London and New York, Routledge.
- THOMAS, Dylan. 1983. *Collected Stories*. London, Phoenix.
- . 1971. *The Poems*. London, Dent and Sons.
- TREVOR, William. 1997. *After Rain*. Penguin.

Claire Majola-Leblond

VASSE, Denis. 2010. *L'arbre de la Voix*. Paris, Bayard.

WIDDOWSON, Henry. 1992. *Practical Stylistics*. Oxford, OUP.

WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems*, volume 1, 1909-1939, edited by A. Walton Litz and Christopher MacGowan,

WRIGHT Austin. 1989. « Recalcitrance in the Short Story », Lohafer, Susan & Clarey, Jo Ellyn, Eds, *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

**L'ART DE S'ADRESSER À L'AUTRE
AVEC ADRESSE :
DES LEÇONS SOCIOLINGUISTIQUES
DE LORD CHESTERFIELD (1737-1768)
À *THE ART OF SELLING YOURSELF* (2012)**

Sandrine Sorlin

Aix-Marseille Université / LERMA / IUF

Abstract: In a series of letters addressed to his son from 1737 on, Lord Chesterfield tries to instil in him the right etiquettes and ways of addressing others if he wants to have a name in the big world. Marked by an overabundance of deontic modals, the letters bear witness to the anxiety of a father eager to ensure his son's good reputation. Lord Chesterfield teaches him the art of pleasing his audience, which consists in choosing the right tone and attitude depending on who the co-speaker is: in other words, the father gives a lesson in rhetoric and pragmatics, thereby highlighting the sociolinguistic codes that his son will need to know if he wants to be successful, however arbitrary this code may be, as Chesterfield himself confesses. These « lessons » may be construed as mirroring bygone days when social class determined professional success, but the art of selling oneself is still a modern concern in the 21st century: numerous manuals of self-advancement like *You, Inc.: The Art of Selling Yourself* by Beckwith & Clifford (2007) or *The Art of Selling Yourself* by Riccoboni & Callaghan (2012) gives lessons about the most efficient ways of presenting oneself to others.

Key words : Politeness—Ideology—Rhetoric—Pragmatics—Sociolinguistics—Presentation of Self

Introduction

Ayant eu une brillante carrière politique et diplomatique¹, Lord Chesterfield entend transmettre les secrets de la réussite à son fils illégitime nommé Stanhope. Dans une série de lettres² adressées à l'enfant à partir de l'âge de cinq ans jusqu'à sa mort prématurée à 36 ans, prenant la forme de conseils, d'ordres, voire de menaces, incessamment répétés³, Chesterfield tente de façonner le corps, l'esprit et le langage de son fils pour que ce dernier puisse trouver sa place dans le monde. Si les lettres personnelles de Lord Chesterfield ont pu choquer, c'est qu'elles dévoilent les coulisses du grand théâtre humain, où l'idéologie de la politesse, caractéristique du XVIII^e siècle, est exploitée à des fins de promotion sociale : Chesterfield montre en effet qu'imiter les bonnes manières des gens de goût et de pouvoir, c'est se donner les moyens de leur plaire et d'entrer dans leur cercle. Après la parution de cette correspondance privée, on associera le nom « Chesterfield » à une forme d'hypocrisie, le patronyme se transformant en antonomase aux connotations négatives : « be not a Chesterfieldian » (Davidson 2004, 74)⁴.

C'est le code de conduite socio-linguistique établi par Chesterfield et destiné à assurer au fils une renommée à la hauteur des espérances du père que nous mettrons tout d'abord en évidence. Le modelage socio-discursif de l'enfant repose par ailleurs sur une conception de l'identité verbale que l'on pourrait qualifier de moderne. Enfin, nous verrons dans quelle mesure cette conception trouve son pendant au XXI^e siècle dans les ouvrages de savoir-faire prodiguant des conseils sur l'art de se vendre pour réussir sa vie.

¹ Né en 1694, Philip Dormer Stanhope est nommé à 21 ans à la Chambre des Communes. A la suite de la mort de son père en 1726, il hérite du comté de Chesterfield et devient membre de la Chambre des Lords. De 1728 à 1732, il est ambassadeur à la Haye où naît son fils illégitime Philip Stanhope (2 mai 1732) ; il n'épousera pas sa mère Elizabeth du Bouchet. Il est ensuite vice-roi d'Irlande et secrétaire d'État.

² Nous nous référons ici à l'édition d'Oxford World's Classics, qui ne contient qu'une partie de l'abondante prose épistolaire de Chesterfield. Les références dans le corps du texte renvoient à cette édition. Les citations portant sur les pages 375 et suivantes correspondent aux lettres envoyées par l'auteur à son filleul et héritier.

³ « My object is to have you fit to live; which if you are not, I do not desire that you should live at all » (Lord Chesterfield, 63).

⁴ Conséquence inattendue, c'est à la gente féminine qu'a bénéficié ce manuel de conduite. Transformant l'art de plaire en vocation morale, les femmes ont su redonner à l'art du tact et de la politesse le brillant qu'il avait perdu après Chesterfield (Davidson, 107). Jenny Davidson étudie la mise en scène romanesque (chez Richardson et Fielding au XVIII^e siècle et Jane Austen au XIX^e siècle) de cet art de la retenue et de la dissimulation des sentiments chez les sujets féminins. Dans une brève conclusion, elle montre que le stéréotype de la femme manipulatrice perdure dans des manuels contemporains comme *The Rules: Time-Tested Secrets for Capturing the Heart of Mr Right* d'Ellen Fein et Sherrie Schneider (1995), qui fournissent des stratagèmes chesterfieldiens pour faire mordre un bon parti à l'hameçon : « Self-control, for Fein and Schneider, is something that you fake until it becomes real, though you're welcome to stop pretending once the ring's on the finger » (177).

Code de conduite sociolinguistique

Les recommandations dispensées par Lord Chesterfield doivent être replacées dans le cadre de l'idéologie de la politesse du XVIII^e siècle. Le paradigme de la politesse recommandait que toute conversation soit rendue agréable dans un esprit de générosité envers l'autre, de façon à ce que chacun puisse s'exprimer sans jamais monopoliser la parole ou mettre l'autre sur la défensive⁵. Ces conseils de bonne conduite conversationnelle, visant à une coopération civique entre les êtres, semblent préfigurer les maximes de Grice, lesquelles, au nom d'un principe coopératif, conditionneraient le bon fonctionnement de la communication humaine⁶. Les maximes de quantité, de qualité, de relation et de manière sont en effet préconisées par Chesterfield, puisqu'il s'agit de ne jamais trop en dire, ni trop peu (« *few people find the true medium; many are ridiculously mysterious and reserved upon trifles; and many imprudently communicative of all they know* », 55), de ne jamais dire ce que l'on sait être faux (« *do not say something opposite to what you know is true* », 380), d'intervenir dans une conversation avec pertinence et brièveté sans jamais digresser (« *talk often, but never long: in that case, if you do not please, at least you are sure not to tire your hearers* », 101) et enfin d'éviter l'ambiguïté et l'obscurité (« *Take care never to seem dark and mysterious* », 105).

Cependant cet idéal de conversation réussie, tel qu'il est théorisé par Grice, comporte ici un objectif moins irénique : les conseils de Chesterfield à son fils mettent en lumière la face cachée de la politesse, portée par une logique de domination et de pouvoir. Les maximes personnelles de Chesterfield sont en effet des outils pragmatiques de promotion personnelle, comme le résume David Roberts : « *Manners fulfill for Chesterfield an ideal not of civilized or even socialized conduct, but of ready self-advancement: they are tools for achieving private ends, preferable to violence for reasons of efficiency rather*

⁵ Comme David Hume le préconisait par exemple, il s'agissait de se retenir de dire ce qu'on souhaiterait spontanément asserter, car l'être humain est naturellement prompt à l'arrogance : « *among the arts of conversation, no one pleases more than mutual deference or civility, which leads us to resign our own inclinations to those of our companion, and to curb and conceal that presumption and arrogance, so natural to the human mind* » (Hume cité dans Hanvelt, 65). Afin de préserver la paix sociale, la conversation polie doit se prémunir contre toute forme de tension générée par la suffisance humaine, comme l'indique Marc Hanvelt dans *The Politics of Eloquence. David Hume's Polite Rhetoric* : « *to converse politely is to mask one's natural pride and selfishness and to refrain from putting one's interlocutors on the defensive. (...) Polite individuals alleviate this tendency by showing a generous deference to interlocutors that makes them feel at ease and free to express themselves* » (67).

⁶ Grice définit le « principe coopératif » comme les efforts que chaque participant consent à faire pour garantir le bon déroulement de la communication : « *Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. One might label this THE COOPERATIVE PRINCIPLE* » (Grice, 45).

than morality »⁷. L'auteur des lettres assène ses maximes selon trois modes laissant peu de place à une éventuelle contre-interpellation de la part de Stanhope ; l'impératif d'abord (« *Tell stories very seldom, and absolutely never but where they are apt and very short* », 101), la modalité déontique (« *you must, therefore, not break a link of that chain, by which you hope to climb up to the Prince* », 145) ou le présent simple imposant des vérités solennelles et classantes (« *a man of sense only trifles with them..., but he never consults them* », 91). Anticipant sur d'éventuels sujets de conversation, il met en scène des dialogues fictifs dans lesquels son fils pourra puiser ses répliques :

Englishman.—Will you come and breakfast with me to-morrow; there will be four or five of our countrymen; we have provided chaises, and we will drive somewhere out of town after breakfast?

Stanhope.—I am very sorry I cannot; but I am obliged to be at home all morning.

Englishman.—Why then we will come and breakfast with you.

Stanhope.—I can't do that either; I am engaged (...) (149).

À ce jeu de ventriloquie où le fils « est parlé » par le père, s'ajoute une surveillance de tous les instants par des espions rapportant au père des nouvelles sur le comportement de Stanhope en société⁸ : « Remember that I shall know everything you say or do at Paris, as exactly as if, by the force of magic, I could follow you everywhere, like a Sylph or a Gnome, invisible myself » (215).

Les injonctions de Chesterfield témoignent de l'importance qu'il accorde à l'effet que peut produire le langage – qu'il s'agisse du langage du corps ou de la façon de parler – dans le cercle des gens de goût auquel il aspire pour son fils. A de multiples reprises, il l'implore de soigner sa posture corporelle, jugée trop gauche (défaut rapporté par Sir Charles Williams en 1749⁹). Afin de la rendre plus gracieuse, il lui paie même un « dancing-master ». Car, Bourdieu l'a montré, « le corps est l'objectivation la plus irrécusable du goût de classe » (Bourdieu 1979, 210). Celui qui n'est pas né dans la classe à laquelle il aspire, le « petit bourgeois » selon les termes du sociologue français, doit se surveiller en permanence et s'observer alors que l'attitude est naturelle, « incorporée », chez la classe dominante :

⁷ David Roberts, « introduction », *Lord Chesterfield's Letters*, p. xviii.

⁸ Lord Chesterfield semble confirmer l'hypothèse de Foucault selon laquelle la fin du XVIII^e siècle serait une période où priment la discipline et la surveillance panoptique, comme le souligne Roberts : « That drive for discipline and its panoptic enforcement by which Michel Foucault characterized the eighteenth-century social order finds here one of its clearest yet least recognized expositions » (introduction, xiii).

⁹ « He told me then, that in company you were frequently most *provokingly* inattentive, absent, and *distract*. That you came into a room and presented yourself very awkwardly » (155).

Bien que les petits-bourgeois n'en aient pas le monopole, l'expérience petite-bourgeoise du monde social est d'abord la timidité, embarras de celui qui se sent mal à l'aise dans son corps et dans son langage, qui, au lieu de faire corps avec eux, les observe en quelque sorte du dehors, avec les yeux des autres, se surveillant, se corrigeant, se reprenant, et qui, par ses tentatives désespérées pour se réapproprier un être-pour-autrui aliéné, donne précisément prise à l'appropriation, se trahissant par son hypercorrection¹⁰ autant que par sa maladresse. (Bourdieu, 229)

Mais à force d'observation et de travail, selon Chesterfield, l'effort d'imitation deviendra une pratique aussi naturelle qu'elle l'est pour les gens « autorisés » : « Observe every word, look and motion of those who are allowed to be the most accomplished persons there. Observe their natural and careless, but genteel air; their unembarrassed good-breeding, their unassuming but yet unprostituted dignity » (117).

La langue est sans doute l'élément classant par excellence : tel un vêtement, elle habille l'homme des attributs d'une classe à l'exclusion d'une autre. Chesterfield met ici au jour la nature idéologique de la frontière entre parlars car la préférence pour un mot plutôt qu'un autre n'a rien de proprement linguistique ; comme il l'expose clairement, elle dépend de l'arbitrage des gens de goût¹¹ : « It is with language as with manners; they are both established by the usage of people of fashion, it must be imitated, it must be complied with » (306). Les formes passives utilisées par l'auteur des lettres attestent de l'obligation d'accepter sans discussion possible ces « faits » sociolinguistiques. Si, par exemple, pour des raisons de clarté l'adverbe « namely » (comme « to wit ») fait parfaitement son œuvre, il est désormais jugé inélégant : « *Namely* and *to wit*, are very good words in themselves, and contribute to clearness, more than the relatives which we now substitute in their room; but, however, they cannot be used » (306-307).

C'est donc par son style vestimentaire *et* linguistique¹² que l'homme de goût se distingue du vulgaire. Ce dernier a, selon Chesterfield, une forte tendance au ragot, et son petit monde est l'unique sujet de ses conversations ; il se caractérise linguistiquement par l'utilisation abusive des mots qu'il affectionne : « He has always some favourite word for the time being; which, for the sake of using often, he commonly abuses. Such as *vastly* angry, *vastly* kind, *vastly* handsome, and *vastly* ugly » (162). Si l'homme de goût fait montre

¹⁰ L'hypercorrection linguistique est préconisée par Chesterfield sous forme de leçon consistant à proposer une lettre remplie de fautes et à en fournir une correction irréprochable (voir p. 176-177).

¹¹ Voir Sorlin 2012, en particulier chapitre II : « La 'standardisation' ou l'art de mettre de l'ordre » qui interroge les liens qu'entretiennent « anglais standard » et idéologie dans une perspective historique.

¹² S'il l'on en croit les études contemporaines de Bourdieu, la distinction sociolinguistique décrite par Chesterfield n'a pas disparu : « En matière de langage c'est l'opposition entre le franc-parler populaire et la langage hautement censuré de la bourgeoisie, entre la recherche expressionniste du pittoresque ou de l'effet et le parti de retenue et de feinte simplicité (*litotès* en grec) » (Bourdieu, 197).

de l'accent les plus raffiné et distingué, la prononciation de l'homme vulgaire est de l'ordre du bestial : « Even his pronounciation of proper words carries the mark of the beast along with it. He calls the earth *yearth*; he is *obleiged*, not *obliged* to you. He goes *to wards*, and not *towards*, such a place » (162). Plus surprenant, le proverbe serait l'apanage des vulgaires et doit être proscrit absolument : « Proverbial expressions and trite sayings are the flowers of the rhetoric of a vulgar man » (162), remarque ironique car à d'autres endroits Chesterfield recourt lui-même sans retenue aux proverbes pour donner de la force à ses injonctions¹³.

Il convient dès lors de fuir la compagnie des vulgaires car on ne peut tirer profit de cette association. C'est en effet le lexique de l'investissement qui émaille les lettres : si les petites attentions destinées aux gens de valeur sont importantes, c'est qu'elles garantissent un certain retour sur placement¹⁴ : « (those attentions) are always repaid with interest » (324), « I'm glad of your connection with him. It may prove of use hereafter » (165), « his friendship may be extremely well worth your cultivating especially as it will not cost you above one letter in one month » (126), « those attentions ought never to be omitted; they cost little, and please a great deal ; but the neglect of them offends more than you can imagine » (136). Partir d'un ville en faisant en sorte d'être regretté est un effort qui ne manquera pas de s'avérer productif dans le long terme : « Remember too, not to omit going to every house where you have been, to take leave, and recommend yourself to their remembrance-[...] That is labour never quite lost » (263).

Construction socio-discursive du « soi »

Sous les mains du père sculpteur, le modelage socio-discursif de Stanhope s'appuie sur deux ressources : la persuasion et la présentation de soi. Comme le souligne Lawrence E. Klein, l'idéologie de la politesse a des affinités avec la rhétorique antique¹⁵ : toutes deux requièrent, à des fins de persuasion,

¹³ Voir l'article de Wolfgang Miser détaillant tous les proverbes employés par Lord Chesterfield (souvent en langue étrangère, façon sans doute de déjouer l'assimilation au parler vulgaire).

¹⁴ Chesterfield donne ici une illustration concrète aux intérêts qui se cachent derrière une présentation soignée de soi, telle que l'a théorisée Bourdieu : « L'intérêt que les différentes classes accordent à la présentation de soi, l'attention qu'elles lui portent, la conscience qu'elles ont des profits qu'elle apporte et les investissements de temps, d'efforts, de privations, de soins qu'elles lui consentent réellement sont proportionnés aux chances de profits matériels ou symboliques qu'elles peuvent en attendre raisonnablement » (225-227).

¹⁵ « [T]he modern discipline of politeness had important affinities with classical rhetoric. Like classical rhetoric, modern politeness aimed at persuasion through the skilful use of formal means. Also like rhetoric, politeness assumed that all knowledge, insight, and expression arose in specific social and

l'utilisation de moyens formels appropriés en fonction de la spécificité de la situation socio-discursive. L'admiration de Chesterfield pour les orateurs romains transparait dans les suggestions de lecture pour son fils. Il lui rappelle que tout bon orateur adapte son discours en fonction de son interlocuteur :

I need not (I believe) advise you to adapt your conversation to the people you are conversing with: for I suppose I would not, without this caution, have talked upon the same subject, and in the same manner, to a minister of state, a bishop, a philosopher, a captain, and a woman. (106)

On se doit de flatter une femme car si elle a le statut moral d'un enfant, elle exerce une grande influence sur les hommes¹⁶. Feindre de lui demander conseil permet de lui donner une certaine importance :

a man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them, as he does with a sprightly, forward child; but he neither consults them about, nor trust them with serious matters; though he often makes them believe that he does both; which is the thing in the world that they are proud of. (91)

D'une façon générale, pour plaire à son auditoire, il est important d'en disséquer les caractéristiques au préalable, comme le suggère ici la métaphore de l'appât et de la prédation : « seek for their particular merit, their predominant passion, or their prevailing weakness; and you will know what to bait your hook with to catch them » (57). Par un effet perlocutoire boomerang, faire en sorte que l'autre se sente important le conduira en retour à vous aimer davantage, surtout si c'est le cœur¹⁷ qui est visé pour convaincre : « he who addresses himself singly to another man's reason, without endeavouring to engage his heart in his interest also, is no more likely to succeed, than a man who should apply only to a King's nominal minister, and neglect his favourite » (89). De la prise en compte de la spécificité de l'autre dépend donc d'une part la réussite de la communication et d'autre part l'image que l'autre se fera du locuteur.

Dans ces lettres qui n'auraient pas dû être exposées au grand public, Lord Chesterfield met à nu le cadre social qui assigne des rôles et des places aux individus à travers leurs interactions. En se laissant interpellé par l'image qu'il se fait de l'autre et qu'il veut que l'autre se fasse de lui, Stanhope trouve sa place de sujet déterminé par des modèles sociaux auxquels il se conforme en

discursive situations. Thus, the fully realized polite gentleman combined learning and other virtues with the ability to deploy them skilfully as occasion demanded » (Klein 1994, 46).

¹⁶ « They have, from the weakness of men more or less influence in all courts; they absolutely stamp every man's character in the *beau monde*, and make it either current, or cry it down, and stop it in payments » (92).

¹⁷ Car les hommes sont dupes de leurs émotions : « you gain the hearts, and consequently the secrets » (164).

toute connaissance de cause. Il est l'effet d'une structure interpellative spéculaire, telle que la décrit J.-J. Lecercle dans *Interpretation as Pragmatics* – ce qui vaut pour l'auteur et le lecteur vaut aussi pour le locuteur et l'allocutaire en conversation : « The reader is interpellated by the representation she constructs in the place of the author, the author is interpellated by the representation of the readers she fantasises » (Lecercle 1999, 75). La représentation qu'il se fait de l'autre et qu'il désire singer détermine son identité ; l'autre est le garant du « soi » : « form yourself with regard to others » (116), « Tell me who you live with and I will tell you who you are » (377). Ceci exige une soumission enthousiaste au fonctionnement structuré et structurant du monde. Toute forme de rébellion ne pourrait que conduire l'individu à sa perte : « Rebellion here is exceedingly dangerous [...] on the other hand a cheerful submission, not without some flattery, is sure to procure you a strong recommendation » (111-112). Chesterfield expose ce que Ruth Amossy théorise dans *La Présentation de soi*, à savoir que l'on ne peut « couler son ethos » que dans un « modèle culturel » préexistant, ce qui « témoigne de la force de l'institution et de l'idéologie ambiante » (Amossy 2010, 38). En poussant Stanhope à se construire un ethos calqué sur celui de ses interlocuteurs, Chesterfield expose en effet au grand jour à la fois la vulnérabilité des constructions sociales – puisque Stanhope est à même de les contrefaire par imposture – mais aussi leur puissance.

Les lettres de Lord Chesterfield à son fils témoignent ainsi d'une conception moderne de « l'identité verbale », à savoir une identité « co-construite dans l'échange social » (Amossy, 32), instable et protéiforme, à l'image du reptile qu'évoque Chesterfield : « A man of the world must, like the Cameleon, be able to take every different hue; which is by no means a criminal or abject, but a necessary complaisance; for it relates to manners, and not to morals » (106). Si beaucoup de lecteurs ont été choqués par l'amoralité des leçons de Chesterfield exhortant son fils à devenir un caméléon (Davidson 58), c'est sans doute, en partie, parce qu'ils concevaient l'identité en termes de vérité – vérité d'un soi intérieur authentique et préexistant –, là où Chesterfield la perçoit en termes de performance sur le grand théâtre du monde offrant des rôles sociaux pré-fabriqués. Pour l'auteur des lettres, même si la vertu est une première nécessité pour l'édification d'un ethos honorable, la construction d'une identité sociale repose sur des artifices ; elle est le fruit de performances théâtrales : « you must resolve to be an actor » (296).

La modernité de la conception sociale de l'« identité verbale » exposée par Lord Chesterfield explique sans doute l'existence de similitudes entre les lettres du XVIII^e siècle et les ouvrages contemporains donnant des conseils de bonne conduite sociale à des fins de promotion personnelle.

La gestion des impressions

Il est en effet tentant de voir en Chesterfield un psycholinguiste social avant l'heure. Il semble annoncer ce que la psychologie sociale étudie sous le nom de « gestion des impressions » (Amossy, 5), telle qu'elle est pratiquée par les professionnels au service d'hommes et de femmes politiques désireux d'apparaître sous leur meilleur jour ou dans un nombre croissant de formations dispensées à des cadres soucieux de projeter une bonne image d'eux-mêmes (en fonction de leur objectif professionnel et de leur auditoire). Les manuels de savoir-faire qui fleurissent dans les librairies du XXI^e siècle servent le même objectif ; on peut citer notamment deux ouvrages destinés à faire de leurs lecteurs des hommes/femmes d'affaire prospères : *You, Inc.: The Art of Selling Yourself* de Beckwith & Clifford (2007) ou *The Art of Selling Yourself* de Riccoboni & Callaghan (2012). On pourrait en effet voir une certaine forme de continuité entre les manuels cherchant à promouvoir la réussite sociale à l'époque de Chesterfield et les ouvrages récents qui enseignent la fabrication d'une certaine image de soi. Même s'il est toujours mal aisé de comparer deux périodes distantes au contexte fort différent, on constate par exemple la même propension des maisons d'édition à faire leur miel de tels ouvrages. Les éditeurs (comme les auteurs) ont tiré profit au XVIII^e siècle du « phénomène Chesterfield », répondant à la demande des classes populaires et des couches moyennes pour des ouvrages courts, faciles à lire, enseignant des recettes de bonne conduite qui permettent de « passer pour un aristocrate » (Davidson, 71)¹⁸.

Les maximes grecques de quantité, de relation et de manière semblent être également convoquées dans les manuels de savoir-être du XXI^e siècle. Aujourd'hui, comme au temps de Chesterfield¹⁹, le temps est une course contre la montre. Les courriels de travail doivent par conséquent être brefs et sans ambiguïté car l'ambiguïté, et le temps qu'elle requiert pour être éclaircie, coûtent chers : « With e-mail clarity becomes more important as time has become more valuable », « ambiguity is expensive », « the ambiguous communicator represents an expense » (Beckwith, 60)²⁰. D'où la nécessité d'être précis

¹⁸ Sans scrupules, les éditeurs font aussi paraître des livres de « plaisanteries chesterfieldiennes » : « Typical of the bottom end of the spectrum is a collection called *Lord Chesterfield's Witticisms*, a compendium of old and new riddles (more often old) that includes a catechism of what can only be called "Chesterfield jokes" ("Why was [Lord Chesterfield] like a distiller's shop? Because he was full of spirits") » (Davidson 65).

¹⁹ Lord Chesterfield craignait que la maladie de son fils ait un temps ralenti sa progression : « You have lost time by your illness; you must regain it now or never » (147).

²⁰ Il faut huit secondes à un employeur pour se faire une idée d'un curriculum vitae : « It is often said that a recruiter will spend an average of eight seconds reviewing a résumé » (Riccoboni, 59). Cette formulation passive et impersonnelle (« it is often said that ») est une caractéristique des deux ouvrages

linguistiquement pour Riccoboni & Callaghan qui proposent même une série de « power verbs »²¹ dans lequel le lecteur pourrait piocher pour donner force et précision à ses messages. Le choix du temps (grammatical) ne doit générer aucune ambiguïté, afin de produire le meilleur effet : « Remember to talk about your achievements in the past tense so that it is obvious that these achievements have already been completed » (Riccoboni, 60).

C'est sur la maxime de qualité que les ouvrages du XXI^e, comme les lettres de Chesterfield, présentent la plus grande ambiguïté. S'il importe dans les deux cas de rester « authentique » et « honnête »²², cette recherche de véracité, garante d'une bonne coopération linguistique, est difficilement réconciliable avec le jeu des apparences défendu aux deux époques. Si pour Chesterfield, l'habit linguistique fait le moine (« *To be heard with success, you must be heard with pleasure: words are the dress of thoughts which should no more be presented in rags, tatters and dirt, than your person should* », 200), l'identité est au XXI^e siècle tout autant un effet d'apparence verbale : « The first rules of sales and marketing is not "You are who you are". It is "you are who you appear to be" » (Beckwith, 101). En effet non seulement s'agit-il toujours au XXI^e siècle de gagner le cœur plus que la raison (« *Don't impress them, move them* », Beckwith, 111, « *Reach the head through the heart* », Riccoboni, 138)²³, mais le compliment est là aussi l'outil le plus sûr pour bien disposer l'autre à son endroit : « A compliment is a powerful way of making people feel good, like you more and be suggestible to whatever you are selling [...] Making people feel good about themselves will mean that they also feel good about you » (Riccoboni, 58), « honor each person's craving to feel important » (Beckwith, 140), « Make the person feel important » (Beckwith, 146)²⁴.

Si l'ouvrage de Chesterfield est imprégné de l'idéologie de la politesse qui lui est contemporaine, les manuels du XX^e siècle semblent se prévaloir

contemporains qui font référence à des travaux de recherche sans jamais les citer, donnant ainsi seulement l'apparence de la scientificité.

- 21 « Look at the table below and pick the verbs that mostly correspond to your profile: Accomplished Achieved Actively involved Directly participated Elaborated Planned Performed Studied Managed Excelled Formulated Designed Produced Supervised Diversified Formed Executed Constructed Initiated Recruited Trained Negotiated Mastered Developed Presented » (Riccoboni, 151).
- 22 « People have developed nearly faultless detectors for the fake and the contrived. You can fool some of them some of the time. But eventually, they figure it – and you – out. A life in marketing confirms the wisdom of to thine own self be true. Ultimately, it will feel more comfortable for you; you don't have to think about how you want to be seen. Being authentic works better for you, too: you earn trust and comfort, the keys to enduring relationships » (Beckwith, 73).
- 23 La politesse est un atout pour toucher les cœurs : « to appeal to the irrational, it is necessary to be as polite, courteous and likable to the client as possible » (Riccoboni, 40).
- 24 Si l'on raconte une histoire, toujours faire en sorte que le héros du récit ne soit pas vous : « Your best stories are not about you; they are about *them*. Tell stories that make your clients the heroes, make your prospects identify with them » (Beckwith, 85).

d'un « principe de politesse » tels que l'ont théorisé Leech (1983) et Brown & Levinson (1987) dans le sillage des maximes griciennes. En effet, les conseils prodigués dans les manuels consistent à faire en sorte de ménager la “face”²⁵ de l'interlocuteur, en étant attentionné par exemple, en modérant ses propres opinions ou en évitant le désaccord (Brown & Levinson parlent ici de ‘*positive politeness*’), ou encore en minimisant au maximum tout ce qui pourrait être perçu comme un empiètement sur le territoire de l'autre (‘*negative politeness*’). Mais si Levinson et Brown, après Goffman, présentent la conversation comme un co-produit des interlocuteurs en présence, dans les manuels contemporains comme chez Chesterfield, l'attention portée à l'autre n'est pas réciproque ; elle implique en réalité un déni de soi, l'objectif étant d'adopter les caractéristiques corporelles et verbales de son interlocuteur²⁶ : « Look at the other person's body language – see, for example, how they are sitting, and if they move their arms and hands a lot – and notice the type of spoken language they are using. Then try to mirror these. Through this act you will begin to create similarities in the listener's mind » (Riccoboni, 72). Les conseils de bonne coopération sont chesterfieldiens : « To establish common ground, mimic your listener's pace » (Beckwith 160), « Research shows that you should mirror the speech patterns of the person to whom you are talking » (Riccoboni, 43).

Le déni de soi est cependant plus simulé qu'authentique dans la mesure où les efforts de séduction consentis ont pour objectif le profit personnel. La coopération linguistique, à travers la sauvegarde des « faces » positive et négative de l'interlocuteur, est recherchée à des fins de promotion sociale. Loin d'être altruistes en effet, les marques d'attention sont destinées, au final, à avoir un retour positif sur le “soi”, mettant en péril l'authenticité des échanges. Les petites attentions à l'endroit des clients, comme les petites cartes de remerciement par exemple²⁷, promettent une rentabilité à la hauteur du temps investi (« the selfish value of Thank you » [Beckwith, 219]). Autrement dit, à l'instar de l'idéologie de la politesse du XVIII^e siècle dans les lettres de

²⁵ C'est à Erving Goffman que Brown et Levinson reprennent la notion de « face-work ». L'individu aurait deux *faces*, l'une positive qui correspond à l'image de soi (que l'on désire être appréciée) et l'autre négative qui consiste en la revendication d'un territoire (que l'on désire garder privé) : « we treat the aspects of face as basic wants, which every member knows every other member desires, and which in general it is in the interests of every member to partially satisfy » (Brown & Levinson, 62).

²⁶ Selon Riccoboni, l'empathie s'apprend : « 5 steps to improve your empathy skills. 1. Take time to recognize other people's emotions – Empathy is about caring, about sharing other people's feelings. You have to analyse the verbal cues, their body language, read between the lines: what is the person feeling? What do their words mean? » (92).

²⁷ « How many thank you notes did you send last year? This year, send twice as many » (Beckwith 214).

Chesterfield, les maximes de la politesse ne sont respectées qu'en apparence : le désir d'une coopération linguistique réussie dissimule, dans les deux cas, des motivations moins généreuses.

Conclusion

Aussi les lettres de Lord Chesterfield et les manuels de promotion du « soi » exposent-ils, chacun à leur façon, les limites des maximes théorisées par la pragmatique ; ces dernières tendent à ne pas prendre en compte un critère socio-culturel qui s'avère ici essentiel : les relations de pouvoir qui orchestrent les échanges humains. En effet, Stanhope aspire au monde du pouvoir auquel il n'appartient pas encore et les lecteurs des manuels contemporains ont l'espoir de devenir riches et influents. L'apprentissage des codes de l'échange réussi au XVIII^e et au XXI^e siècles doit donc être resitué dans le contexte socio-culturel de chaque époque. Chesterfield se conforme à l'idéologie de son siècle tout en la tenant à une certaine distance critique. Le monde d'apparences du XVIII^e siècle ne lui plaisait certes pas, mais il conjure néanmoins son fils de s'en contenter : « The world is taken by the outside of things, and we must take the world as it is; you or I » (185). L'idéologie capitaliste contemporaine est en revanche embrassée dans les manuels contemporains sous la forme d'une métaphore conceptuelle clairement explicitée : LIVING IS SELLING (Beckwith, 3). Si l'art de plaire était destiné à se faire « accepter » par le cercle des gens raffinés et polis au XVIII^e siècle, aujourd'hui plaire à l'autre en adoptant le masque de l'optimisme par exemple, c'est se donner les moyens de se faire « acheter » : « people “buy” optimists because they enjoy their company » (Beckwith, 7). L'ouvrage de Riccoboni & Callaghan s'ouvre sur une assertion qui fait écho à celle de Chesterfield citée plus haut par sa tournure passive et l'effet d'inéluctabilité qu'elle communique : « the world is shaped by people selling themselves » (Riccoboni 13). La seule conclusion logique à tirer de cette proposition semble alors être la suivante : si le lecteur veut être de ce monde, il n'a pas d'autre choix possible que d'apprendre à « se vendre »...

Bibliographie

Sources primaires

- Lord Chesterfield's Letters*, David Roberts (ed). Londres, Oxford World's Classics (1998), OUP.
- BECKWITH, Harry & CLIFFORD, Christine K. 2007. *You, Inc. The Art of Selling Yourself*. New York, Business Plus.
- RICCOBONI, Adam & CALLAGHAN, Daniel. 2012. *The Art of Selling Yourself. The Simple Step-By-Step Process for Success in Business and Life*. New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin.

Sources secondaires

- AMOSSY, Ruth. 2010. *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, PUF.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris, Les Editions de Minuit.
- BROWN Penelope & Stephen C. LEVINSON. 1987. *Politeness. Some Universals in Language Use*. Londres, Cambridge University Press.
- DAVIDSON, Jenny. 2004. *Hypocrisy and the Politics of Politeness. Manners and Morals from Locke to Austen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GRICE, Paul H. 1975. « Logic and conversation », *Syntax and Semantics*, Peter Cole & Jerry I. Morgan (eds), Vol. 3 "Speech Acts", New York, Academic Press.
- HANVELT, Marc. 2012. *The Politics of Eloquence. David Hume's Polite Rhetoric*. Toronto, University of Toronto Press.
- KERBY, Paul. 1991. *Narrative and the Self*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- KLEIN, Lawrence E. 1994. *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth Century England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1999. *Interpretation as Pragmatics*. Londres, Macmillan.
- LEECH, Geoffrey N. 1983. *Principles of Pragmatics*. Londres, New York, Longman Group.
- MIEDER, Wolfgang. 2000. « 'A Man of Fashion Never Has Recourse to Proverbs' : Lord Chesterfield's Tilting at Proverbial Windmills », *Folklore*, Vol. 111. No. 1. (23-42).
- SORLIN, Sandrine. 2012. *Langue et autorité : de l'ordre linguistique à la force dialogique*, Rennes, PUR, coll. « Rivages linguistiques ».

DE QUOI BARACK OBAMA EST-IL LE NOM EN 2012 ?

Luc Benoît A La Guillaume
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
CREA EA 370

Abstract: This article gives a stylistic analysis of a short text (293 words) presenting Barack Obama on his campaign website in 2012. By studying genre, syntax, lexical choices, rhetorical devices and intertextual references, one can understand how this text constructs the hybrid ethos of an incumbent president whose extraordinary characteristics do not prevent him from relating to ordinary Americans and their values, even if it means erasing any unpleasant stereotypes which might turn Obama into a more divisive figure. By skillfully relating these potentially contradictory images, the text exploits the two areas which might help Obama beat Romney and suggests that the personal and political destiny of the incumbent president is identical to that of the embattled American middle class.

Key words : American presidents ; biographical illusion ; ethos

Introduction

Sur le site officiel de Barack Obama (<http://barackobama.com/>), parmi les nombreux documents qui vantaient le candidat-président et son bilan, se trouvait une courte page de présentation biographique. Écrit par des conseillers en communication, ce court texte d'un peu plus de 200 mots est resté posté sur le site pendant la campagne.

About Barack Obama

President Obama was born in Hawaii on August 4th, 1961, to a father from Kenya and a mother from Kansas. Growing up, he was also raised by his grandfather, who served in Patton's army, and his grandmother, who worked her way up from the secretarial pool to become middle management at a local bank.

After working his way through college with the help of scholarships and student loans, President Obama moved to Chicago, where he worked as an organizer to help rebuild communities devastated by the closure of local steel plants.

He went on to Harvard Law School, where he became the first African-American president of the Harvard Law Review. Upon graduation, he took a job teaching constitutional law at the University of Chicago. He also remained active in his community, leading a drive that registered more than 150,000 voters in Illinois leading up to the 1992 election.

Barack Obama was first elected to the Illinois State Senate in 1996. During his time in Springfield, he passed the first major ethics reform in 25 years, cut taxes for working families, and expanded health care for children and their parents. Elected to the U.S. Senate in 2004, he reached across the aisle to pass the farthest-reaching lobbyist reform in a generation, lock up the world's most dangerous weapons, and bring transparency to government by tracking federal spending online.

As President, Barack Obama has dedicated himself to putting Americans back to work and restoring economic security to middle-class families. He's been driven by the basic values that make our country great: America prospers when we're all in it together, when hard work pays off and responsibility is rewarded, and when everyone—from Main Street to Wall Street—does their fair share and plays by the same rules.

Sous des apparences banales, cette brève présentation contient des éléments qui peuvent paraître surprenants. Le rappel incessant de la fonction de président n'étonnera guère l'analyste, qui sait à quel point un président sortant a toujours intérêt à jouer de son statut de sortant. Mais dans un contexte marqué par les doutes sur la personnalité d'Obama, sur son identité, les stratégies de présentation de soi dont ce texte témoigne prennent toute leur importance et méritent une analyse approfondie. Pour rendre compte de ces stratégies discursives, il faut d'abord revenir sur le genre biographique, ou plutôt sur l'illusion biographique, pour reprendre le terme employé par Pierre Bourdieu, afin de comprendre comment ce texte en exploite les conventions à des fins politiques. On pourra ensuite étudier comment cette présentation tente de donner une image aussi favorable que possible de Barack Obama en jouant sur les stéréotypes. Pour ce

faire, il faut examiner les forces et les faiblesses de l'ethos pré-discursif que le texte retravaille pour présenter Obama sous le meilleur jour possible. Enfin, on abordera la question de la nomination en passant en revue les modes de désignation employés, ce qu'ils disent et, surtout, ce qu'ils suggèrent de l'identité de Barack Obama.

1. Genre et style : l'illusion biographique

Ce court texte exploite tous les ressorts de l'illusion biographique, tels que Pierre Bourdieu les a analysés dans un article célèbre (Bourdieu 1994, 81-89). Rappelons-en brièvement les principaux éléments :

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut tenter de dégager quelques-uns des présupposés de cette théorie. D'abord le fait que « la vie » constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une « intention » subjective et objective, d'un projet : la notion sartrienne de « projet originel » ne fait que poser explicitement ce qui est impliqué dans les « déjà », « dès lors », « depuis son plus jeune âge », etc., des biographies ordinaires, ou dans les « toujours » des « histoires de vie ». Cette vie organisée comme une histoire (au sens de récit) se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, jusqu'à son terme qui est aussi un but, un accomplissement (telos). (p. 81-82)

Ce que Bourdieu nomme « le postulat du sens de l'existence » fonctionne à plein dans ce petit texte, qui résume en un peu plus de 200 mots la vie de Barack Obama pour mieux montrer la cohérence d'un parcours qui mène inexorablement à la présidence des Etats-Unis. Cette cohérence se manifeste par l'omniprésence de la fonction présidentielle, qui donne sens à cette vie du début à la fin du texte. Son déroulement suit l'ordre chronologique de la naissance jusqu'en 2012, qui est aussi l'accomplissement logique d'un projet porté par un individu maître de son destin. La cohérence de cet ensemble repose sur la juxtaposition d'éléments soigneusement sélectionnés et l'occultation d'autres aspects qui pourraient mettre à mal cette cohérence. Examinons de manière détaillée ces trois manifestations de l'illusion biographique et ses conséquences stylistiques.

Ce qui frappe le lecteur d'emblée, c'est l'affirmation insistante, dans les deux premiers paragraphes, de la fonction présidentielle, dès la naissance (*President Obama was born in Hawaii*) et la jeunesse de Barack Obama (*President Obama moved to Chicago*). Ce procédé est d'autant plus frappant qu'il s'accompagne d'un anachronisme grossier. Le texte de présentation de ce toujours-déjà président se termine par une évocation de son premier mandat (*As*

president, Barack Obama) qui boucle la boucle. On retrouve ainsi de manière spectaculaire l'équivalent des « toujours » et des « depuis son plus jeune âge » que Pierre Bourdieu épinglait dans son article.

Cette construction est renforcée par la mise en position sujet de Barack Obama et par l'emploi aussi fréquent qu'il est possible de structures actives, de type Obama + verbe d'action (*worked, moved, worked, went on, took a job, remained active, leading a drive, passed, cut taxes, expanded health care, reached across*, etc.). Il s'agit là d'un élément essentiel, quoique discret, de la fabrication de l'illusion biographique d'un sujet maître et responsable de ses actions et de la réalisation de son projet de vie. Il suffirait *a contrario* de remplacer toutes ces structures actives par des phrases qui mettraient les institutions et les lieux successifs que Barack Obama a fréquentés en position de sujet pour que l'illusion de maîtrise soit partiellement dissipée. C'est d'ailleurs ce que recommande Bourdieu à la fin de son article, lorsqu'il parle de « construire la notion de trajectoire comme série de positions occupées successivement par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations. » (Bourdieu 1994, 88). Logiquement, cette activité d'un sujet maître de lui-même et de son destin conduit à des exagérations que le contexte de campagne électorale explique au moins en partie. Ainsi, l'avant-dernier paragraphe fait du Sénateur Obama l'auteur solitaire de lois (« he passed the first major ethics reform in 25 years, cut taxes for working families and expanded health care... »), sans que ses collègues parlementaires n'aient eu leur mot à dire.

La sélection d'événements propres à favoriser la réélection de Barack Obama constitue le troisième élément caractéristique de l'illusion biographique à l'œuvre dans ce court texte, qui consiste « à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains événements *significatifs* et en établissant entre eux des connexions propres à les justifier d'avoir existé et à leur donner cohérence [...] » (Bourdieu 1994, 82). Les cinq paragraphes passent en revue l'enfance, les études, la vie politique avant la présidence puis le premier mandat de Barack Obama. Les étapes essentielles de sa vie sont mentionnées, mais les liens qui les relient leur donnent une cohérence politique. Il s'agit de broser le portrait d'un Américain moyen, incarnation du rêve américain de la classe moyenne fondé sur le travail et l'effort. Ce sens est d'ailleurs explicité dans la phrase qui conclut le texte : « He's been driven by the basic values that make our country great ». Ces valeurs sont représentées par Obama, dont la vie se confond avec la mission (*driven*) de les incarner. Notons également que cette cohérence se construit en omettant au moins trois aspects pourtant importants de sa biographie : son long séjour à l'étranger, en Indonésie, son mariage et, de manière assez surprenante, le bilan de son premier mandat.

Ainsi, les années passées en Indonésie entre 1967 et 1971 sont passées sous silence. Après avoir mentionné brièvement les deux parents de Barack Obama, la biographie préfère mettre l'accent sur le rôle des grands-parents maternels blancs qui se sont occupés de lui à partir de l'âge de dix ans. Et leurs valeurs de patriotisme, de travail et d'ascension sociale, typiques de la classe moyenne blanche, sont soulignées.

Le mariage de Barack Obama et son épouse sont également occultés, comme tout ce qui rappelle la communauté noire, à l'exception du terme *African-American*, présent une seule fois dans le texte. De même, le père d'Obama est mentionné comme venant du Kenya, sans autre précision.

Enfin, le dernier paragraphe consacré au premier mandat de Barack Obama fait l'impasse sur son bilan pour ne parler que de ses valeurs. On ne trouve rien sur la politique étrangère ou sur la politique intérieure, sur la mort de Ben Laden, le renflouement de l'industrie automobile ou la loi sur la santé, qui sont pourtant trois éléments clé de son bilan. Cette impasse totale sur le bilan a de quoi étonner. Au mois de novembre 2012, une version modifiée de ce texte de présentation a d'ailleurs été mise en ligne afin d'étoffer la fin du texte en résumant brièvement les réalisations du premier mandat. Toutefois, l'absence de bilan dans la première version du dernier paragraphe permet de boucler la boucle de la biographie, qui est celle de la réalisation d'un destin, d'un projet qu'incarne un homme, et qui vient rencontrer le destin et les aspirations d'un pays, conformément à la logique présidentielle qui fait se rencontrer un individu et un peuple. Le début de la dernière phrase du texte établit explicitement ce parallèle en affirmant : « He's been driven by the basic values that make our country great ».

En somme l'illusion biographique fonctionne à plein dans ce texte. Elle est mise au service de l'identification d'un homme et d'un peuple au moyen des valeurs de la classe moyenne blanche qui travaille dur pour atteindre le rêve américain. Cette identification passe par un travail sur l'ethos, c'est-à-dire l'image construite à partir d'une image préexistante que le discours tente de modifier en jouant sur les stéréotypes.

2. Ethos et style (1) Le jeu sur les stéréotypes

Rappelons que les analystes de discours ont repris et actualisé le concept aristotélicien d'ethos. Dans la *Rhétorique*, l'ethos est l'image de l'orateur que crée le discours à partir de son caractère. Il s'agit donc d'une construction verbale qui s'appuie sur des éléments préexistants, notamment la réputation de l'orateur. Cette notion a été réutilisée par les analystes de discours. Parmi les auteurs contemporains, Ruth Amossy distingue ainsi l'ethos préalable de l'ethos discursif (Amossy, 73-75). Tandis que le premier provient de sources diverses,

stéréotypes sociaux, image personnelle, notamment, le second est le produit du discours qui vient modifier les représentations préexistantes.

Dans le cas d'une personne aussi célèbre et aussi controversée que Barack Obama, les stéréotypes et l'image personnelle qui en découlent sont légion. Tous ne sont pas positifs. L'un des enjeux d'une courte présentation biographique produite à des fins électorales est donc de s'appuyer sur l'image préexistante, de la retravailler afin de l'améliorer. Du côté positif, on peut citer le parcours exceptionnel d'un métis dont le succès foudroyant est un exemple de méritocratie et la réalisation du rêve américain d'ascension sociale quelle que soit l'origine sociale ou raciale. Du côté négatif, il faut rappeler les polémiques sur l'identité de Barack Obama, qui vont parfois jusqu'à nier qu'il soit né aux Etats-Unis (le mouvement *birther*), sur son deuxième prénom, Hussein, et sa religion, censée être musulmane, sur ses liens avec le pasteur Jeremiah Wright et avec les milieux gauchistes de Chicago. Tout l'enjeu d'une courte présentation d'Obama est donc de renforcer l'image de l'incarnation du rêve américain tout en réfutant toute association avec l'étranger extrémiste qui fait peur, celui qui n'est « pas comme nous » et auquel il ne saurait donc être question de s'identifier et de voter.

Pour atteindre ce double objectif, le texte contient des éléments qui réfutent implicitement les stéréotypes négatifs et cherchent à renforcer l'image positive d'Obama. Dans un contexte marqué par la contestation des origines de Barack Obama par le mouvement *birther*, il n'est pas anodin que le texte de présentation commence par rappeler explicitement la date et le lieu de naissance d'Obama. On se souvient que même après que Barack Obama a publié une copie de son acte de naissance, les théories conspirationnistes ont continué de nier que Barack Obama soit né aux Etats-Unis. Ce qui importe ici, c'est moins l'extrémisme des conspirationnistes que le message sous-jacent, parfois repris par Mitt Romney, notamment sous forme de plaisanterie dans le Michigan en août 2012 « No one's ever asked to see my birth certificate. They know that this is the place that we were born and raised. » Il s'agit de faire d'Obama un étranger, quelqu'un qui n'est pas de chez nous, qui ne nous ressemble pas, et qui ne peut donc représenter le peuple américain. Le premier paragraphe du texte de présentation d'Obama est une réponse point par point à ces insinuations, qui avaient déclenché une réponse indignée de l'équipe de campagne du président sortant : non content de rappeler explicitement sa date et son lieu de naissance, ce paragraphe introductif américanise Obama autant qu'il est possible de le faire, en mettant au second plan ses parents biologiques et en faisant la part belle à ses grands-parents maternels blancs, qui incarnent les valeurs de travail, d'effort et de patriotisme de la classe moyenne.

Le travail de l'ethos préalable, exotique et donc potentiellement dangereux, de Barack Obama se poursuit dans le reste du texte. Tout ce qui identifie Obama à la classe moyenne blanche et à ses valeurs est mis en avant : réussite scolaire

et universitaire, sens du service public, carrière politique d'élu local et national. Tout ce qui pourrait rappeler ses liens avec l'étranger est gommé : de son second prénom jusqu'à ses séjours à l'étranger, en passant par la politique étrangère, totalement absente du texte, à part une allusion rapide à une loi qui met en place un contrôle international des armes les plus dangereuses (lock up the world's most dangerous weapons).

Inversement, tout ce qui identifie Obama aux valeurs de la classe moyenne blanche est mis au premier plan. Au premier rang de ces valeurs figure le travail. Il s'agit à la fois d'un impératif moral qui distingue l'Américain méritant du profiteur et d'une nécessité économique, dans un contexte de crise qui a conduit à une montée du chômage. Le mot *work*, ses dérivés (*working*) et ses synonymes (*took a job*) sont omniprésents dans chacun des cinq paragraphes du texte. Le travail est constamment associé à l'effort et à la réussite sociale, au rêve américain, notamment dans le premier paragraphe : *worked her way up*, mais également lorsqu'il est question de la crise et de l'action du président Obama pour réduire le chômage. Notons l'ambiguïté de l'expression « putting Americans back to work », que renforce la suite du paragraphe, qui associe « hard work pays off and responsibility is rewarded » : pour les chômeurs, le retour au travail est un devoir autant qu'un droit. Obama se place ici dans la lignée des Démocrates recentrés, chantres du *workfare* depuis la réforme du *welfare* signée par le président Clinton en 1996. Même si l'État-providence reste timidement présent (*working his way through college with the help of scholarships and student loans*), il est réservé aux plus méritants. Cette valeur travail chère à la classe moyenne est aussi, implicitement, celle de la classe moyenne blanche, par opposition au stéréotype négatif du noir récipiendaire de l'aide sociale et du parti démocrate lobby dépensier au service de minorités qui préfèrent toucher des allocations au lieu de travailler dur. Obama, noir méritant diplômé de Harvard, c'est l'anti *welfare queen*, ces mères célibataires que Reagan aimait stigmatiser pour mieux tenter de séduire la classe ouvrière et moyenne blanche, les fameux *Reagan Democrats*.

A y regarder de plus près, on se rend compte que, au-delà des références insistantes à la valeur travail, tout converge pour tenter de séduire les hommes de la classe ouvrière et de la classe moyenne blanche : l'absence de référence à sa femme noire, les connotations assez traditionnellement viriles des rôles de genre (notamment dans la répartition entre le grand-père et la grand-mère, l'un participant à l'entreprise héroïque de Patton, l'autre travaillant dans une banque) et les allusions répétées à la famille (*working families, middle class families*). Il flotte sur ce texte un parfum discrètement passéiste propre à rassurer le mâle Américain blanc nostalgique d'une Amérique plus simple et plus prospère, où travail, famille et patrie allaient ensemble, comme dans une gravure de Norman Rockwell. Ce petit texte est un élément d'une stratégie de campagne systématique,

à laquelle Romney a fait allusion le 18 octobre lors du dîner de gala de l'*Alfred E Smith Memorial Foundation*. L'une des plaisanteries consista à remarquer que « I have my beautiful wife Ann, he has Bill Clinton ». Et de fait, alors que le camp Romney a utilisé Ann Romney pour humaniser son mari, milliardaire trop éloigné de l'Américain moyen, Obama s'est servi de Bill Clinton et de Joe Biden pour retisser un lien quelque peu distendu avec les hommes ouvriers blancs.

Le retravail de l'ethos préalable permet donc de gommer les éléments potentiellement négatifs et de projeter une image aussi positive que possible de Barack Obama, incarnation de la classe moyenne blanche et de ses valeurs : travail, effort, patriotisme. Cette entreprise de construction de l'image personnelle converge autour d'un nom propre, dont les modes de présentation et les attributs doivent être étudiés.

3. Ethos et style (2) De quoi Barack Obama est-il le nom ?

La construction d'une image favorable par le discours, d'un ethos discursif, donne lieu à des stratégies qui reposent sur l'unicité, sur l'objectivité et sur l'hybridité.

L'efficacité de ce texte repose d'abord sur l'unicité du nom propre Barack Obama, « institution de totalisation et d'unification du moi ». Ce « désignateur rigide », selon la formule de Kripke, qui « désigne le même objet dans n'importe quel univers possible » (Bourdieu 1994, 84) voit son efficacité renforcée par l'assignation systématique de la seule fonction présidentielle, au détriment d'autres fonctions occupées par Obama au cours de sa vie. Président sortant brigant un second mandat, Obama exploite cet aspect bien connu de l'illusion biographique afin de jouer sur un ressort puissant : la légitimité du sortant, dont les spécialistes estiment, toutes choses égales par ailleurs, qu'elle équivaut à plusieurs points d'avance en moyenne. Les *incumbent strategies* des sortants leur permettent de jouer sur le prestige de la fonction et leur sont favorables, sauf lorsque le bilan en matière économique est trop mauvais (Benoît à la Guillaume, 93). Cette stratégie systématique de présidentialisation de Barack Obama est renforcée par l'évocation de son élection à la présidence de la *Harvard Law Review* et par l'absence de toute référence à une fonction autre que celle de président. Ainsi, dans l'avant-dernier paragraphe, sa carrière d' élu au Sénat de l'Illinois puis au Sénat des Etats-Unis donne lieu à deux périphrases, du type « elected to the Senate », qui permettent d'éviter le syntagme « Senator Obama ». De même, les périphrases « took a job teaching » ou « remained active in his community » permettent d'éviter « teacher » ou « community organizer », qui feraient de Barack Obama autre chose que le toujours-déjà président que ce texte s'obstine à construire. Il suffit de se souvenir des débats télévisés présidentiels en France ou aux Etats-Unis pour se

rendre compte de l'importance de l'assignation d'une identité (du « Monsieur le premier ministre » lancé par F. Mitterrand à J. Chirac en 1988 jusqu'au *governor Romney* dont Obama a affublé son adversaire en 2012.) Il s'agit, dans un contexte de campagne électorale, de susciter un double sentiment d'identification. Car si le texte parvient à suggérer que le parcours de Barack Obama fait sens, on peut se demander en quoi il consiste exactement. Obama est tout à la fois et de toute éternité, le président sortant et l'Américain ordinaire proche du peuple. La compatibilité de ces deux images ne va pas de soi, dans un contexte de crise de la représentation qui éloigne les électeurs des élites politiques. C'est pourquoi elle fait l'objet tout au long du texte d'une entreprise systématique de conciliation rhétorique sur laquelle je reviendrai pour terminer cette partie.

Mais il me faut d'abord évoquer l'apparence d'objectivité que le texte crée afin de rendre crédible cette présentation biographique de Barack Obama. Cette apparence d'objectivité découle de l'emploi de la troisième personne du singulier, qui relève de ce que Ruth Amossy appelle un « jeu de l'effacement énonciatif » (Amossy, 187). Cette « impersonnalité apparente » produit un effet d'objectivité : il suffit pour s'en convaincre d'imaginer ce que donnerait le même texte réécrit à la première personne. A ce propos, il faut rappeler que la communication politique contemporaine use et abuse de ce procédé, notamment dans les spots télévisés, dont 80 % sont négatifs, au sens où ils dénigrent les positions ou la personnalité d'un adversaire. Pour ce faire, ces publicités ont systématiquement recours à une narration à la troisième personne qui vise à rendre crédible le message que les images et le montage renforcent. C'est d'ailleurs pour tenter de limiter les effets de ce type de propagande que le *Bipartisan Campaign Reform Act* ou *McCain Feingold Act* de 2002 a imposé aux hommes politiques d'endosser personnellement leurs publicités : il s'agit du *stand by your ad provision*, qui se traduit par des messages à la première personne, du type : « I'm Barack Obama, and I approved this message ». Ici au contraire, la troisième personne permet à l'effet d'objectivité de jouer à plein.

La construction d'un ethos hybride concilie la distance qu'impose la dignité de la fonction et le statut de sortant et la proximité censée permettre l'identification entre le candidat et les électeurs. Pour ce faire, le texte multiplie les structures binaires qui juxtaposent l'éloignement exotique et le rapprochement familier. Ainsi, les trois premiers paragraphes fonctionnent de la sorte. Après avoir évoqué les origines exotiques et les études d'élite qui éloignent Obama du commun des mortels et font de lui un homme exceptionnel, les grands-parents blancs et le travail au plus près des populations ancrent Obama au cœur de l'Amérique profonde. On peut parler ici de phénomène de bouclage et de réflexivité (Maingueneau, 203-5) dans la mesure où la manière de dire, au moyen de structures bien balancées, moyennes, modérées reflète le contenu *middle class* du message que le texte s'efforce de faire passer.

Conclusion

Cette courte présentation de Barack Obama joue sur l'illusion biographique afin de susciter l'identification entre le public et la personne présentée, dont les éléments soigneusement sélectionnés de la biographie sont présentés de telle sorte qu'ils font de lui l'incarnation de la classe moyenne américaine. Pour y parvenir, le texte manipule les stéréotypes et construit un ethos hybride fait de distance et de proximité. L'exotisme des origines et l'élitisme de la formation, que redouble le prestige de la fonction présidentielle se voient compensés par les valeurs de travail, d'effort et par l'ancrage local de Barack Obama. L'analyse de ce type de document confirme la nécessité de croiser les approches (sociologie, rhétorique et stylistique), et s'apparente à ce que Pierre Bourdieu nomme une « pragmatique sociologique », qui « s'attache à découvrir dans les propriétés les plus typiquement formelles des discours les effets des conditions sociales de leur production et de leur circulation. » (Bourdieu 1982, 165).

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1991.
- BENOIT À LA GUILLAUME, Luc, *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama*, Berne, Peter Lang, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette supérieur, 1991.

Site de B. Obama : www.barackobama.com

LES RESSOURCES DE LA LINÉARITÉ : L'EXEMPLE DE L'HYPALLAGE

Christopher Desurmont
Université Lille 3 – UMR 8163, STL.

Abstract: This article examines hypallage as illustrated in the relationship between prenominal adjectives and nouns (A-N), in NPs headed by the noun “silence” (most examples taken from the BNC). The association of an attributive adjective and a head noun often denotes a familiar object. It is here claimed however that this impression varies according to the choice of the determiner in the DP construction [det + A + N]. Various interpretative paths are then illustrated, revealing implicit cause and effect relationships within NPs comprising one or more qualifying adjectives; the semantic dis cohesion between A and N is then partially eclipsed. Finally, it is here claimed that a qualifying adjective can appear both with a figurative and a literal meaning (a form of condensation), with a connotative meaning coming first; this implying some form of ‘deferred hypallage’.

Key words : hypallage, preconstruction, determination, connotation, condensation.

Introduction

Cette étude porte sur la figure de l’hypallage dans la relation adjectif-nom. La tête nominale dans tous les exemples est le nom *silence*. En prenant nos exemples uniquement autour d’une seule et même notion, cela devait permettre de montrer toute une gamme de représentations sans que ces variations ne soient dictées par la nature variable du référent nominal.

Dans sa relation au nom cible de l’incidence, l’adjectif qualificatif forme avec celui-ci un tandem qui n’est pas encore une unité syntagmatique de type

DP (*determiner phrase*). Dans le couple adjectif-nom (A-N) – *long silence* par exemple –, le nom dénote un type d'objet et la qualification adjectivale signifie implicitement qu'il existe différentes sortes de silences ; ainsi *long silence* semble désigner un membre de la classe des silences. L'image d'une classe à extension multiple serait donc le produit immédiat de la qualification, qui est une forme de prédication. Autrement dit, la prédication adjectivale revient à représenter l'objet comme unité appartenant à l'extension d'une classe.

On peut se dire que si l'objet référentiel n'était pas un objet familier, il ne viendrait pas à l'esprit de l'énonciateur de former l'association *long silence*. Ainsi, la dénomination de l'objet référentiel reposerait sur un préconstruit, ou un savoir partagé ; en l'occurrence, qu'il existe « dans la réalité », des silences (entre les gens) d'une durée supérieure à une norme.

La désignation d'un objet référentiel requiert une opération supplémentaire, la détermination nominale, qui parachève la construction de l'unité syntagmatique de type DP et permet la transformation d'une simple image d'objet (construite par le couple A-N) en représentation d'objet pouvant être insérée dans la trame narrative, avec localisation dans le temps événementiel :

- (1) [BPA](#) 3010 But the continuing silence was ominous.

L'adjectif *continuing*, construit sur une base verbale, se caractérise surtout par sa composante aspectuelle, et l'association A-N ici n'est pas un cas d'hypallage. Il en va autrement en (2) et (3) :

- (2) [BOU](#) 1780 In the slightly embarrassed silence that lasted while the two groups stared at each other through the wire, there were occasional calls of recognition.

- (3) [APC](#) 2332 Always there have been unembarrassed silences between us, but this time they are filled with their exhaustion.

L'adjectif participial ici est non-inhérent : il ne décrit aucune propriété de l'objet dénoté par le nom cible de son incidence. La notion /silence/ n'ayant pas directement le trait animé humain, et l'adjectif participial ayant une structure argumentale, ce SN est donc un cas d'hypallage.

Avec l'hypallage, la qualification adjectivale ne joue donc plus son rôle habituel. Une figure a été créée en détournant l'élément prédicatif de sa fonction ordinaire : figure créée par caractérisation impropre. Rappelons que l'hypallage est une figure de construction basée sur la prédication (quelle qu'elle soit), et où les deux termes sont utilisés au sens propre, à défaut de quoi l'idée même de « caractérisation non pertinente » (Fromilhague 1995, 43) n'aurait pas de sens.

En dépit de l'absence d'inhérence de l'adjectif hypallagique, la figure est presque toujours immédiatement interprétable, et même hors contexte (*a happy day*, *sleepless nights* etc.). L'hypallage comme déplacement syntaxique est elle aussi interprétable, car nous savons que incidence (syntaxique) et portée

(sémantique) peuvent ne pas coïncider, comme nous savons que la portée d'un élément du discours peut déborder le cadre étroit de son domaine d'incidence.

Dans l'exemple (2), l'adjectif *embarrassed* dénote un état résultant (on est gêné à cause de quelque chose), mais il ne décrit aucune propriété inhérente du silence ; il y a donc discohésion sémantique entre l'adjectif et le nom. Cette discohésion est résolue par la recherche d'un support logique dans le co-texte, s'il y en a un ; ce que Collins (2012) appelle un « support isotopique ». Ici, l'adjectif *embarrassed* est issu d'un verbe au participe passé, et cette origine explique qu'il puisse avoir une structure argumentale ou actancielle. Prandi (2002, 75) écrit ceci : « (...) si une relation actancielle (...) est activée, la cohérence du procès est tout de suite rétablie, (...). » Nous comprenons donc que la gêne est celle des deux groupes mentionnés en aval : *an embarrassment felt by the two groups staring at each other through the wire*.

Détermination et préconstruction

Considérons l'exemple (4) :

- (4) [CK5](#) 1572 There is a stunned silence...punctured at last by shrill, almost hysterical laughter.

La position prénominale de l'adjectif donne l'impression que l'objet référentiel (le silence en question) appartient à une classe (celles des silences) constituée indépendamment de l'énonciation en cours, ce qui est paradoxal, étant donnée l'allotopie entre A (non inhérent) et N. Le couple A + N (ou son référent) se présente ainsi comme un préconstruit. Dans les termes de Cotte (1991 : 87) : « Ce n'est donc pas seulement l'association notionnelle qui fait le hiatus de la fausse attribution, mais le fait que la relation est objectivée, donnée dans la chose même, présentée comme indépendante de l'énonciateur. »

Ainsi la position prénominale de l'adjectif permet de masquer la discohésion sémantique entre A et N, ce qui facilite la réception de la figure, notamment celle des figures vives (exemples 14 et 15).

On peut montrer à présent que l'effet de préconstruction qui caractérise la prénominativité des adjectifs qualificatifs peut être modulé selon le choix du déterminant : article indéfini (4), déterminant possessif (5, 6), article zéro (7, 8, 9) :

- (5) [GT1](#) 925 Renowned in life for her guarded silences, Harriett Arbuthnot speaks out now through the 441 pages of her Journal.

- (6) [HHA](#) 3778 He was certainly quiet, but it was one of his brooding silences.

(7) [JY3](#) 1705 This perfidious inner reaction drove her into ferocious silence as they headed back down the coast again, berating her stupidity as she watched the lush green hills glide by.

(8) [GUE](#) 965 He poured coffee, and passed her a cup in wry silence.

(9) [JY3](#) 2052 Breaking apart, they stared at each other in stunned silence.

L'exemple (4) – *a stunned silence* – comprend l'article indéfini. On sait que ce déterminant est un opérateur d'extraction (dans la *théorie des opérations énonciatives*) ; opération de détermination par laquelle une ou plusieurs unités d'une classe d'éléments est/sont désignée(s) comme membre(s) quelconque(s) de cette classe. Cette opération s'applique donc à une classe préconstruite.

L'adjectif participe *stunned* désigne un membre différencié de la classe, mais l'article indéfini marque une identification de l'objet référentiel avec un exemplaire type (représentant prototypique de la classe d'éléments). L'objet référentiel est donc identifié à un type de N dont l'appartenance à la classe n'est plus en cause au moment de l'énonciation. Il existe donc une forte compatibilité entre l'effet de préconstruction induit par la position pré nominale de l'adjectif (considéré comme propriété positionnelle) et l'opération d'extraction codifiée par l'article indéfini.

En (5) et (6), le déterminant est un adjectif possessif (*her, his*). Ces deux énoncés se distinguent des autres par la caractérisation du sujet : *Renowned in life for her guarded silences, one of his brooding silences*. Ici, la caractérisation du sujet s'appuie sur un savoir partagé ; ainsi, Harriet Arbuthnot en (5) ne peut être *renowned* pour ses *guarded silences* que si l'appartenance de ce type de N à la classe des silences ne dépend en rien de l'énonciation en cours. En revanche, le déterminant possessif signale que l'objet appartient à l'univers du sujet, ce qui diminue l'effet de préconstruction. Ainsi, le déterminant possessif semble entretenir avec cette propriété positionnelle un rapport de moindre compatibilité.

Avec l'article zéro (7 à 9) disparaît toute trace matérielle de détermination. La qualification adjectivale est alors la seule forme de détermination de la tête nominale et se trouve ainsi plus valorisée ; elle entre alors en conflit avec l'effet de préconstruction qui caractérise la propriété positionnelle de l'adjectif épithète pré nominal.

Finalement, nous disposons de plusieurs degrés dans cet effet de préconstruction, selon le choix du déterminant central.

Parcours interprétatifs

Examinons à présent quelques parcours interprétatifs sur l'axe du discours.

Une syntaxe mimétique

En (10) et (11), la structure narrative à l'intérieur du SN-hypallagique est clairement mimétique :

(10) [C8S](#) 1710 There was a startled silence from the outer office.

(11) [EWC](#) 2394 Gradually the talkative groups settled into a contented silence, but no one seemed disposed to go to sleep.

Une situation décrite en amont provoque une émotion exprimée par l'adjectif participial (stupéfaction ou contentement), laquelle explique la cessation des conversations, donc le silence. Cet enchaînement comprend donc trois moments, et l'expression nominale du silence est le point culminant sur l'axe syntagmatique, comme il l'est dans les schémas résultatifs illustrés en (12) et (13):

(12) [HP0](#) 267 She wanted him to be mocked into silence or at least into changing the subject.

(13) [CAB](#) 1345 Tom frowned her into silence.

Une lecture à rebours

La structure narrative du SN-hypallagique peut ne pas être mimétique. Ainsi, en (14), dans le SN [*a tense, musty, unignorable silence*], le point de départ du parcours interprétatif (donc le pivot narratif) est la tête nominale. Ici, le silence est celui d'une église, et ce silence est interprété comme la cause de l'état de tension décrit par le premier adjectif. Cette relation causale entre N et A1 se lit donc dans le sens inverse du discours :

(14) Once I am sure there's nothing going on
I step inside, letting the door thud shut.
Another church: matting, seats, and stone,
And little books; sprawlings of flowers, cut
For Sunday, brownish now; some brass and stuff
Up at the holy end; the small neat organ;
And a tense, musty, unignorable silence.
Brewed God knows how long. Hatless, I take off
My cycle-clips in awkward reverence.
(Larkin, *Church Going*.)

Une lecture à double sens

Dans l'exemple (15), le parcours interprétatif se fait dans deux directions opposées en partant du terme central, l'adjectif *sullen*, qui constitue donc le pivot narratif de la structure :

(15) [BP7](#) 1250 It took Prescott a good ten minutes to describe the full pointlessness of his life as a stockbroker and man-about-town before the combined effects of drink and sustaining a conversation took their toll and he declined into a glazed, sullen silence.

(16) a glazed, sullen silence : [Det A1 (,) A2 N]

(17) ?? a sullen, glazed silence.

Sullen silence (hypallage ordinaire) signifie *un silence obstiné*, et l'expression se trouve répertoriée dans les dictionnaires. L'état psychologique décrit par l'adjectif *sullen* explique le silence de Prescott, si bien que la syntaxe A2 + N est iconique. Mais ensuite, le même état d'obstination explique le regard vitreux suggéré par l'adjectif *glazed* qui le précède. Avec la relation A2-A1, le parcours interprétatif ne coïncide plus avec la progression du discours et la syntaxe n'est donc plus iconique.

On note aussi que la permutation des deux adjectifs n'est pas réalisable : *??a sullen, glazed silence*. *Stunned silence* et *sullen silence* sont des hypallages ordinaires, alors que *a glazed silence*, difficilement interprétable hors contexte, serait une hypallage vive. L'état de *sullenness* peut expliquer le silence, alors que le regard vitreux est l'indice de cet état psychologique et non la cause du silence. La relation causale entre obstination et silence confère à l'adjectif *sullen* un plus grand degré de pertinence que l'adjectif *glazed* dans leur rapport à la notion de /silence/ ; d'où la contrainte sur l'ordre des adjectifs ; *sullen* étant placé au plus près de la tête nominale ; d'où également le fait que les dictionnaires signalent des expressions comme *stunned silence* et *sullen silence*, mais pas *?glazed silence*. On peut alors faire valoir que *glazed silence* est une hypallage vive qui demande à être avalisée par une hypallage ordinaire.

Connotation et dénotation

Interprétation métonymique de l'adjectif

Dans un exemple d'hypallage comme *They walked the happy road home*, l'adjectif *happy* est utilisé au sens propre à la fois dans son rapport au support hypallagique, le nom *road*, et dans sa relation au support isotopique, le pronom personnel *they*. Il arrive cependant que l'adjectif reçoive d'abord une

interprétation figurée dans son rapport à la tête nominale N, avant de porter au sens propre sur un support plus isotopique. Ceci est illustré en (18) et (19) où les adjectifs *vast* et *enormous* suggèrent que ces silences sont impressionnants ; ces adjectifs seraient ainsi sollicités d'abord avec cette valeur connotative (donc tropique) :

(18) [AE0](#) 2850 If my past work has any value at all, it lies in my having exhorted my readers to love the forest depths; to feel the enchantment of their vast silences, (...)

(19) [HA0](#) 1009 These low levels of activity were in keeping with the enormous silences of the cathedral structure.

Ces adjectifs seraient *connotatifs* car toute chose jugée « vaste » ou « énorme » est par définition de dimension supérieure à une norme, et donc susceptible d'impressionner. Les adjectifs *vast* et *enormous* recevraient donc ici une lecture tropique immédiate basée sur cette relation de cause à effet. On peut défendre ce point de vue avec les observations suivantes :

1°) Le silence est ici compris dans un espace ou un volume qui le contient, forêt ou cathédrale. Une cathédrale par exemple est une structure hors-norme qui peut donc raisonnablement être qualifiée d'énorme. Cette qualité est transférée sur la représentation du silence qu'elle contient. Cette relation contenant-contenu donne au couple hypallagique *enormous silence* une certaine légitimité.

2°) Le lecteur recherche de préférence un sème dénotatif ; à défaut, un sens figuré, fondé ou non sur une connotation. Pour l'adjectif *enormous*, le connotème */impressive/* est immédiatement convoqué, car cette connotation appartient au sémantisme de l'adjectif quel que soit le support nominal.

3°) Le nom silence est ici au pluriel, mais aucune interprétation quantitative de ce pluriel n'est immédiatement accessible ; ce qui oriente le lecteur vers une interprétation qualitative. Le silence semble ainsi d'autant plus impressionnant.

L'ensemble de ces données permet une activation immédiate du connotème */impressive/* ; ce qui implique une première lecture tropique de l'adjectif avant que le lien plus isotopique avec le complément [*cathedral structure*] ne soit établi.

La condensation

Les adjectifs *vast* et *enormous* en (18) et (19) ont donc deux significations différentes, car l'une est de nature tropique, tandis que l'autre ne l'est pas. Ceci rappelle le phénomène de condensation décrit par Todorov (1977, 291) dans un chapitre consacré au livre de Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905) : « On pourrait donc dire qu'il y a condensation chaque fois qu'un seul signifiant nous induit à la connaissance de plus d'un signifié ; ou plus simplement chaque fois que le signifié est plus abondant que le signifiant. »

Mais si ces adjectifs sont d'abord convoqués comme métonymies avec leur valeur connotative, peut-on parler d'hypallage, sachant que, par définition, l'apport hypallagique est un adjectif utilisé au sens propre ? À cela, on peut répondre que le sens propre de l'adjectif n'est pas ignoré dans le processus d'interprétation, puisqu'il est convoqué dans un second temps pour décrire la dimension de la forêt en (18) et la cathédrale en (19). Avec cette seconde prédication, l'adjectif retrouve son sens propre et reçoit alors une valeur hypallagique dans sa nouvelle relation au nom *silence* déjà qualifié par connotation. On aurait donc affaire à ce que l'on pourrait appeler une « hypallage oblique ».

Conclusions

Les études sur l'hypallage s'interrogent d'une manière ou d'une autre sur ce qui motive le recours à cette figure. J'ai essayé d'aborder cette question délicate dans deux articles (2006, 2007). Le but du présent article était plus strictement descriptif ; il s'agissait de dresser un début d'inventaire des possibilités narratives offertes par la figure de l'hypallage dans des groupes nominaux comprenant un ou deux adjectifs hypallagiques.

Les compétences du récepteur sont telles que l'allotopie entre le nom et l'adjectif-hypallagique n'est généralement pas un obstacle à la compréhension du message. Dans les expressions consacrées (hypallages ordinaires), la figure répond apparemment à une simple motivation d'ordre économique : *a happy day, sleepless nights, embarrassed/sullen/startled/contented silence*. Ces expressions sont brèves et transparentes, les unes car elles reposent sur le principe métonymique de l'inclusion (le bonheur d'un tel dans l'espace d'un jour), les autres en vertu de nos connaissances en matière de structures actanciennes (ou argumentales) et de la perception immédiate des rapports de cause à effet dans notre interprétation des événements (on sait que la gêne, la morosité, la stupéfaction, ou l'état de contentement sont susceptibles de provoquer le silence d'une personne).

Mais qu'en est-il pour les figures vives : *a glazed silence* (15) par exemple ? Si l'interprétation risque de n'être pas immédiatement accessible, le SN-hypallagique a toutes les chances de comprendre plus d'un adjectif, comme c'est aussi le cas en (14) : [*a tense, musty, unignorable silence*]. Ainsi dans l'exemple (15), [*a glazed, sullen silence*], la relation A2-N (*sullen silence*) est transparente (et répertoriée dans les dictionnaires), et A2 (*sullen*) sert alors de pivot narratif, si bien que le lecteur comprend que l'état de *sullenness* est la cause à la fois du regard vitreux exprimé préalablement par A1 (*glazed*) et du silence dénoté par la tête nominale N en bout de chaîne.

Prenant appui sur des compétences linguistiques et sur des connaissances encyclopédiques (ou générales), le récepteur est donc à même d'établir des

relations de cause à effet en dépit de l'absence d'iconicité de la syntaxe (les relations de cause à effet pouvant être inscrites dans le sens inverse du discours). Dès lors, la non inhérence des adjectifs hypallagiques n'est plus un obstacle à la compréhension.

Cette étude a également essayé de montrer que l'hypallage peut être médiatisée, donc différée (18, 19). Ainsi, dans les expressions *the vast silences (of the forest depths)* et *the enormous silences (of the cathedral structure)*, les adjectifs *vast* et *enormous* associés à la notion de /silence/ recevraient immédiatement et localement une interprétation connotative, avant de retrouver leur sens propre en association avec un autre nom dans le co-texte proche.

Bibliographie

- COLLINS, Hélène. 2012. « La relative transparence de l'hypallage : l'hypallage est-elle un trope ? ». *Études de Stylistique Anglaise*, ESA N° 5. (43-60).
- COTTE, Pierre. 1991. « L'hypallage ou la fausse attribution », *TLE, figuralité et cognition*, Presses Universitaires de Vincennes. (79-95).
- DESURMONT, Christopher. 2006. « Les figures de l'hypallage », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 27. (159-176).
- _____ 2007. « Adjectif composé et figures », *Palimpsestes N° 19*, Presses de la Sorbonne Nouvelle. (119-134).
- FROMILHAGUE, Catherine. 1995. *Les Figures de Style*, Armand Colin.
- PRANDI, Michèle. 2002. « Métonymie et Métaphore : parcours partagés dans l'espace de la communication », Collection *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Presses Universitaires de Franche-Comté. (67-77).
- TODOROV, Tzvetan. 1977. *Théories du symbole*, Point, Éditions du Seuil.

MISE EN ÉVIDENCE DES FONCTIONS EXPRESSIVES DES DÉSIGNATIONS DES LOCUTEURS ORIGINES DANS LES DIALOGUES

Grégoire Lacaze

Aix-Marseille Université – LERMA EA 853

Abstract: When a reporter wishes to report an utterer's words by building an occurrence of direct speech, he or she is led to name the original speaker in a specific way. Naming someone is already a significant step towards their characterisation. The reporter selects one designator among a set of possible choices and this choice is undeniably meaningful. By doing so, the reporter inscribes his or her own subjectivity in reported speech.

This study aims at pointing out some expressive functions that can be traced out thanks to the various designators of original speakers in dialogues. Reporters' choices are worth analysing because they substantially influence the way readers perceive original speech acts. This research, based on short stories and novels from Britain and the United States, especially focuses on the semantic, stylistic and pragmatic strategies implemented by reporters.

Taking into account the notions of textual coherence and cohesion that limit the reporter's choices in some way, this study underlines the main expressive function of a designator that enables the reader to identify the original speaker. Thanks to an approach based on verbal interactions, this paper highlights how the number of participants in a dialogue influences the designators of the speakers. It thereby illustrates the prominence of the reporter's stylistic and pragmatic choices in relation to his or her own subjectivity in the representation of a speech act.

Key words : expressive function, designator, dialogue, direct speech, subjectivity, reporter, verbal interactions

Introduction

Lorsqu'un locuteur rapporteur construit le report de paroles ou de pensées d'un locuteur origine en utilisant le discours direct comme forme syntaxique de discours rapporté, il est amené à désigner d'une certaine manière l'identité du locuteur origine. Appeler, nommer quelqu'un, c'est déjà lui attribuer un certain degré d'identité. Le rapporteur effectue ainsi une opération de sélection d'une désignation parmi un ensemble de possibles et ce choix est indéniablement porteur de sens. En effectuant cette opération de nommage, il inscrit sa propre subjectivité dans le report de paroles.

Cette étude se propose de mettre au jour certaines fonctions expressives qui transparaissent à travers les diverses désignations des locuteurs origines dans les dialogues. Il s'agit d'établir dans quelle mesure les choix retenus par le locuteur rapporteur conditionnent la réception par un lecteur de l'acte de parole rapporté. Cette recherche, exploitant un corpus regroupant diverses œuvres de fiction en anglais britannique et américain, s'intéresse aux stratégies discursives et aux enjeux pragmatiques, sémantiques et stylistiques que les choix du rapporteur révèlent.

S'appuyant sur les notions de cohésion textuelle et de cohérence discursive qui contraignent dans une certaine mesure les choix du locuteur rapporteur, cette étude analyse la caractérisation du locuteur origine grâce à différents paramètres physiques et psychiques. À partir de recherches menées sur l'analyse des interactions verbales, cet article s'attache à montrer l'influence du nombre de participants à la situation d'énonciation sur le choix des désignations des locuteurs origines. Il envisage également l'emploi de désignations renvoyant à des locuteurs métaphoriques et ses conséquences sur l'interprétation du report de paroles.

Les désignateurs étudiés ici correspondent aux divers syntagmes nominaux apparaissant dans les incises de discours direct, et plus généralement, dans les segments contextualisants annonceurs de discours direct (Lacaze 2011). Les pronoms personnels anaphoriques ne seront pas mentionnés dans cette recherche car ils sont employés généralement en lieu et place d'un désignateur mentionné précédemment et leur emploi est conditionné par le nombre et le genre des termes¹ anaphorisés qu'ils remplacent.

Après une analyse mettant en relief la fonction première d'un désignateur qui permet l'identification et la présentation d'une source énonciative, cette étude tend à souligner l'importance des choix stylistiques et pragmatiques retenus par un locuteur rapporteur et qui portent la trace de sa propre subjectivité dans la représentation d'un acte de parole origine.

¹ L'expression *terme anaphorisé* est empruntée à Dominique Maingueneau (2012, 233).

Fonction expressive de caractérisation des personnages : identification et présentation de la source énonciative

Comme l'indique Yves Reuter (2009, 85), « le personnage s'incarne et se construit très concrètement dans des unités linguistiques qui le désignent : les *désignateurs* ». Il rappelle comment Philippe Hamon (1977) se propose d'envisager six paramètres pour mettre en évidence comment « les personnages se distinguent et se hiérarchisent » (Reuter 2009, 46). Parmi ces paramètres, celui qui retient notre attention dans cette étude des désignateurs est la « qualification différentielle » :

La *qualification différentielle* porte sur la quantité de qualifications (énoncés d'être) attribuées à chaque personnage et sur les formes de leur manifestation : ils sont plus ou moins anthropomorphes ; ils ont des marques (blessure...) ou non ; ils sont plus ou moins nommés, décrits (positivement ou négativement) physiquement, psychologiquement, socialement ; on connaît ou non leur généalogie et leurs relations amoureuses... (Reuter 2009, 47)

Le désignateur dans un dialogue assure avant tout la fonction d'identification de la source énonciative. Il doit en général permettre au lecteur de savoir qui parle à chaque tour de parole. L'on supposera dans un premier temps que le locuteur origine est un animé humain.

L'identification de cette source énonciative peut prendre plusieurs formes. Elle peut conduire soit à la mention d'un nom propre au sein du segment contextualisant soit à la mention d'un syntagme nominal dont le nom recteur est un nom commun.

Les désignateurs peuvent être classés en deux catégories. Guy Achard-Bayle (1996, 335) distingue « deux *opérations* possibles : la dénomination par le nom propre [...] et la *désignation* par d'autres substituts tels que la description définie ». Selon Georges Kleiber (1984, 80), la dénomination « [a] pour but l'instauration d'un lien référentiel constant ». La désignation, quant à elle, « est par vocation variable » (Achard-Bayle 1996, 335)². Guy Achard-Bayle met en relief « combien l'identité d'un individu [...] est la combinaison, dialogique du point de vue de la narration, dialectique du point de vue de l'histoire, de deux identités, l'une personnelle ([le nom propre]), l'autre collective (le sobriquet) » (1996, 344).

Saul Kripke (1980, 1982) établit une distinction entre un « désignateur rigide » et un « désignateur accidentel ». François Récanati (1983, 109) reprend cette distinction :

² Notre étude envisagera l'emploi de noms propres et de descriptions définies sans toutefois retenir la distinction terminologique entre *dénomination* et *désignation*.

Kripke appelle « désignateur accidentel » une expression dont la dénotation varie selon le monde de référence, c'est-à-dire, pour employer sa terminologie, une expression qui ne désigne pas le même objet dans tous les mondes possibles ; et il appelle « désignateur rigide » une expression dont la dénotation ne varie pas, quel que soit le monde considéré.

Nous envisageons tout d'abord la dénomination par l'emploi d'un nom propre.

***Mention d'un nom propre :
prénom et/ou nom patronymique, diminutif ou sobriquet***

Un personnage diégétique peut être désigné par son prénom, son nom patronymique, un diminutif ou sobriquet, un titre ou encore un grade. Ces divers désignateurs vont être envisagés successivement.

Commençons par la mention des prénoms des personnages :

“Can you remember when it was a mill?” **Marjorie** asked.
“I can just remember,” **Nick** said. (Hemingway “The End of Something” 79)

Les prénoms des deux adolescents ont déjà été mentionnés dans le cotexte gauche. Le lecteur connaît alors l'identité de ces deux locuteurs origines.

Le nom patronymique peut aussi faire office de désignateur du locuteur origine en lieu et place du prénom :

“All my life I've wanted to go on a trip like that,” **Cohn** said. (Hemingway *The Sun Also Rises* 10)

Si le narrateur homodiégétique fait ici usage du patronyme pour désigner son ami, c'est probablement pour évoquer une connivence, une complicité avec ce personnage, comme un témoignage de sa proximité affective. Il est à noter que la désignation du personnage évolue au cours du roman, notamment sous l'influence du point de vue narratologique et de la disposition affective du narrateur envers le personnage.

La combinaison prénom et patronyme permet elle aussi d'associer des propos à une origine énonciative mais il semble qu'une certaine prise de distance soit privilégiée par le narrateur :

“Oh, the sun's come out!” **Barbie Mumpson** squealed as gold light broke through the heavy, sodden cover of cloud, flooding the shimmering aquamarine water and glossy, shining dark-green clumps of mangrove. (Lurie *The Last Resort* 112)

La conjonction prénom et patronyme fait penser aux documents administratifs dans lesquels l'identité d'une personne est mentionnée comme dans les registres d'état civil. L'on peut noter que les fragments de dialogue qui encadrent cet

extrait contiennent seulement la mention du prénom Barbie comme désignateur de l'origine énonciative.

Le choix d'un diminutif ou d'un sobriquet pour renvoyer à un locuteur origine est indéniablement marqué par la subjectivité du locuteur rapporteur. Cet emploi peut matérialiser un haut degré de connivence entre le rapporteur et ce personnage mais il peut, à l'inverse, être la trace d'un rejet du locuteur origine :

"You're looking good today, you know," **Jacko said**. (Lurie *The Last Resort* 56)

Le personnage masculin s'appelle Perry Jackson, mais son amie Lee Weiss le surnomme Jacko. Le narrateur prend en charge cette désignation dans le report de paroles qu'il construit.

L'emploi d'un surnom, d'un diminutif (pour valoriser ou pour déprécier...) peut ainsi être le support expressif d'une opinion du rapporteur sur la personnalité d'un personnage fictionnel.

Lorsqu'un personnage diégétique porte un titre de noblesse, ce dernier peut être repris par le rapporteur :

There was a moment of slight awkwardness as Mr Lewis glanced around the table. Then **Lord Darlington** said:

"Naturally, some bitterness is inevitable. But then, of course, we English also fought the Germans long and hard." (Ishiguro *The Remains of the Day* 90)

Il en va de même pour un grade militaire :

"I've told you who he is," the secretary said.

"All right," said **Captain Willie**. (Hemingway "The Tradesman's Return" 417)

Par ailleurs, une étude portant sur l'ononastique, en particulier sur le nom patronymique, soulignerait le rôle non négligeable du choix du nom dans la caractérisation d'un personnage romanesque, comme l'évoque Yves Reuter (2009, 150) : « le nom désigne les personnages, les inscrit dans l'univers social et le système des oppositions du roman ».

Caractérisation du locuteur par divers paramètres physiques et/ou psychiques

Les désignateurs non rigides d'un locuteur origine peuvent être des « *désignateurs essentiels* ou *contingents* ; les *essentiels* font référence à une propriété essentielle de l'antécédent [...], les *contingents* à une propriété accidentelle de celui-ci » (Achard-Bayle 1996, 335). Les désignateurs essentiels et les désignateurs contingents constituent donc deux sous-classes des désignateurs accidentels identifiés par Saul Kripke. Parmi les désignateurs contingents,

Francis Corblin (1983, 208) distingue les désignateurs « éphémères » et les désignateurs « permanents ».

Cette étude envisage divers paramètres prosopographiques³ et psychiques. Même si la liste présentée ci-dessous n'est pas exhaustive, elle offre un éventail des paramètres à la disposition d'un locuteur rapporteur. Il peut privilégier certains d'entre eux pour communiquer au lecteur des informations sur la personnalité et le physique du locuteur origine.

Le rapporteur peut désigner un locuteur origine :

- par son sexe :

"What should we drink?" **the girl** asked. She had taken off her hat and put it on the table. "It's pretty hot," **the man** said. (Hemingway "Hills Like White Elephants" 211)

Cette occurrence de dialogue fait suite à l'incipit *in medias res* où les deux personnages ont été sommairement présentés par deux descriptions définies : « The American and the girl with him » (211). La posture énonciative adoptée par Hemingway consiste à masquer l'identité de ces personnages qui sont très faiblement déterminés.

- par sa corpulence :

A stout slow man sat in an office waiting. [...]

"Good morning, my friend," **the stout man** said. "What can I do for you?" (Steinbeck *The Pearl* 52 53)

- par son âge :

"How did you sleep old man?" **the boy** asked. He was waking up now although it was still hard for him to leave his sleep.

"Very well, Manolin," **the old man** said. "I feel confident today." (Hemingway *The Old Man and the Sea* 26 27)

- par son humeur :

"Lucas Beauchamp?" the judge said. "With thirty gallons of whisky and a still sitting on his back porch in broad daylight? Nonsense."

"Then there you are," **the angry man** said, flinging out his hands. "I didn't know anything about this either until Edmonds—" But the judge was not even listening to him. He was looking at Nat. (Faulkner *Go Down, Moses* 73)

- par sa profession :

"When I have sold my pearl I will pay you," Kino said.

"You have a pearl? A good pearl?" **the doctor** asked with interest. (Steinbeck *The Pearl* 40)

- par un lien de parenté avec l'un des personnages diégétiques supposés connus par le lecteur et qui sert de repère :

"Darling, I do like him," **Jenny's mother** had insisted. (Lurie *The Last Resort* 5)

³ L'adjectif *prosopographique* est dérivé du substantif *prosopographie* défini ainsi : « Description des qualités physiques d'un personnage réel ou fictif » (*Le Trésor de la Langue Française Informatisé*).

La combinaison entre un lien de parenté et le prénom de la personne peut servir de terme d'adresse et faire l'objet d'une prise en charge énonciative par le locuteur rapporteur :

"It's awfully big, isn't it?" **Aunt Dorrie** whispered nervously. (Lurie *The Last Resort* 113)

Le désignateur *Aunt Dorrie* est repéré par rapport à la sphère énonciative d'un autre personnage diégétique, en l'occurrence Barbie Mumpson.

Le narrateur peut combiner à sa guise plusieurs paramètres évoqués précédemment. Ainsi, il peut, par exemple, associer une description physique du locuteur origine à la mention de l'âge de ce locuteur :

"How many species do you figure you have helped to preserve, Professor Walker?" **the child, a pimply girl**, had inquired. (Lurie *The Last Resort* 10)

Les caractéristiques physiques distinguant deux individus peuvent être soulignées par le narrateur qui les mentionne comme éléments discriminants entre deux personnages :

The tall dark one, called Lett, said: "Don't you be rash."

The wavy blond one answered: "Don't you worry, dear." (Hemingway *The Sun Also Rises* 20)

Mention de locuteurs métaphoriques

Les locuteurs dits *métaphoriques* incluent les animés non humains comme les animaux, les créatures fantastiques et les inanimés. Lorsqu'un syntagme nominal au sein d'un segment contextualisant désigne un locuteur métaphorique, l'on peut assister à l'émergence de phénomènes de déconnexion forme-sens à des degrés variables (Lacaze 2012). L'énoncé suivant présente un haut degré de déconnexion entre la forme et le sens :

Satisfactory that Mr Emerson had not been told of the Florence escapade; yet Lucy's spirits should not have leapt up as if she had sighted the ramparts of heaven. Satisfactory; yet surely she greeted it with disproportionate joy. All the way home **the horses' hoofs sang a tune to her**: 'He has not told, he has not told.' (Forster *A Room with a View* 172)

Cet énoncé a déjà fait l'objet d'une étude (Lacaze 2012, 8). Les sabots des chevaux sont identifiés à la source énonciative du discours cité qui est entre guillemets. Il existe un lien métonymique entre cet énonciateur métaphorique et un sujet animé non humain.

Un segment contextualisant peut contenir la mention du signifiant sonore émis par l'organe phonatoire d'un sujet animé humain. Le lecteur peut ainsi

devenir le témoin de l'extinction du signifiant sonore, comme dans cet extrait du roman *The Last Resort* où Lee Weiss s'adresse à son amie Molly Hopkins :

"Didn't you ever read that disgusting book of his, *The Natural Animal*?"
"I don't really remember it. ..."
Molly's voice trailed off. (Lurie *The Last Resort* 19)

L'« aposiopèse »⁴ matérialise ici l'extinction du phénomène acoustique. Cette figure de style est récurrente dans cette œuvre d'Alison Lurie :

"Well, I'm sorry too," Jacko lied. "I'm living in the gardener's cottage, same as always. Alvin's house is rented until April."
"Aw, I didn't know—" **Barbie's voice** trailed off, or was drowned in the sound of baggage being thrown into the luggage trough. (Lurie *The Last Resort* 84)

Les choix typographiques retenus (les points de suspension et le tiret cadratin) sont les marques formelles privilégiées pour mimer la disparition graduelle des éclats de voix d'un personnage diégétique. En voici une nouvelle illustration dans l'extrait suivant où Lee Weiss s'adresse à Barbie Mumpson :

"I suppose the question is, do you still love him?"
"I guess—" **Barbie's voice** wavered. (Lurie *The Last Resort* 123)

Discrimination énonciative dans les polylogues

La fonction première des désignateurs présents dans les segments contextualisants au sein des répliques formant un polylogue est d'assurer une « discrimination énonciative », notamment dans le cas des trilogues. Le lecteur doit pouvoir identifier qui parle à chaque nouveau tour de parole.

Les occurrences de dialogue impliquant au moins trois personnages sont multiples dans *The Sun Also Rises* d'Ernest Hemingway. Il arrive souvent qu'un locuteur donné s'adresse préférentiellement à un interlocuteur identifié au moyen d'un appellatif, même si d'autres participants sont présents dans la situation d'énonciation. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1995, 2), qui a mis en relief les « principales spécificités du trilogue par rapport aux échanges dyadiques », parle dans ce cas de « destinataire "dominant" ». En effet, le lecteur a généralement besoin de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1995, 2) appelle des « indices d'allocution » pour connaître précisément l'identité de l'altérité allocutive. La présence d'indices textuels de l'adressage d'une réplique prononcée par un personnage semble nécessaire pour éviter le brouillage de l'origine énonciative. Si ce phénomène de brouillage énonciatif

⁴ Henri Suhamy (1994, 84) définit l'« aposiopèse » comme une « phrase interrompue ».

peut être entretenu à dessein par le narrateur, il peut avoir des répercussions évidentes sur la réception du report de paroles par le lecteur.

L'extrait suivant de *The Sun Also Rises* est un fragment de dialogue entre trois personnages, Count Mippipopolous, Brett Ashley et Jacob Barnes, le narrateur homodiégétique du roman :

The count was beaming. He was very happy.

(1) "You are very nice people," **he** said. He was smoking a cigar again. "Why don't you get married, you two?"

(2) "We want to lead our own lives," **I** said.

(3) "We have our careers," **Brett** said. "Come on. Let's get out of this."

(4) "Have another brandy," **the count** said.

(5) "Get it on the hill."

(6) "No. Have it here where it is quiet."

(7) "You and your quiet," said **Brett**. "What is it men feel about quiet?"

(8) "We like it," said **the count**. "Like you like noise, my dear."

(9) "All right," said **Brett**. "Let's have one." (Hemingway *The Sun Also Rises* 61)⁵

Les tours de parole (5) et (6) ne sont pas introduits. Le lecteur doit alors rechercher l'attribution énonciative manquante en s'appuyant sur les cotextes gauche et droit et sur le respect des « maximes conversationnelles » introduites par Herbert Paul Grice (1975). Le tour (1) est explicitement adressé aux deux interlocuteurs du comte, Brett et Jacob, par le terme d'adresse *you two*. Les tours (2) à (4) contiennent chacun une incise dont le syntagme nominal désigne la source énonciative de la réplique considérée. Pour les tours (5) et (6) non introduits, le lecteur doit analyser chaque discours cité et tenter d'évaluer si les conditions de validation du « réalisme langagier » et du « réalisme pragmatique »⁶ sont vérifiées. L'agacement manifesté par Brett dans le tour (7) tend à laisser penser que sa réplique fait écho à la réplique du tour (5) que nous pouvons lui attribuer rétrospectivement. Pour les mêmes raisons, le tour (8) attribué au comte nous conduit à désigner ce personnage comme le locuteur origine du tour (6). Afin d'éviter le brouillage énonciatif entretenu par l'auteur, le lecteur met en œuvre des stratégies d'identification de la source masquée et cette attribution repose sur le croisement de diverses interprétations. L'attribution énonciative n'est donc pas certaine et irréfutable : elle s'appuie sur des indices de plausibilité. L'absence de désignateurs dans un dialogue peut ainsi nuire considérablement à la reconstruction mentale d'un échange énonciatif plausible sur un plan rationnel.

⁵ Nous avons ajouté une numérotation pour chacun des tours de parole du dialogue.

⁶ Le principe du « double réalisme langagier et pragmatique », introduit par Monique De Mattia-Viviès (2006, 110) pour l'étude du discours indirect libre, est transposé ici au discours direct rapporté dans un dialogue.

L'occurrence de trilogue envisagée montre que chacun des interlocuteurs d'un locuteur origine peut prendre la parole à tout instant sans qu'un ordre préférentiel soit établi. Il s'avère parfois que les trilogues se réduisent à un enchevêtrement de « structures dyadiques »⁷, c'est-à-dire à une succession de dilogues.

Après avoir introduit la fonction première et essentielle d'un désignateur, qui est d'assurer l'identification de la source énonciative dans un dialogue, et présenté différents paramètres pouvant caractériser un personnage, nous allons envisager diverses considérations stylistiques et pragmatiques qui mettent en lumière l'expression de la subjectivité du rapporteur en fonction des choix des désignateurs dans un dialogue.

Choix stylistiques et pragmatiques exprimant la subjectivité du locuteur rapporteur dans la représentation de l'acte de parole origine

Les choix retenus par un locuteur rapporteur dans la construction du report de paroles d'autrui contiennent des traces de sa propre subjectivité. Les fonctions mises au jour dans cette deuxième partie de l'étude ne sont ni exhaustives ni mutuellement exclusives car l'on constate le plus souvent des associations, des combinaisons entre ces différentes fonctions expressives.

Vont être prises en compte la richesse ou la pauvreté informationnelle du référent exprimée dans le désignateur et ses conséquences sur la réception du dialogue par un lecteur, tout comme la prise de position du rapporteur vis-à-vis d'un personnage diégétique ainsi que les contraintes textuelles qui influencent et limitent le choix des désignateurs.

De la richesse compositionnelle à l'effacement de la source énonciative

La stratégie adoptée par le rapporteur peut varier dans des proportions considérables. D'un côté, le rapporteur peut être attentif à décrire avec la plus grande minutie les paramètres physiques et émotionnels des locuteurs origines. De l'autre, le rapporteur peut privilégier la représentation d'un report de paroles plus instantané sans la présence d'un segment contextualisant qui viendrait quelque peu « parasiter » l'acte énonciatif rapporté en rompant l'échange instantané qui caractérise un dialogue. L'on assiste alors à l'effacement de la source énonciative.

⁷ L'expression est empruntée à Danielle André-Larochebouvy (1984, 47).

Le rapporteur effectue des arbitrages sur la quantité d'informations relatives aux personnages qu'il souhaite communiquer au lecteur. Suivant le degré de précision référentielle privilégié, le rapporteur est amené à parcourir un domaine notionnel allant de la sur-détermination à la sous-détermination des personnages, ce que révèle l'analyse de la chaîne référentielle d'un locuteur origine donné. Il semble donc exister un « gradient d'informations » dans la composition possible des désignateurs des personnages dans les dialogues. Cette gradation, cette évolution de la richesse compositionnelle des désignateurs oscille entre l'abondance descriptive, en passant par le dépouillement informationnel, jusqu'à l'effacement de la source énonciative. Il existe alors une certaine tension entre la recherche de l'exhaustivité descriptive et le dépouillement informationnel.

Les segments contextualisants présentant une large extension permettent au rapporteur de communiquer un maximum d'informations au moyen de descriptions définies, comme dans cet extrait du roman *Oliver Twist* :

"Boy," said **the gentleman in the high chair**, "listen to me. You know you're an orphan, I suppose?"

"What's that, sir?" inquired poor Oliver.

"The boy is a fool—I thought he was," said **the gentleman in the white waistcoat**.

"Hush!" said the gentleman **who had spoken first**. "You know you've got no father or mother, and that you were brought up by the parish, don't you?"

"Yes sir," replied Oliver, weeping bitterly. (Dickens *The Adventures of Oliver Twist* 10)

Le désignateur peut être accompagné d'informations contingentes fournies par le narrateur pour enrichir la caractérisation d'un personnage :

"Oh, Brett! Brett!" **the little Greek portrait-painter, who called himself a duke, and whom everybody called Zizi**, pushed up to her. (Hemingway *The Sun Also Rises* 28)

En lien avec la quantité d'informations relatives au locuteur origine et communiquées au lecteur au sein du segment contextualisant, le degré de détermination du référent varie lui aussi :

The neighbors, close pressed and silent in the house, nodded their heads at his wild imaginings. And **a man in the rear** murmured, "A rifle. He will have a rifle." (Steinbeck *The Pearl* 31)

Le locuteur origine est ici très faiblement déterminé ; il est désigné seulement par son sexe et vaguement localisé spatialement dans la situation d'énonciation. Toutefois, le locuteur origine peut être encore moins déterminé :

Just then from the other room **some one** called: "Barnes! I say, Barnes! Jacob Barnes!" (Hemingway *The Sun Also Rises* 17)

Dans le cas de l'effacement du segment contextualisant, l'identification de l'origine énonciative pour chaque tour de parole peut sembler plus problématique.

Dans les romans à la première personne comme *The Sun Also Rises* ou dans des nouvelles comme "Hills Like White Elephants", Ernest Hemingway, adepte d'une prose minimaliste que Gérard Genette appelle la « paralipse »⁸, s'illustre dans la mise en œuvre d'une écriture de la « réserve peu commune chez un narrateur homodiégétique » (Mallier 2011, 85). Nous reproduisons ci-dessous un extrait de la nouvelle "Hills Like White Elephants"⁹ :

The shadow of a cloud moved across the field of grain and she saw the river through the trees.

- (63) "And we could have all this," **she said**. "And we could have everything and every day we make it more impossible."
(64) "What did you say?"
(65) "I said we could have everything."
(66) "We can have everything."
(67) "No, we can't."
(68) "We can have the whole world."
(69) "No, we can't."
(70) "We can go everywhere."
(71) "No, we can't. It isn't ours any more."
(72) "It's ours."
(73) "No, it isn't. And once they take it away, you never get it back."
(74) "But they haven't taken it away."
(75) "We'll wait and see."
(76) "Come on back in the shade," **he said**. "You mustn't feel that way."
(Hemingway 213 214)

L'absence de désignateurs pour les tours (64) à (75) est compensée par la présence du désignateur dans le tour (63) qui commence le dialogue. Dans ce dialogue, l'alternance de la prise de la parole entre les deux personnages permet d'attribuer chaque réplique au locuteur origine censé l'avoir prononcée.

***Quand nommer, c'est inclure ou exclure :
vers l'émergence de phénomènes de consonance ou de dissonance***

Certaines désignations des locuteurs origines manifestent clairement le point de vue du narrateur sur le personnage. Elles sont donc directement influencées par la subjectivité du rapporteur. Nous cherchons à montrer dans quelle mesure le choix des appellations peut révéler le point de vue du locuteur

⁸ La « paralipse » est « la rétention d'une information logiquement entraînée par le type [narratif] adopté » (Genette 1983, 44, cité par Mallier 2009, 201).

⁹ Les dialogues dans cette nouvelle ont fait l'objet d'une étude détaillée (Lacaze 2010). Nous conservons la numérotation des tours de parole adoptée dans cet article.

rapporteur sur le locuteur origine. En effet, ce choix n'est pas neutre car l'appellation retenue pour un locuteur origine donné porte en elle les repérages effectués par le narrateur-locuteur rapporteur.

Le choix d'un désignateur plutôt qu'un autre dans la chaîne référentielle d'un personnage diégétique qui accède au statut de locuteur origine peut être la trace textuelle de l'expression d'un « point de vue » (Rabatel 1998, 9). Ce linguiste envisage le choix entre plusieurs désignateurs pour « faire référence » à un personnage donné « en lui donnant son prénom, son titre, ou en l'appelant par son nom » (1998, 28).

Le choix de désignation du locuteur cité à l'intérieur d'un segment contextualisant répond non seulement aux contraintes de cohésion textuelle et de cohérence discursive qui régissent toute occurrence de discours rapporté mais ce désignateur peut être le vecteur, le support du point de vue narratorial ou auctorial. Des phénomènes de « consonance » ou de « dissonance »¹⁰ peuvent parfois être mis en évidence dans les énoncés de discours rapporté. Ainsi, le point de vue du locuteur rapporteur sur la personnalité, le caractère d'un locuteur origine peut être donné au lecteur par le simple choix de la désignation assurant la caractérisation du personnage. Appeler, nommer quelqu'un, c'est déjà lui attribuer un certain degré d'identité. Ce faisant, pour le narrateur, nommer c'est inscrire sa propre subjectivité dans le report de paroles.

Il a été mis en évidence dans la première partie de cette étude que la désignation d'un locuteur origine par un surnom ou un sobriquet peut exprimer soit une proximité affective entre le locuteur rapporteur et le locuteur origine, soit une prise de distance voire un rejet exprimé par le rapporteur vis-à-vis du personnage.

Dans le cas de l'expression d'un phénomène de dissonance, le locuteur rapporteur adopte une posture énonciative forte puisqu'il dénigre délibérément un personnage mais cette attitude n'est pas nécessairement partagée par le lecteur, qui peut éprouver de l'empathie pour le personnage.

L'extrait suivant du roman *The Last Resort* illustre ce phénomène de dissonance et c'est le narrateur qui constitue la source de cette subjectivité marquée :

“Well, I'm sorry too,” **Jacko** lied. “I'm living in the gardener's cottage, same as always. Alvin's house is rented until April.” (Lurie *The Last Resort* 84)

Le personnage masculin surnommé Jacko ment délibérément à sa cousine Barbie qu'il ne souhaite pas héberger dans la maison qui appartenait à son compagnon et dans laquelle il vit. Le choix du rapporteur d'avoir recours au

¹⁰ Ces deux concepts sont empruntés à Dorrit Cohn (1978, 26). Alain Rabatel (1998, 104) a repris cette dichotomie en s'intéressant à la « composante axiologique [qui] rend compte des situations polyphoniques, des cas de consonance/dissonance entre le narrateur et le personnage ».

surnom pour désigner Perry Jackson semble en cohérence avec le choix du verbe *lie* à valeur axiologique négative, qui implique un jugement moral dissonant vis-à-vis du personnage. Le narrateur tendrait à stigmatiser ce personnage en adoptant une attitude de rejet.

De même, le rejet d'un personnage diégétique peut être exprimé par la combinaison de la mention de l'âge du locuteur origine et de l'emploi d'un adjectif connoté négativement :

"Let's face it," **this disagreeable youth** had said, leaning confidently toward Wilkie across a table in a pretentious Italian restaurant and breathing garlic on him. (Lurie *The Last Resort* 11)

A contrario, le rapporteur peut vouloir mettre en exergue sa proximité affective et son affinité avec un personnage diégétique. C'est le cas notamment dans les dialogues rapportés par un narrateur homodiégétique, comme dans la nouvelle "A Canary for One" d'Hemingway. Le narrateur apporte une attention particulière au choix des désignateurs :

"It was a very lovely place," said **my wife**.

"Yes," said **the American lady**. "Isn't it lovely? Where did you stop there?"

"We stayed at the Trois Couronnes," said **my wife**.

"It's such a fine old hotel," said **the American lady**.

[...]

We were passing three cars that had been in a wreck. They were splintered open and the roofs sagged in.

"Look," **I** said. "There's been a wreck."

The American lady looked and saw the last car. "I was afraid of just that all night," she said. "I have terrific presentiments about things sometimes. I'll never travel on a *rapide* again at night. [...]"

The porter brought a truck and piled on the baggage, and **my wife** said good-by and **I** said good-by to **the American lady**, [...].

We were returning to Paris to set up separate residences. (Hemingway "A Canary for One" 261)

Trois personnages partagent le même compartiment d'un train : une Américaine, le narrateur et son épouse. Dans ce trilogue, le rapporteur désigne toujours sa femme par le syntagme nominal *my wife* et jamais par son prénom. La répétition du désignateur déictique *my wife* est semblable à une incantation faite par le narrateur homodiégétique qui semble vouloir retarder la révélation de la séparation avec son épouse jusqu'aux limites des frontières textuelles, le syntagme nominal *separate residences* venant clore la courte nouvelle. La dissociation textuelle entre *my wife* et *I* peut s'interpréter comme une vision proleptique de la séparation physique imminente entre ces deux personnages. Le pronom personnel *we* qui fusionne les deux êtres tend à s'effacer au profit de l'émergence des désignateurs singularisants *my wife* et *I*. Par ailleurs,

l'image du déraillement du train pourrait également être mise en relation avec le sème de la rupture sentimentale. Cette image pourrait peut-être s'analyser comme un « corrélat objectif »¹¹ des émotions non dévoilées explicitement par le narrateur.

Effet de mémoire discursive sous l'influence de la cohésion textuelle et de la cohérence discursive

Il s'agit de montrer l'influence notable de l'environnement cotextuel sur la désignation du personnage. Cet « effet de mémoire discursive », comme nous l'appelons, s'appuie sur les notions de cohésion textuelle et de cohérence discursive qui conditionnent dans une certaine mesure le choix des désignateurs, notamment lors du parcours de la chaîne référentielle d'un locuteur origine dans un dialogue :

Lord Darlington called me into his study [...]. **He** seated himself at his desk, and as usual, resorted to holding open a book [...] turning a page to and fro. 'Oh, Stevens,' **he** began with a false air of nonchalance [...]. **His lordship** went on fingering his page for a moment, leaned forward to scrutinize an entry, then said: 'Stevens, I realize this is a somewhat irregular thing to ask you to do.' (Ishiguro *The Remains of the Day* 84 85)

Dans l'extrait ci-dessus, l'analyse de la chaîne référentielle du personnage masculin met en évidence l'alternance entre le choix d'un désignateur rigide, le nom propre *Lord Darlington* comme tête nominale, puis la présence du pronom personnel *he* à valeur endo-anaphorique mentionné à deux reprises. Ce personnage est ensuite désigné par son titre honorifique sans qu'il y ait réinstanciation de la tête nominale.

Cet effet de mémoire peut aussi se matérialiser, par exemple, par l'insertion de « descriptions définies incomplètes »¹², une fois que le référent de cette description définie est supposé connu du lecteur. L'emploi du syntagme nominal *the man* dans un segment contextualisant, par exemple, peut laisser penser qu'une détermination plus précise du personnage a eu lieu dans le cotexte gauche, à l'exception des incipits *in medias res*.

L'on assiste parfois à un phénomène de « contamination » entre les désignations choisies par les personnages dans leurs discours et les désignations employées par le locuteur rapporteur. La contiguïté textuelle contribue à mettre en relief un glissement du discours cité vers le discours citant :

¹¹ La mise en relation d'une image avec un « corrélat objectif » est empruntée à Clara Mallier (2011, 90) qui cite T. S. Eliot.

¹² L'expression est empruntée à Michel Charolles (2002, 77).

“Well, **Cousin Barbie**.” Jacko gave her a weary glance. “I get it,” he said suddenly and even less pleasantly. “You little creep. You told your mom I was sick, didn’t you?” “I— Ah—” **his cousin** bleated, retreating further behind the stepladder. (Lurie *The Last Resort* 126)

Le terme d’adresse *Cousin Barbie* figure dans les paroles prononcées par Jacko. Cet « appellème »¹³ influence notablement la composition du désignateur de la réplique suivante où le lien de parenté reliant Barbie à Jacko est explicité.

Une anaphore stricte est également possible comme dans l’extrait suivant où le narrateur demande son nom à la femme qu’il vient de rencontrer dans un café :

“What are you called?”

“**Georgette**. How are you called?” (Hemingway *The Sun Also Rises* 16)

Le narrateur homodiégétique prend en compte le fait que le lecteur connaît désormais l’identité de cette femme. Il peut alors la désigner par le prénom *Georgette* lors du report de paroles de cette femme :

“Who are your friends?” **Georgette** asked. (Hemingway *The Sun Also Rises* 17)

Les formes nominales d’adresse employées par un locuteur origine dans la réplique d’un dialogue peuvent être reprises dans le cotexte droit par le narrateur-locuteur rapporteur. Il y a donc une mise en mémoire de ces termes d’adresse qui s’affranchissent des frontières du discours cité pour contaminer le discours narratorial en apparaissant dans un segment contextualisant annonceur de discours direct.

Conclusion

Les désignateurs des personnages dans les dialogues conditionnent en partie la lecture du report de paroles car ils sont le support de diverses fonctions expressives. À la fonction première et essentielle d’identification du locuteur origine peuvent se greffer d’autres fonctions secondaires permettant au rapporteur de communiquer au lecteur sa propre subjectivité par le choix des désignateurs des personnages d’un dialogue.

Le rapporteur propose une certaine représentation d’une situation d’énonciation origine dans laquelle les répliques des divers locuteurs origines s’enchaînent. Le report de paroles ainsi construit porte la trace des repérages mis en œuvre par le rapporteur, à partir desquels le lecteur peut tenter de détecter certaines marques formelles exprimant la subjectivité du rapporteur.

¹³ Nous empruntons l’expression à Catherine Kerbrat-Orecchioni (2010, 13).

Les notions de cohésion textuelle et de cohérence discursive représentent autant de contraintes pour le rapporteur dans le choix des désignateurs même s'il parvient, le plus souvent, à conserver quelques degrés de liberté. C'est dans cet équilibre subtil entre le respect des contraintes et l'exploitation de ces degrés de liberté que le rapporteur fait œuvre de création et que son style peut s'exprimer.

Bibliographie

1. *Corpus de textes*

- DICKENS, Charles. 1866. *The Adventures of Oliver Twist*. Boston, Ticknor and Fields.
- FAULKNER, William. 1942. *Go Down, Moses*. New York, Random House.
- FORSTER, Edward Morgan. 1960 (1908). *A Room with a View*. London, Penguin Books.
- HEMINGWAY, Ernest. 2003 (1927). "A Canary for One." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner. (258 261).
- . 2003 (1925). "The End of Something." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner. (79 82).
- . 2003 (1927). "Hills Like White Elephants." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner. (211 214).
- . 2003 (1952). *The Old Man and the Sea*. New York, Scribner.
- . 1970 (1926). *The Sun Also Rises*. New York, Charles Scribner's Sons.
- . 2003 (1936). "The Tradesman's Return." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner. (410 419).
- ISHIGURO, Kazuo. 1996 (1989). *The Remains of the Day*. London, Faber and Faber.
- LURIE, Alison. 1999 (1998). *The Last Resort*. London, Vintage.
- STEINBECK, John. 1994 (1947). *The Pearl*. London, Penguin Books.

2. *Ouvrages et articles de référence*

- ACHARD-BAYLE, Guy. 1996. « La désignation des personnages de fiction : Les problèmes du nom dans François le Champi ». *Poétique* 107. (333 353).
- ANDRÉ-LAROCHEBOUVY, Danielle. 1984. *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation. La conversation quotidienne*. Paris, Didier – Credif.
- CHAROLLES, Michel. 2002. *La référence et les expressions référentielles en français*. Gap, Ophrys.
- COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press.
- CORBLIN, Francis. 1983. « Les désignateurs dans les romans ». *Poétique* 54. (199 211).
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

- ELIOT, T. S. 1920. "Hamlet and his problems", *The Sacred Wood*, London, Methuen.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- GRICE, Herbert Paul. 1975. "Logic and conversation", in Peter Cole, and Jerry L. Morgan, eds. *Syntax and semantics: Speech Acts*, vol. 3, New York, Academic Press. (41 58).
- HAMON, Philippe. 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes et al, dir. *Poétique du récit*, Collection « Points », Paris, Seuil. (115 180).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1995. *Introduction*, in Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Planti, dir. *Le trilogue*, Collection « Linguistique et sémiologie », Lyon, Presses universitaires de Lyon. (1 28).
- . 2010. *Introduction*, in Catherine Kerbrat-Orecchioni, dir. *S'adresser à autrui : les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Université de Savoie. (7 30).
- KLEIBER, Georges. 1984. « Dénomination et relations dénominatives ». *Langages* 76. (77 94).
- KRIPKE, Saul. 1982. *La logique des noms propres*. Tr. Pierre Jacob et François Récanati. Paris, Minuit.
- . 1980. *Naming and Necessity*. Oxford, Blackwell.
- LACAZE, Grégoire. 2010. « Une analyse d'une production de discours rapporté : l'introduction des tours de parole dans "Hills Like White Elephants" d'Ernest Hemingway ». E-rea 8.1. <<http://erea.revues.org/pdf/1348>>.
- . 2012. « Ce que la syntaxe tisse, la sémantique tend à l'effilocheur : étude de phénomènes de déconnexion forme-sens dans des énoncés de discours rapporté ». E-rea 9.2. <<http://erea.revues.org/pdf/2339>>.
- . 2011. « De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct ». *Études de Stylistique Anglaise* N°1. (25 44).
- MAINGUENEAU, Dominique. 2012. *Analyser les textes de communication*. Paris, Armand Colin.
- MALLIER, Clara. 2009. « Les essais d'Hemingway : la transformation du point de vue dans le manuscrit de *The Sun Also Rises* ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 32. (199 211).
- . 2011. « La théorie de l'iceberg et la réserve du narrateur dans les récits à la première personne d'Ernest Hemingway », in Larré, Lionel et al, dir. *Paradoxes de la réserve*. Bordeaux, Climax, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3. (81 94).
- RABATEL, Alain. 1998. *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Grégoire Lacaze

RÉCANATI, François. 1983. « La sémantique des noms propres : remarques sur la notion de “désignateur rigide” ». *Langue française* 57. (106 118).

REUTER, Yves. 2009 (1991). *Introduction à l'analyse du roman*. 3^e édition. Paris, Armand Colin.

SUHAMY, Henri. 1994. *Stylistique anglaise*. Paris, Presses Universitaires de France.

Le Trésor de la Langue Française Informatisé. <<http://atilf.atilf.fr>>. Consulté le 3 mars 2013.

LA PREMIÈRE DÉSIGNATION D'UN RÉFÉRENT : INTRIGUE GRAMMATICALE ET SÉDUCTION DANS UN CORPUS DE PREMIÈRES PHRASES DE ROMANS

Virginie Passot
Université Paris-Sorbonne, CELISO

Abstract: Narrative structures are characterized by a logic of resolution: the reversal of the initial situation (Propp 1965, Greimas 1966), the unveiling of secrets (Tomachevski 1965), the *dénouement* of plots (Barthes 1970), or the release of narrative tension (Baroni 2007). Narratives are polarised by intrigues, reading is by hope for meaning, as texts alternate between holding back and giving referential information. The intrigue on the level of the macro-structure of a narrative is underlain by micro-intrigues, on the level of grammar, as a referent is being introduced for the first time. The study of a corpus of first sentences shows that above 80% of new referents are presented as presupposed, mostly through the use of personal pronouns. With no prior context and, therefore, no antecedents, those pronouns make the reader wish for the revelation of their semantic contents. When used at the beginning of a text, presupposition emphasizes the epistemic discrepancy between the reader and the narrator. Being entirely in favour of the latter, the discrepancy enhances the narrator's realness and thus facilitates the empathetic melting of the reader's point of view into the narrator's. The aim of this study is to characterize the role played by personal pronouns in the setting of short grammatical intrigues and in the elaboration of seductive strategies which, in the end, set the reader in a state of cognitive excitation.

Key words : *incipit*, personal pronouns, story, fiction, novel, reading, fictional immersion, presupposition

À l'intérieur de la thématique générale de l'appellation, on veut ici s'intéresser à la première désignation d'un référent dans un contexte linguistique bien particulier, celui de la première phrase de roman. Ce contexte est particulier pour deux raisons. D'une part, la première phrase d'un texte est spécifique au regard des problématiques de la désignation au moins à deux titres : premièrement, parce que c'est elle qui installe les premières existences référentielles sur lesquelles vont se fonder des chaînes anaphoriques de désignations tout le long du roman ; deuxièmement, et corollairement, parce qu'elle est l'unique phrase du texte pour laquelle ne peut exister aucun contexte à gauche. D'autre part, cette première phrase est particulière parce qu'elle initie un roman. Le genre du récit de fiction est notamment caractérisé par la suspension des impératifs de clarté et d'efficacité communicationnelles qui d'ordinaire réglementent les échanges verbaux et la donation de l'information référentielle. Dans le roman, le discours joue parfois à s'obscurcir et le tissage du texte est souvent ponctué de jeux de retards dans la révélation de l'identité des référents.

Lors de l'étude d'un corpus de 402 premières phrases tirées de romans contemporains rédigés en anglais et publiés entre 1980 et 2011, une statistique simple a mis en évidence une problématique : sur 1308 référents mentionnés pour la première fois dans ces phrases, 1075 sont présentés comme si ce n'était pas la première fois qu'on en parlait. En d'autres termes, 82% des référents sont présupposés, leur existence présentée comme déjà connue.

Parfois la présupposition est justifiable du fait d'un préconstruit universel, comme dans le syntagme en gras suivants :

(1) **The snow** started to fall several hours before her labor began. (*The Memory Keeper's Daughter*, Kim Edwards, Viking Press, 2005)

ou d'un préconstruit culturel :

(2) At **Windsor** it was the evening of the state banquet and as **the president of France** took his place beside **Her Majesty**, the royal family formed up behind and the procession slowly moved off and through into **the Waterloo Chamber**. (*The Uncommon Reader*, Alan Bennet, Picador, 2007)

Mais le plus souvent, le référent ainsi présenté est « out-of-the-blue » (Kleiber 2001, 49) :

(3) **Amber** long stared into **the policeman's** face. (*No Way to Go*, Bernard Ashley, Orchard Books, 2009)

(4) **The boat** was smaller than **he** imagined. (*Black Water Rising Attica Locke*, Harper Collins, 2009)

La présupposition des référents est signalée par l'emploi du défini, sous la forme d'un nom propre, d'un pronom ou d'un déterminant défini. Le

syntagme nominal associé au référent porte ainsi la trace de l'accessibilité supposée de celui-ci. Dans les théories de l'accessibilité (Prince 1981, Ariel 1990, Chafe 1994, Lambrecht 1994), déterminants, pronoms et noms propres codent un degré d'« évidence référentielle » (Gollut & Zufferey 2000 : 19) : plus un référent est présenté comme *connu*, plus il est donné comme accessible ; plus il est introduit comme *nouveau*, moins il l'est. D'après les travaux d'Ariel (1990), Ho-Dac (2007) et Kleiber (1981), on retient l'échelle simplifiée suivante, du supposé plus accessible au supposé moins accessible :

←+ accessible ----- accessible →
Pronom → déterminant possessif → nom propre → démonstratif → description définie → description indéfinie

Or, dans le cadre de l'initiale d'un texte, en l'absence de contexte antérieur, l'échelle doit se lire à l'envers : les marqueurs d'accessibilité maximale, en indiquant que l'existence du référent est censée jouir de la plus grande évidence, sont aussi ceux qui le rendent le plus inaccessible et occultent le plus son identité référentielle aux yeux du lecteur. La présence, à l'initiale, d'une forme présupposante fait obstacle à l'accès aux données référentielles et contredit les routines communicationnelles qui entendent faire précéder le présupposé par le posé. En cela, la présupposition à l'initiale est marquée et produit un effet, que je propose d'analyser.

Parce qu'ils constituent la forme la plus marquée de présupposition et qu'ils apparaissent dans une phrase sur deux en moyenne du corpus étudié, on se concentrera sur les pronoms personnels sans antécédents récupérables dans la phrase. Ne seront évoqués que les pronoms de troisième personne, considérés comme éminemment endophoriques et anaphoriques, quand les pronoms de première et deuxième personne sont typiquement exophoriques et déictiques. En effet, le phénomène d'énonciation présuppose l'existence de ses participants et facilite ainsi la présupposition des première et deuxième personnes dans le discours (voir Halliday & Hasan 1976, 48-52).

En donnant le référent comme présupposé, le pronom personnel, comme tout autre marqueur du défini, présente comme acquise la propriété d'existence, qui « s'offre à une simple récupération dans la mémoire discursive. L'énoncé produit, par implication nécessaire, le rappel d'un savoir préétabli » (Gollut et Zufferey 2000, 25). La co-référence du pronom permet la réduction de sa forme et l'allègement de son sens. Par le pronom l'énonciateur signale à son destinataire qu'il entend continuer à parler du même référent. En cela, le pronom personnel est le marqueur privilégié de la cohésion textuelle et de la continuité thématique (ou topicale). Kleiber (1994) ajoute que le pronom permet d'indiquer que « [ce référent est] déjà saillant lui-même ou présent dans une situation saillante et que l'on va en parler en continuité avec ce qui l'a

rendu saillant » (Kleiber 1994, 99). Le pronom signale en effet qu'un haut degré de connaissance (« déjà ») et de présence à l'esprit (« saillant ») du référent est partagé par les deux parties de l'énonciation. Employé à l'initiale, il met donc le lecteur en défaut. Par le pronom personnel, l'énonciateur lui donne une forme d'« instruction verbale » (Le Ny 1979, 42) qu'il n'est pas en mesure d'exécuter. La référence, que l'on présente comme un centre d'intérêt ancien, appartient à une antériorité fictive que la phrase feint de continuer et de garder en mémoire, et à laquelle le lecteur n'a pas accès.

Ainsi, dans une première phrase comme

(4) The boat was smaller than **he** imagined.

du point de vue du lecteur et en l'absence de tout contexte antérieur, le sens est rendu énigmatique et l'élucidation de la référence du pronom personnel devient un problème à résoudre. Le pronom personnel sans antécédent met donc le sens en intrigue et constitue ce que l'on choisit d'appeler une petite intrigue grammaticale.

Le phénomène de l'intrigue caractérise le genre du roman et, de façon plus générale, tout ce qui a trait au récit. Il intervient dans le texte narratif sur trois plans successivement imbriqués :

Premièrement, sur le plan de la structure profonde et à l'échelle globale de l'histoire, le récit est structuré par une intrigue se manifestant par un nombre réduit de phases pouvant typiquement se résumer à un nœud et des épisodes menant au dénouement. L'intrigue organise les épisodes selon une logique d'orientation résolutive. À propos du récit mythique, Greimas (1966), dans la continuité de Propp (1965), décrit la logique narrative comme l'inversion des contenus de la situation de départ (Greimas 1966, 31). Par exemple, si le récit débute par une situation de manque, la situation finale correspondra à une liquidation de ce manque. Situations initiale et finale s'opposent et l'histoire est « dichotomisée en un avant vs un après » (Greimas 1966, 28-29). Le récit se trouve ainsi structuré par ces deux pôles narratifs et la chaîne épisodique qui les relie, selon un déterminisme résolutif par lequel la situation initiale se dénoue en son inversion.

Deuxièmement, sur un plan plus local, on peut, avec Tomachevski (1965), analyser le texte narratif comme une succession de « secrets » et leur dévoilement. Que se passe-t-il ? Pourquoi me parle-t-on de ceci ? Quelle est la pertinence de cet épisode par rapport à l'intrigue globale ? À titre d'exemple, Tomachevski (1965, 275-276) cite le cas du « retard d'exposition », où un événement est raconté sans que le lecteur soit en mesure de le « situer dans le schéma général » et où les informations qui lui autoriseraient l'accès au sens font l'objet d'une rétention :

[...] tout au long du récit le lecteur est maintenu dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action. [...] Cette circonstance ignorée nous est communiquée dans le dénouement. Le dénouement, qui inclut des éléments de

l'exposition et qui est comme l'éclairage en retour de toutes les péripéties connues depuis l'exposé précédent, s'appelle dénouement régressif. (Tomachevski 1965, 275-276)

Ce « dénouement régressif » correspond à la résolution d'une forme d'énigme discursive qui fait obstacle à la compréhension d'un sens provisoirement occulté et dont il faut attendre le dévoilement. Ces retards d'exposition sont caractéristiques de l'*incipit* du roman moderne, et les premières phrases à l'étude ne font pas exception. Même les plus coopératives d'entre elles ont ceci de nécessairement énigmatique qu'elles ne peuvent offrir de la situation narrative qu'une vision fragmentaire. Cette « réticence » du discours (Barthes 1970, 75) à livrer une information référentielle explicite et complète à l'initiale est le premier « secret » du récit.

Troisièmement, sur le plan grammatical, à l'échelle de la première phrase seule, la rétention informative que l'on vient d'évoquer est sous-tendue par les petites intrigues grammaticales que mettent en place les pronominalisations à l'initiale. Ces micro-intrigues servent celles des deux plans supérieurs. Les trois niveaux s'emboîtent, faisant de l'intrigue un motif fractal et contribuant à installer et maintenir un certain niveau de *tension narrative*, telle que la définit Baroni (2007) :

Phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. (Baroni 2007, 18)

L'intrigue grammaticale est parfois vite résolue. C'est le cas lorsque l'énoncé est structuré par une cataphore :

(5) When **he** was nearly thirteen, **my brother Jem** got his arm badly broken at the elbow. (*To Kill a Mocking Bird*, Harper Lee, Mandarins, 1989)

Si la première désignation est pronominale, le référent se trouve identifié presque immédiatement après, au sein du même énoncé. On apprécie combien la pronominalisation anticipée du référent met la phrase en tension en suscitant une attente. Ce genre d'exemple est typique du texte narratif, qui joue sur le dynamisme de la cataphore dont le propre est, littéralement, de *porter* vers devant. Le pronom est comme un creux qui amorce la quête d'une plénitude, il polarise l'énoncé jusqu'à l'explicitation retardée de son contenu. La phrase se trouve structurée par cet effet retard, qui évoque le retard de quarte en musique : il s'agit de donner tous les ingrédients harmoniques de l'accord parfait sauf la tierce, que l'on frôle en jouant simultanément la quarte et la quinte. Ce retard structure une mesure en produisant un accord dissonant tendu vers sa résolution en un accord parfait. En musique, médium qui, peut-être, touche aux sens de façon plus immédiate que le texte, l'auditeur *éprouve* l'inconfort de la dissonance et le soulagement de la consonance. Je soutiens

l'idée que, dans le texte, le même inconfort cognitif est généré par les pronominalisations anticipées à l'initiale. L'inconfort cognitif est amplifié, et la tension s'en trouve accrue, lorsque, contrairement à ce qui est le cas dans l'exemple (5), l'intrigue grammaticale enjambe le point et se poursuit dans le ou les énoncé(s) suivant(s), comme un accord dissonant dont on retarderait anormalement la résolution. C'est le cas dans une phrase sur deux de notre corpus, par exemple :

(6) **He** remembered that by then **he** was worn out from fighting the wind. (*Disappearing Moon Café*, Sky Lee, Douglas & McIntyre, 1990)

(7) **It** was finished as soon as **it** began. (*The Long Song*, Andrea Levy, *Headline Reviews*, 2010)

(8) Looking back, it astonished **her** that one of **them** had broken down in the hospital. (*The Other Family*, Joanna Trollope, Random House, 2010)

(9) It was Saturday when **they** drove the old car into town, returning **him**, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oaks. (*Father and Son*, Carry Brown, Henry Holt & Cie, 1996)

On l'a dit, le pronom est une forme synthétique qui, parmi toutes les désignations possibles d'un référent est la plus présupposante, celle qui code la plus grande accessibilité supposée. Par l'emploi d'un pronom, l'énonciateur signifie à son interlocuteur qu'il partage avec lui un savoir ancien à propos du référent. La réduction de la forme et du sens à l'œuvre dans la pronominalisation est rendue possible par une pleine présence discursive et cognitive du référent à l'esprit des deux parties de l'énonciation. Corollairement, cette présence partagée à l'esprit est donnée comme présupposée par l'emploi de toute forme pronominale. Dans le contexte d'une première phrase, un pronom anaphorique met donc en évidence un « décalage épistémique » (Baroni 2007, 264) entre l'énonciateur fictif, typiquement le narrateur, et le lecteur. Ce dernier n'a en effet aucun savoir ancien à propos de ce référent et vient, à l'inverse, tout juste d'en apprendre l'existence dans le monde de la fiction. Il a donc, pour le dire trivialement, un train de retard. Ce décalage épistémique lui inspire immédiatement le désir de le réduire. Cette quête du sens, le lecteur ne s'y adonne pas par volonté consciente, mais par réflexe. L'occultation référentielle qu'opère la pronominalisation anticipée entend en effet exploiter la tendance automatique de la cognition à rechercher le sens, son besoin compulsif de comprendre et de combler les vides.

Ce décalage épistémique a des effets sur le lecteur :

Premièrement, les marques de présupposition créent l'illusion d'un discours antérieur indépendant du texte que le lecteur a sous les yeux. On a donc un « surcroît de fiction » (Vuillaume 1990, 112) : *suspension of disbelief* ne consiste plus seulement à croire que ce qui est dit dans le texte est vrai, mais

aussi à penser qu'il y a du texte avant le texte. Mieux, ces reprises anaphoriques font croire que la fiction excède le texte qui l'institue, que la situation ici exposée a un passé, de même que le texte, qui lui aussi est ici continué. La réalité du fictif en est amplifiée : si le fictif existe avant le texte, alors tout se passe comme si le texte ne *construisait* pas le fictif mais n'en était qu'une *capture*.

Par conséquent, deuxièmement, ces pronominalisations donnent plus d'épaisseur et de crédit au narrateur. Plus qu'une voix, il devient une conscience qui a un passé événementiel et discursif. Son autorité énonciative s'en trouve accrue : il est celui qui a accès au contexte, il est celui qui sait, il domine. Ce décalage renforce la pulsion scopique du lecteur et accélère son adhésion au point de vue du narrateur : pour accéder au sens, il faut voir ce que le narrateur voit, savoir ce qu'il sait. Le phénomène de l'intrigue grammaticale agit donc comme un levier accélérateur de la fusion empathique du lecteur avec le narrateur et, partant, de l'immersion fictionnelle.

Troisièmement, ce décalage étant entièrement à l'avantage du narrateur, il oriente la lecture sur le terrain du jeu et le mode de l'enquête. L'intrigue grammaticale induit ainsi chez le lecteur une activité cognitive accrue. Sa totale absence de maîtrise sur le processus communicationnel et les modes d'accès au sens, et la domination du narrateur qui règle le rythme de la donation de l'information référentielle, produisent chez le lecteur une impatience – voire une angoisse – du sens, qu'il compense par ce que les psychologues de la compréhension appellent *search or effort after meaning* (Bartlett 1932). Dans cette quête de sens, la cognition se donne les mêmes exigences et répond aux mêmes besoins de produire du sens, qu'il s'agisse de résoudre les énigmes d'un texte de fiction ou de la compréhension d'un problème du monde ordinaire. En effet, *suspension of disbelief* ne signifie pas suspension des fonctions cognitives sérieuses, celles que l'on réserverait aux problèmes du monde réel, mais bien leur *détournement* à des fins ludiques. L'intrigue grammaticale est une énigme à laquelle les fonctions de résolution de problèmes se consacrent de façon totale, voire qui les accapare. Car loin de rester dans l'attente passive d'un dénouement cataphorique à cette intrigue pronominale, le lecteur se prête à des inférences anaphoriques et supplée par lui-même le contexte antérieur. Ce faisant, dans son imaginaire, qu'habite à présent le fictif, il fait ainsi préexister le référent au texte et en cela l'on peut dire que la présupposition d'existence amène le lecteur à produire le fictif.

Baroni (2007) analyse les *effets thymiques*¹ de la mise en intrigue des épisodes narratifs ; empruntons-lui cette notion pour l'appliquer à l'intrigue grammaticale. La systématique binaire du passage de ce que Baroni (2007, 49)

¹ Adjectif dérivé du nom *thymie* qui, en psychologie, renvoie à l'humeur, aux émotions et aux affects.

appelle la « dysphorie passionnante » à « l'euphorie conclusive », ce jeu de « bascule caché/montré » (Baroni 2007, 83), met le lecteur dans un état d'excitation cognitive². De même que la danseuse orientale ensorcelle le spectateur de ses voiles en découvrant son corps par intermittence, la première phrase et sa chorégraphie intrigante sont le principe d'une véritable érotisation du sens. Captivé par cette séduction diabolique du vide, le lecteur est attiré dans les filets du fictif dès la première phrase.

Dans le *Grand Robert*, à l'entrée *séduction*, on lit :

SÉDUIRE: [...] du lat. *seducere* « mener à part, séparer », sens moral dans le lat. ecclés. ; de *ducere* « conduire ».

◆1. Vx. Détourner (qqn) du droit chemin, détourner du bien, faire tomber en faute.

→ Corrompre [...]

◆2. [...] Mod. Amener (qqn) à se donner sexuellement [...] → Abuser, apprivoiser (vx), débaucher, déshonorer, mal (mettre à), subordonner, tomber. [...]

◆3. Vx (vieilli au passif). Détourner du vrai, faire tomber dans l'erreur → Abuser, décevoir, éblouir, égarer, piper, tromper. *Être séduit par des apparences* [...].

◆4. [...] Convaincre (qqn), en persuadant ou en touchant, avec l'intention plus ou moins consciente de créer l'illusion, en employant tous les moyens de plaire. → Conquérir. *Chercher à séduire qqn.* → Affriander, allécher, amorcer, appâter, cajoler, embobeline, enjôler, entortiller, flatter ; et aussi briller (faire), chatoyer (faire), miroiter (faire). [...] → Engager, prendre [...] → Filet (attirer dans ses) [...].

◆5. [...] Attirer de façon puissante, parfois irrésistible (créer ou entretenir d'illusion).

→ Attacher, captiver, charmer, entraîner, fasciner, plaire. [...]

Les énigmes *captivent*, *font miroiter* l'« euphorie conclusive » (Baroni 2007, 49), l'intrigue *attache* par la promesse d'une résolution ; la mise en intrigue du sens de la première phrase est séduction. Comme la femme séductrice sait rendre les regards captifs, la fiction utilise les artifices du texte pour s'attacher le lecteur. Pour Schaeffer (1999),

[...] les leures qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction. (Schaeffer 1999, 199)

Pour parvenir à cette fin, il s'agit de retenir le lecteur en piégeant et détournant ses fonctions cognitives dès l'initiale. Les formes pronominales sans

² Baroni (2007, 83) parle d'« excitation ludique ».

antécédents exercent une attraction grâce à la mise en énigme du sens par le vide, par ces formes elliptiques promesses d'un sens occulté :

Ellipse du signe, éclipse du sens – leurre. (Baudrillard 1979, 101)

Le lecteur bascule dans le fictif par les creux et les vides qui, comme dans une dentelle, sont les ornements de l'écriture : « c'est le charme de cette *dimension de moins* qui nous ensorcelle » (Baudrillard 1979, 95).

Pour Barthes (1970), deux codes (ou logiques) régissent le texte narratif : le « code proaïrétique », auquel s'oppose le « code herméneutique ». Le code proaïrétique est celui de l'action, il progresse irrésistiblement vers un déroulement selon une logique linéaire, que le code herméneutique a pour fonction d'entraver :

Le code herméneutique, en effet, a une fonction, celle-là même que l'on reconnaît (avec Jakobson) au code poétique : de même que la rime (notamment) structure le poème selon l'attente et le désir du retour, de même les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution. La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc paradoxale : c'est une dynamique statique ; [...] alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts [...]. (Barthes 1970, 75)

Le code herméneutique déploie ses stratégies du *dévolement* en opposant à la vérité du fond les artifices de la forme. Le trouble à la surface du discours contribue à arrêter le regard sur les couches superficielles de la forme et l'empêche d'atteindre le fond. Pour Baroni (2007),

[Le discours narratif] n'est plus seulement le véhicule « transparent » d'une figuration imaginaire, mais il devient « opaque », il expose son artificialité [...]. (Baroni 2007, 258)

En troublant sa transparence et se rendant flou, le discours retient l'attention sur sa surface. Les stratégies anti-proaïrétiques du code herméneutique produisent donc une esthétisation du discours. Le discours romanesque n'entend pas uniquement transmettre l'information, il veut aussi *affecter* le lecteur, le séduire, lui procurer une jouissance esthétique. Autant que la séduction détourne du sens, le sens détourne de la séduction et tout discours cherchant à servir le sens voudra réduire le flou, dissiper le trouble, se prémunir contre toute perte de sa vérité. Pour Baudrillard (1979) et Barrera (2004), artifice et séduction écartent toujours du sens :

[Ce qui rend le discours séduisant], c'est son apparence même, la circulation aléatoire ou insensée, ou rituelle et minutieuse, de ses signes en surface, ses inflexions, ses nuances, c'est tout cela qui efface la teneur de sens, et c'est cela qui est séduisant, alors que le sens d'un discours n'a jamais séduit personne. *Tout discours de sens veut mettre fin aux apparences [...]*. (Baudrillard 1979, 78)

La séduction cache la vérité, et la vérité cache la séduction. (Barrera 2004, 21)

La première phrase du roman connecte ainsi le langage à sa fonction poétique ; elle est le lieu transitionnel qui fait frontière entre la logorrhée communicationnelle du monde et l'espace linguistique décalé, dévoyé, du roman ; elle initie le lecteur au plaisir esthétique de ce détournement du signe.

Seuls nous absorbent les signes vides, insensés, absurdes, elliptiques, sans références. [...] L'esprit est irrésistiblement envoûté par la place laissée vide par le sens. (Baudrillard 1979, 104)

Pour Baudrillard (1979), c'est bien la « réticence » du sens et le vide qui envoûtent. S'agissant d'un texte narratif, il faudrait néanmoins apporter une nuance : l'opacité du discours séduit tant qu'elle est compensée par la promesse de sa dissipation, tant que l'absurde n'est que retard du sens, selon la logique de l'alternance attente/résolution. S'il y a jouissance esthétique dans la lecture du roman, elle réside dans la coexistence à la fois harmonieuse et conflictuelle d'une *mimesis* de la réalité, qui progresse selon le *code proairétique*, et d'une artificialité poétique. S'il faut « laisser flotter les signes », ne pas les « épuiser sur le champ » (Baudrillard 1979, 150), la perte totale du sens risquerait de causer la fuite du lecteur, qui attend du texte narratif qu'il lui raconte une histoire. Sur le fil entre sens et non-sens, la première phrase expose la fragilité du texte romanesque, son arbitraire. Au bord du vide de la marge blanche sur la page, elle est la faille du fictif et s'assume, voire se revendique, comme telle, notamment à travers l'emploi des pronoms sans antécédents. Aussi, l'émotion littéraire se trouve-t-elle peut-être renforcée par cette fragilité, cet arbitraire, la gratuité avec laquelle la première phrase déclare, en dépit de tout, l'existence d'un monde factice :

Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance. (Baudrillard 1979, 115)

Le terme de *vide* a plusieurs fois été employé pour caractériser les pronoms personnels sans antécédents. La métaphore du trou fonctionne également, trou dans lequel on tombe pour s'abîmer dans l'univers fictionnel. Lewis Carrol a exploité ce motif du trou. Lorsqu'elle suit le Lapin Blanc dans le trou, Alice fait une chute vertigineuse qui rejoue symboliquement celle du lecteur dans l'univers fictif où la première phrase l'attire. En anglais, la métaphore du *rabbit*

hole est productive et le terme apparaît dans des contextes très divers : il désigne tour à tour une expérience sensorielle et psychologique étrange due, par exemple, à la consommation de stupéfiants, l'expérimentation d'une nouvelle façon de voir le monde, un état psychologique d'absorption dans, par exemple, une activité qui fait perdre la notion du temps, ou encore, dans le domaine des jeux informatiques en ligne, un lien virtuel que l'utilisateur doit atteindre afin de pénétrer dans l'univers du jeu. Il ne s'agit donc pas seulement du passage vers l'inconnu, mais aussi d'une expérience d'absorption psychologique et émotionnelle, d'une immersion. Dans ce scénario, le Lapin est le leurre, le lièvre dont la course attire l'attention d'Alice et la précipite dans le piège. Le Lapin est un procédé séductif : il *intrigue* Alice, l'*attire* à l'*écart*, c'est là le sens étymologique de *séduire*. Et Alice finit par le suivre dans le trou.

Références bibliographiques

- ARIEL, Mira – 1990, *Accessing Noun Phrase Antecedents*, Londres : Routledge.
- BARONI, Raphaël – 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.
- BARRERRA, Claudia Fernanda – 2009, *Puissances de la séduction, la présence poétique au monde*, Paris : L'Harmattan.
- BARTHES, Roland – 1970, *S/Z*, Paris : Seuil.
- BARTLETT, Frederic C. – 1932, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge : Cambridge University Press.
- BAUDRILLARD, Jean – 1979, *De la séduction*, Paris : Galilée.
- CHAFE, Wallace L. – 1994, *Discourse Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago : University of Chicago Press.
- GOLLUT, Jean-Daniel & Joël ZUFFEREY – 2000, *Construire un monde, les phrases initiales de La comédie humaine*, Lausanne : Delachaux & Niestlé.
- GREIMAS, Algirdas Julien – 1966, « Éléments pour une théorie de l'interprétation des récits mythiques », *Communications*, 8, pp. 28-59.
- HALLIDAY, Michael A. K. & Rugaiya HASAN – 1976, *Cohesion in English*, Harlow : Pearson Education, Longman.
- HO-DAC, Lydia-Mai – 2007, *La Position initiale dans l'organisation du discours : une exploration en corpus*, thèse de doctorat, sous la direction de M.-P. Pery-Woodley, Université de Toulouse le Mirail, soutenue à l'automne 2007.

- KLEIBER, George – 1981, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris/Metz : Klincksieck.
- 1994, *Anaphores et pronoms*, Louvain : Duculot.
- 2001, « Indéfini : lecture existentielle et lecture partitive » in KLEIBER, G., LACA, B. & L. TASMOWSKI (éds.), *Typologie des groupes nominaux*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 47-97.
- LAMBRECHT, Knud – 1994, *Information Structure and Sentence Form. Topic, Focus and the Mental Representation of Discourse Referents*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LE NY, Jean-François – 1979, *La sémantique psychologique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- PASSOT, Virginie – 2012, *La première phrase de roman est-elle une phrase comme les autres ? La spécificité ressentie de l'initiale romanesque, caractérisations linguistiques à l'aide d'un corpus en langue anglaise*, thèse de doctorat, sous la direction de P. Cotte, Université de Paris-Sorbonne.
- PRINCE, Ellen – 1981, "Toward a Taxonomy of Given-New Information", in COLE, P. (éd.), *Radical Pragmatics*, New York : New York Academic Press.
- PROPP, Vladimir – 1965, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil. Première publication en russe en 1928.
- REBOUL, Anne – 1997, "What (if anything) is accessibility? A relevance-oriented criticism of Ariel's Accessibility Theory of referring expressions", in CONNOLLY, J. H. et al. (éds), *Discourse and Pragmatics in Functional Grammar*, Berlin/New York : de Gruyter, pp. 91-108.
- RICOEUR, Paul – 1983, *Temps et récit*, volume 1, Paris : Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie – 1999, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris – 1965, « Thématique », in TODOROV, T. (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, pp. 263-307.
- VUILLAUME, Marcel – 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris : Éditions de Minuit.

**WHY SHOULD THE ENGLISH ALWAYS BE
STANDING, SITTING OR WALKING ?
TRADUIRE LA POSTURE EN FRANÇAIS**

Jean Szlamowicz

Université Paris-Sorbonne – VALE (EA4085)

Abstract: The translation of English verbs of position into French shows a systematic tendency to either suppress or modify those verbs. Instead of aiming at their literal meaning, translations will rather focus on derived semantic features, interpretations and clarifications or even completely reconfigure the sentence structures. Such a discrepancy questions the idea of equivalence as founded on the sole referential dimension. Compared stylistics highlight factors based on semantics and etymology for specific words, as well as deep structural factors that regard the construction of predicates in both languages. Translation enables a different take on the interplay of meaning and reference and shows that they are compounded by stylistic factors.

Key words : verbs of position and movement, reference, translation studies, stylistics

Quand on traduit un roman anglais vers le français, on est frappé par le nombre de fois où les différents personnages sont censés « être assis » ou au contraire « se tenir debout », sachant que leur moindre déplacement est souligné par l'exercice de la marche... Cette abondance d'indications posturales ou de mouvement en anglais paraît bien peu naturelle en français et pose de nombreuses questions pratiques et théoriques. En effet, la traduction permet de mettre au jour des interrogations sur les rapports entre les langues du point de vue de la stylistique, des représentations, de la dénotation et du concept même d'équivalence.

Comme le rappelle Hjelmslev, « dans le monde des choses et des idées, chaque langue pose ses propres limites, un signe de l'une ne correspond pas à un signe de l'autre, chose bien connue de tout traducteur » (1963, 158). Notre étude des traductions de *sit*, *stand* et *walk* concerne justement un cas où la correspondance semble pourtant assurée sur le plan de la référence. En effet, il ne s'agit pas ici de scruter le lien entre signifiant et référent et de le remettre en question selon le paradigme objectivisme VS constructivisme. Nous considérons plutôt comment, à *référent égal*, la valeur systémique des signifiants intervient pour déterminer des choix d'écriture. Nous tâcherons de montrer que l'exactitude référentielle n'est pas forcément l'enjeu de la traduction qui doit nécessairement prendre en compte la dimension stylistique des signifiants dans la langue. En effet, dans le rapport interlangues, identité de référence n'est pas identité de sens et malgré une tendance à poser la traduction comme pierre de touche des représentations du réel dans le cadre de questionnements philosophiques sur la possibilité d'une connaissance du monde¹, l'interaction entre fonction dénotative et fonction poétique milite pour une prise en compte de la structure stylistique des langues.

Sur le plan pratique, comment le traducteur doit-il prendre en compte ces rapports de convergence et d'asymétrie ? Calques, effacements et modulations ne peuvent se mettre en place qu'au terme d'une stylistique comparée attentive au maillage de chaque texte. La variété des cas envisagés débouche sur la question des représentations culturelles ainsi engagées et de la relativité linguistique.

Configurations traductives

L'indication de la posture est une dimension stylistique de l'anglais dont l'équivalence potentielle en français est problématique. En effet, le contenu référentiel est systématiquement à mettre en regard de la contrainte stylistique et de la cohésion textuelle. Qu'il s'agisse de position ou de mouvement, on précise en général la situation spatiale des existants en anglais. Le verbe « être » ou l'implicite (la prédication suppose l'existence du sujet, indépendamment de son existence spatiale) suffisent en général en français. Nous verrons que des modulations sont fréquemment requises. Cette différence stylistique entre les deux langues est telle que la traduction peut choisir un écart référentiel radical :

Clichés can cause encoding problems if the SL [*source language*] is slavishly adhered to, as in the English cliché 'to sit *down* and do something'. Judging by some speakers and writers, one can do little in the English-speaking world without first sitting down. An equivalent cliché may be available, as follows :

¹ C'est le cas, par exemple de Willard Van Orman Quine, dans des titres éloquentes : *Word and Object* (1960), *Ontological Relativity* (1969) et *The Roots of Reference* (1971).

Why should the English always be standing, sitting or walking ? *Traduire la posture en français*

'He sat down and wrote the report' *il prit la plume pour rédiger le rapport*
(Armstrong, 107)²

Sans nécessairement choisir de telles divergences référentielles, la tendance traductive est effectivement de moduler, plus que de calquer, l'expression de la posture.

Effacements et modulations

Les cas typiques qui se présentent dans la traduction aménagent en général la matérialité posturale de *walk*, *stand* et *sit* et produisent fréquemment des effacements ou des modulations. Il s'agit pour le français d'éviter des redondances et de passer par l'implicite. C'est particulièrement le cas de *walk*, généralement traduit par un verbe de déplacement (« aller », « se diriger ») ou des modulations téléiques (« retrouver ») et rarement par le verbe « marcher ».

*I stared at this wrinkled, bony creature walking towards me. (PI, 173)*³
Je me mis à scruter cette personne toute ridée et squelettique qui **venait** vers moi.

... who climbed out of the car, as cool as a cucumber, and walked over to where I was standing (PI, 55)

D'un calme olympien, elle réussit à s'extraire de la voiture, et **se dirigea dans ma direction**.

Comme on le voit, les traductions expriment davantage l'orientation des déplacements (*towards*, *over*, *to...*) que la marche exprimée par *walk*. Il en va de même pour *stand* : moins que la dénotation d'une posture verticale, c'est le lieu où le sujet se trouve qui est l'objet de la traduction. On efface donc la description posturale au bénéfice de la présence ainsi implicite :

I walked up to where Damian was standing. (PI, 84)
Je suis allé à la rencontre de Damian.

Dans ce dernier exemple, on peut comprendre le rôle du verbe *stand* par contraste. Il donne en effet une valeur spatiale à l'énoncé. Sans cela, l'énoncé comporterait une nuance plus agressive : *I walked up to Damian* impliquerait une interprétation agonistique susceptible d'une traduction étoffée comme « je

² Nigel Armstrong remarque plus loin que la question du cliché, outre la difficulté à percevoir son statut dans la langue et dans le style, pose au traducteur un problème éthique et pragmatique : « the translator who carries over lack of vividness from ST to TT will bear the responsibility for the dullness of the text. » (Armstrong, 108) Il s'agit, comme toujours, de savoir si le traducteur est censé reproduire un cliché, trouver un cliché équivalent, effacer le cliché, etc. Ces questions ne peuvent trouver de réponse que dans la textualité, c'est-à-dire dans la mise en jeu vivante d'une stylistique textuelle et des contraintes de langue.

³ PI = *Past Imperfect*, roman de Julian Fellowes dont la traduction est en cours. Les traductions proposées dans cet article sont les nôtres.

suis allé voir Damian pour lui parler ». De telles manipulations sont essentielles pour saisir les implications argumentatives des énoncés. Alors que la mention de la posture est nécessaire en anglais, c'est l'effacement de la posture qui est nécessaire en français sous peine de créer un faux-sens thématique qui soulignerait la spatialité au détriment de la personne.

Il arrive que le calque de la posture reste une possibilité parmi une grande variété des choix de modulations :

It is 1991. Winter. The woman sits, writing, at a desk in her office in the New Town. (Lott, 2002, 1)

Nous sommes en 1991. C'est l'hiver.

La femme est à son bureau de New Town, le stylo à la main

Dans les bureaux de New Town, la femme est à sa table de travail et écrit

La femme **est assise** à son bureau, dans les locaux de New Town et écrit.

Dans les locaux de New Town, la femme écrit à son bureau.

On constate que la posture assise peut être implicite par le fait d'être « à son bureau » et / ou par le fait d'écrire. Il y a alors effacement. La mention de la posture n'est qu'une des nombreuses solutions possibles. Sur le plan descriptif, l'équivalence ne passe donc nullement par la conservation d'un prédicat postural, ce qui signifie qu'en matière de sens, les éléments dénotatifs de l'énoncé de départ peuvent être secondaires par rapport à des stratégies d'implication.

*So if a man does express any curiosity about the woman **sitting next to him**, about her feelings, about the life she's leading, she will generally tell him anything he cares to know. (PI, 173)*

Alors quand un homme exprime la moindre curiosité envers la femme **qui se trouve à côté de lui / avec qui il converse**, elle lui avouera à peu près tout ce qu'il veut.

La traduction choisira ainsi souvent de minorer la posture pour préférer le positionnement (« qui se trouve à côté de lui »), voire modulant la présence spatiale à partir d'éléments situationnels (« avec qui il converse »).

Même dans les cas où la posture doit ou peut être conservée, une part d'implication est nécessaire en français :

*[They] **stood**, all four together, posed against a rich curtain erected as a kind of screen for the purpose (PI 134)*

Ils **se tenaient** tous les quatre devant une sorte de lourde tenture qui faisait une sorte de toile de fond.

Le verbe pronominal « se tenir » est souvent une modulation de *stand* en ce qu'il thématise de la même manière la posture mais sans aller jusqu'à spécifier la verticalité, qui serait redondante en français.

La tendance à l'effacement en français peut même se lexicaliser :

Their seats were immediately behind the Home Secretary (Alan Bennett 1996, 82)
Leurs places se trouvaient juste derrière celle du ministre de l'intérieur.

La relation entre *seat* et « place » est hypéronymique. Le caractère lexicalisé de cette correspondance est très stable. De fait, il serait moins naturel de parler de « siège », ou de « fauteuil » en français car cela introduirait une précision technique sur le type de mobilier en question et donc aurait éventuellement un effet de focalisation absent du texte de départ qui constituerait une surtraduction⁴. Ce calque privilégiant l'exactitude de l'équivalence référentielle serait alors une erreur par rapport à la stylistique du français.

Dans d'autres cas, la lexicalisation nécessite une modulation plus poussée, plus interprétative :

Mr Ransome always took a bath when he came home from work and then he had his supper. After supper he took another bath, this time in Mozart. He wallowed in Mozart; he luxuriated in him; he let the little Viennese soak away all the dirt and disgustingness he had had to sit through in his office all day. (Alan Bennett, "The Clothes They Stood Up In", 1996, 82)

Mr Ransome prenait toujours un bain quand il rentrait du travail avant de souper. Après le souper, il prenait un autre bain, cette fois-ci en se plongeant dans du Mozart. En se trempant dans les effluves de son cher Viennois, il se laissait purifier de la crasse et de toutes les choses répugnantes **qu'il avait dû endurer** à son bureau pendant toute la journée.

On peut parler d'effacement pour la correspondance entre *sit through* et « endurer ». Pourtant, si le motif postural exprimé par *sit* est effectivement absent de la traduction en français, « endurer » n'est pas la lexicalisation du seul aspect terminatif exprimé par *through* mais bien de l'unité sémantique que constitue *sit through*. C'est en effet *sit* qui suggère la passivité et la patience, le caractère subi de *dirt and disgustingness*. L'unité syntagmatique que constitue *sit through* est très lexicalisée et même proche de la catachrèse dans la mesure où le prédicat ne requiert pas nécessairement du sujet d'être littéralement « assis ». En même temps, il ne s'agit pas totalement d'une métaphore dans la mesure où *sit* reste la posture

⁴ Sauf dans le cas où il faut, pour des raisons de cohésion textuelle, préciser « place assise ».

archétypique correspondant à l'action décrite. Ce jeu entre littéralité posturale et valeur d'archétype rend souvent difficile la traduction qui peut hésiter entre la valeur référentielle stricte et la valeur sémantique dérivée.

Typiquement, une modulation est nécessaire pour rendre compte des implications archétypiques de la notion *sit* :

*Often I hear the notion of the nightclub, where you **sat and chatted** while the music played, spoken of as belonging to the generation before mine... (PI, 59)*

J'entends souvent dire que l'idée d'un nightclub où l'on pouvait **bavarder tranquillement** tout en écoutant de la musique appartient à la génération antérieure à la mienne...

En anglais, le syntagme verbal complexe *sit and do something* propose une actualisation matérielle plus vive que celle du français. En passant par une description physique de la posture des actants, l'anglais est souvent proche de l'hypotypose. La modulation proposée en français passe par une interprétation contextuelle (l'auteur parle d'une époque où le volume sonore de la musique n'empêchait pas d'avoir une conversation) et aboutit à une collocation usuelle (« bavarder tranquillement ») mais qui ne procède pas à une description posturale. En effet, une traduction par « bavarder assis », en construisant la posture comme thématique, impliquerait un contresens car la description physique entraînerait l'existence d'un contraste (« aujourd'hui, on doit bavarder debout »). La description physique à laquelle procède l'anglais repose en fait sur des représentations archétypiques (la décontraction et la conversation associée à la posture assise).

Ce sémantisme archétypique existe aussi en français :

*I do not know exactly how Edith Lavery came first to be taken up by Isabel Easton. Probably they had a friend in common or **sat on some committee** together. (Fellowes 2004, 3)*

De manière intéressante, *sit* se traduirait ici par « siéger », c'est-à-dire un terme qui en français n'a plus guère d'acception qu'administrative et non posturale. On peut parler de subduction ou de dématérialisation dans la mesure où la posture assise ayant beau être une sorte d'archétype (en passant par la représentation mentale d'une réunion, par exemple), elle est indépendante d'une occurrence de procès et susceptible d'une parfaite abstraction : les verbes *sit* et « siéger » signifient alors avant tout « avoir une responsabilité de direction » et non « être assis ».

La plupart du temps, comme dans *sit and do something*, ou *sit+V-ing*, le procès postural est articulé à un autre élément :

Why should the English always be standing, sitting or walking ? *Traduire la posture en français*

*The ancient parents, **sitting** in their costumes on sofas against the wall, were less helpful to this part of the evening and several of them, sensing it, rose and moved towards the doorway leading to the sitting-out rooms and the bar. (PI, 139)*

A ce stade de la soirée, les antiques parents en costumes qui occupaient des sofas disposés le long du mur, ne servaient pas à grand chose et certains d'entre eux, qui l'avaient bien compris, se levèrent pour rejoindre les salons de discussion et le bar.

En anglais, le verbe *sit*, s'il est l'épine dorsale syntaxique de la proposition, n'est pas le cœur rhématique⁵ de la prédication. On comprend bien que l'énonciateur dit ici de *ancient parents* deux choses : a) ils sont costumés (*in their costumes*) b) ils sont à l'écart (*on sofas against the wall*). Cet énoncé souligne l'ambivalence de leur rôle, puisqu'ils sont à la fois parties prenantes du bal costumé mais avec un statut de chaperons plus que de participants. Le verbe *sit* ne joue qu'un rôle assez faible dans cette problématique et son contenu postural reste secondaire puisqu'il peut être modulé (« occupaient les canapés », « se tenaient à l'écart sur les canapés », etc.) voire effacé (« étaient », « restaient »).

C'est également le cas de *stand*+ *V-ing* :

I looked back at Madame Mère, as she **stood** surveying the troops. (PI, 93)

© *Madame Mère* scrutait les troupes.

Cet énoncé est très riche sur le plan de la stylistique comparée. En effet, la tendance de l'anglais à l'actualisation, en particulier par un verbe dénotant une action physique, ne se traduira pas forcément en utilisant la même stratégie référentielle en français. Le syntagme verbal *I looked back* n'a pas véritablement pour fonction d'indiquer une action du sujet mais un point de vue. C'est toute la scène qui est décrite par le narrateur et *look back* en est l'un des nombreux indices, tout comme la corrélation avec *as*. Une traduction par « je tournai à nouveau mon regard vers », malgré son exactitude référentielle, paraîtrait « lourd » en français, surtout par rapport à la fréquence d'utilisation du syntagme en anglais. Ce qu'on appelle spontanément lourdeur indique en fait une tournure marquée stylistiquement, c'est-à-dire dont la fréquence en langue interdit un emploi anodin. Cet indice de point de vue est ici articulé à *stand* + *V-ing*. Il s'agit d'une collocation grammaticale qui ne peut être calquée par les mêmes moyens grammaticaux (« elle était debout en train de surveiller » ?). La portraitisation physique (un portrait « en pied », littéralement) construit ici une image d'autorité où la position

⁵ J'emploie rhématique au sens d'apport prédicatif singulier d'un énoncé, ce qu'on dit du sujet grammatical de l'énoncé. Par opposition, j'emploie « thématique » au sens de thème général sur lequel porte l'échange verbal dans sa globalité.

du sujet indique une forme de surplomb. La modulation lexicale « scruter » passe par l'intensité du regard au lieu de la position du corps.

Cette tendance à la portraitisation physique dont témoignent *stand*, *walk* ou *sit* concerne en fait beaucoup d'autres verbes (*look up / back / out...*) dont le destin traductif sera presque systématiquement l'effacement ou la modulation.

Subduction spatiale

Dans un certain nombre de cas, *sit* ou *stand* s'appliquent à des existants non animés (ce qui n'est pas le cas de *walk* qui implique un sujet animé). Il devient alors totalement impossible de calquer la référence posturale. On pourrait hésiter entre parler de « dématérialisation » (sauf qu'il reste ici une dimension hautement matérielle puisque spatiale) ou de « désémantisation » (s'il ne s'agissait justement de la vivacité sémantique des notions *stand* et *sit*). On peut peut-être davantage parler de subduction⁶, qui n'est pas sans rapport avec le phénomène catachrétique. En effet, s'appliquant à des existants non animés, *sit* et *stand* se retrouvent privés de tous les traits sémantiques corporels et psychologiques et dénotent uniquement le positionnement spatial :

The office is one of two rooms in a prefabricated cube that sits at the easternmost perimeter of a small car park. A fleet of nearly new cars sits outside, polished and gleaming in the chilly sunlight. (Lott 2002, 1)

Son bureau est l'une des deux pièces d'un préfabriqué cubique **situé** sur le pourtour est d'un petit parking. Dehors, le parc de véhicules presque flambant neufs brille sous le soleil glacé / un ensemble de voitures presque neuves, toutes propres et rutilantes, reçoit la pâle lumière d'un soleil d'hiver.

A wide gallery from the top of the staircase led towards a pair of double doors, standing half-open. (PI, 68)

En haut des escaliers, une vaste galerie menait à une porte à double battants qui **était** à moitié ouverte.

A large Georgian mahogany four-poster bed stood against a tapestry-hung wall... (PI, 68)

Il y avait des tapisseries aux murs, un grand lit à baldaquin en acajou de l'époque georgienne...

⁶ Il ne s'agit pas d'adopter une conception théorique strictement guillaumienne. Le concept de subduction permet ici uniquement de pointer la capacité des notions envisagées à évoluer en discours. Comme le rappelle Jacqueline Picoche, « tout ce qui est métaphore, spontanée ou lexicalisée, relève du mécanisme de subduction » (Picoche 1986, 8). On pourrait prendre pour point de départ les concepts de « signifié de puissance » (Guillaume) ou de « notion » (Culioli) ou développer avec Cadiot l'entre-deux qui reconnaît des « motifs » sans voir de nécessité dans le mouvement abstrait/concret (Cadiot 2001 et 2002).

Les équivalences sont alors variées et font disparaître la notion posturale d'origine par le biais de modulations lexicales (« situé »), d'effacement (« brille sous le soleil... », « était ») ou d'un prédicat d'existence (« il y avait »). Cela montre bien que la posture corporelle *stricto sensu* n'est pas forcément au cœur de l'intention prédicative de ces verbes.

Modulations téliques

Là où l'anglais privilégie la posture, c'est-à-dire une description physique et corporelle, le français choisit souvent de mettre en avant le résultat, le terme, l'intention, la valeur contextuelle du procès. On traduira donc volontiers *sit* par « s'installer », « occuper », « prendre place », « se trouver »⁷ :

Seated obscurely towards the back of the church and on a side aisle, Treacher was conscious nevertheless of being much looked at. (Alan Bennett, « The Laying On Of Hands », 2001)

Il avait beau **s'être installé** dans l'obscurité d'un bas-côté au fond de l'église, Treacher avait pourtant conscience de nombreux regards posés sur lui.

Damian Baxter *was sitting* beside me in the passenger seat. (PI, p. 43)

Damian Baxter **occupait** la place du passager.

Traduire par « Damian Baxter était assis », sans être faux sur le plan référentiel, introduirait un biais thématique conférant au prédicat « être assis » une importance particulière (le fait d'être assis plutôt qu'allongé, affalé, de gigoter, etc.) qui n'existe pas dans le texte de départ. En effet, c'est moins la posture corporelle de Damian Baxter que la position relative des deux personnes qui est l'objet de l'énoncé.

Il reste possible de traduire en retenant la posture assise comme équivalence :

I have to say that when I got to know Georgina Waddilove and while I cannot pretend to a romantic interest in her at any point, I was always happy to sit next to her at dinner. (PI, 48)

J'ai appris à apprécier Georgina Waddilove et même si je ne peux prétendre avoir eu le moindre intérêt romantique pour sa personne, j'ai toujours apprécié **d'être assis à côté d'elle** lors des dîners

⁷ Bien sûr, ce ne sont pas ces verbes qui sont téliques mais la modulation elle-même. Dans la traduction en français, c'est le but, l'effet, la valeur définitive du procès *sit*, qui est privilégiée. Pour paraphraser le télisme de la modulation, on pourra dire que *sit* a pour effet de ou revient à « être installé », « occuper » (par opposition au fait de considérer *sit* comme désignant strictement la position du corps).

Cela n'empêche cependant pas de choisir une autre stratégie avec effacement de la posture (« j'ai toujours apprécié de me retrouver à ses côtés lors des dîners »). De même dans les exemples suivants :

Jane took Edith's hand in a swift and lifeless hold then turned back to Charles as she sat down and poured herself a glass of their wine. (Fellowes 2004, 35)

... Jane **s'installe / prit place / s'assit** à leur table et se servit un verre de leur bouteille.

*I looked down the table to **where he sat**, with Serena on one side, and Lucy on the other, making them both listen and laugh but never overplaying his hand with either. (PI 61)*

En le voyant avec Serena et Lucy **assises de part et d'autre / encadré** par Serena et Lucy de chaque côté, suspendues à ses lèvres et riant à ses remarques...

La traduction peut ainsi considérer ces verbes de manière semi-posturale, retenant à la fois leur valeur référentielle et leur valeur contextuelle pour en expliciter les implications psycho-narratives :

*So Georgina's dream of having this new and glamorous companion **sitting next to her** at the dull staid dinner that would have been arranged by her mother for a favoured few was to be shattered. (PI, 51)*

Au dîner triste et collet monté organisé par sa mère pour quelques invités triés sur le volet, Georgina aurait dû **avoir pour convive personnel / à côté d'elle** un nouveau venu flamboyant. Le rêve de Georgina s'effondrait.

Le choix — entre description posturale et explicitation psychologique — ne peut se faire que par rapport à l'ensemble du texte à traduire.

La fréquence de la spécification posturale semble nécessaire au repérage des existants en anglais. Par contraste, on peut remarquer que le français abordera ces repérage spatiaux par des équivalents fonctionnels : on spécifiera non pas la place d'un existant dans l'espace mais le sens pragmatique de cette place (« s'installer », « entrer », « border », etc.) quand on ne procède pas à un effacement pur et simple.

Incidences psycho-sémantiques de la posture

Comme nous l'avons noté, la description physique et le recours à des verbes de posture ou de mouvement en anglais indique une tendance structurelle à l'hypotypose. Dans la narration, cette logique prend souvent le pas sur la stricte référentialité. On doit alors prendre en compte cette interprétation « psychologique » — c'est-à-dire à ce que la posture est censée symboliser d'un état intérieur — afin de ne pas traduire la posture littéralement.

Dans l'exemple suivant, *stand* sert à illustrer un portrait de solitude méditative :

I stood for a moment against the balustrade (PI, 83)
Je suis resté un moment à la balustrade.

Au risque d'une possible surtraduction, on pourrait étoffer la traduction de *stand* d'un adjectif comme « pensif ». C'est en tout cas le sens du passage pris en contexte. C'est aussi ce qui est impliqué par l'aspect progressif de *stand*, ici traduit par « rester ». La modulation choisit de traduire la durativité plutôt que la posture. Une traduction calquant le motif postural, comme « je me tenais près de la balustrade » entraînerait une incidence thématique de la posture qui impliquerait un développement narratif sur les conséquences de cette posture (« je me tenais près de la balustrade, alors je ne l'ai pas vu arriver », par exemple).

De même, dans l'exemple suivant, une traduction trop posturale serait une erreur.

She was standing alone and silent near the champagne table (PI, 51)
Mais elle était seule et silencieuse près de la table où l'on servait le champagne.

En effet, « Elle était debout près de la table » constituerait une mise en relief de la station debout assez étrange, qui suggérerait un contraste possible avec une autre posture. Le syntagme *to be alone* est davantage factuel que *to stand alone* qui constitue une portraitisation. Un énoncé comme *she was near the champagne table* focaliserait le complément de lieu lui-même comme objectif (« elle allait atteindre le champagne » !) et l'on comprend que *stand* permet au contraire une focalisation sur le sujet comme thème de l'énoncé. De fait, *stand* est fréquemment associé à l'apparition / perception d'un existant et tient lieu de présentatif⁸. C'est le cas dans les deux énoncés suivants :

We looked toward the head of the staircase, where the girls of the year stood lined up in couples, side by side... (PI, 90)
Nous avons tous levé les yeux vers le haut des marches où les jeunes filles de l'année **étaient alignées** deux par deux...

Following her hungry glance I looked back to where Damian was standing at the centre of a small but admiring crowd. (PI, 92)
Je suivis son regard gourmand qui menait à Damian, **entouré** d'un petit cercle d'admiratrices / au petit cercle d'admiratrices qui entourait Damian.

⁸ Le verbe *stand* est souvent lié à l'apparition et donc au regard. Cela autorise donc souvent des modulations liées à la perception (« apparaître », « je vis », « il était là », etc.).

Et surtout, dans l'énoncé suivant, on passe de la présence à la perception de la présence, ce qui renverse complètement les rôles actantiels. En anglais, Philip Rawnsley-Price est sujet et, en français, il est complément :

The battered, bloated figure of a man who bore only the slightest resemblance to the boy I had known as Philip Rawnsley-Price was standing there. (PI, 114)

La silhouette en perdition, gonflée comme une outre, **que j'avais sous les yeux** n'avait que peu à voir avec le garçon que j'avais connu sous le nom de Philip Rawnsley-Price.

L'aspect lexical duratif implicite dans *sit* et *stand* est parfois le socle d'implications psychologiques. Nous avons déjà utilisé l'étoffement de *sit* par l'adverbe « tranquille » qui en constitue une extension psychologisante :

She just sat there, like some stately princess forced to endure... (PI, 51)

Elle restait tranquille, comme une princesse hiératique forcée de supporter...

Le prédicat *sit there* fait de l'immobilité qui en résulte le véritable élément rhématique de l'énoncé. La spécification de la posture en français n'aboutirait pas au même résultat (« elle restait assise » s'oppose à la possibilité de se lever).

La modulation explicative peut aller assez loin dans l'asymétrie référentielle :

My words fell into a silence and we sat for a moment. There was an inertia in the room and we three all felt it. (PI, 117)

Mes paroles furent suivies d'un grand silence. **Nous sommes restés sans rien dire** un moment, conscient de la force d'inertie qui pesait dans la pièce.

L'explicitation nécessaire dans la traduction constitue une glose explicative qui montre bien à quel point le sème postural est secondaire. Là encore, une traduction calquant la référence posturale relèverait du faux-sens (« nous sommes restés assis » impliquerait « au lieu de nous lever »). Dans notre traduction, l'équivalence de la posture est ici l'absence de paroles. C'est le contexte de malaise communicationnel qui permet cette traduction : en s'appuyant sur la durativité commune aux deux procès *sit* et « rester », on peut établir une équivalence sémantico-psychologique entre *sit* comme emblème d'inaction et « rester *sans rien dire* » comme emblème de l'action qui devrait avoir lieu (« dire quelque chose »). Là encore, l'anglais est davantage proche d'une description (que l'on peut assimiler à un portrait, voire à une didascalie, en tout cas à une actualisation matérielle), là où le français « intellectualise » en exprimant le résultat ou la finalité du procès décrit en anglais.

Dans un tout autre contexte, *sit* possédera des connotations psychologiques de nature différentes :

*All of them sparking away like firecrackers and Andrew **sitting there** like a lump of mud (PI, 254)*

Ils étaient tous si alertes et spirituels à côté d'Andrew **qui montrait à peu près autant de vivacité** qu'une motte de terre.

Ici, la fixité exprimée par *sit* et prolongée par une comparaison, devient l'attribut emblématique de l'objet animé comme antithèse de l'humain. La glaise se fait alors symbole archétypique du non-mouvement et de la bêtise : c'est cette hyperbole péjorative qui donne à *sit* une valeur contextuellement appréciative. Mais en français, « être assis » ne peut s'appliquer à des existants non humains et le sème de la fixité n'y est pas aussi central. Pour cette raison, les solutions qui tentent à tout prix de passer par la spatialité manquent de clarté (« Andrew, qui restait posé là comme un bout de bois »). Quant aux solutions « explicatives », elles possèdent nettement moins de relief stylistique (« Andrew, qui restait sans rien dire comme un imbécile »). En passant par l'antonymie de *sit* (« vivacité ») et en modulant le prédicat (« à peu près autant »), on reste dans l'isotopie du (non-)mouvement sans pour autant reprendre littéralement la thématique posturale.

Le verbe *stand* est pareillement susceptible d'une modulation interprétative :

*Lucy and I **stood**, silenced by the sight of these drab and ordinary men who had caused such untold misery (PI, 328)*

Lucy et moi **nous taisions** : le spectacle de ces hommes d'une banalité terne qui avaient provoqué tant de malheurs nous avait rendu muets.

La description de la posture se conçoit, une nouvelle fois, comme le prédicat minimal attribuable au sujet, comme l'antithèse de toute action. Le contexte (*silenced*) fournit des éléments permettant de moduler le verbe *stand* (« se taire ») et de ne pas rester dans l'isotopie posturale.

Le constat qui s'impose est double : grande variété des configurations traductives et systématisme de l'évitement de la posture en français. Cette réalité stylistique nécessite d'être justifiée afin de dégager des principes explicatifs qui pourront être étendus aux rapports de l'anglais et du français.

Facteurs explicatifs

L'écart stylistique entre le français et l'anglais concernant la mise en place de la posture et du mouvement repose sur des éléments sémantiques ponctuels, liés à chaque lexème, mais aussi structurels, liés à la nature de la construction du prédicat en anglais et en français.

Facteurs sémantiques

Les modulations font appel à ce que Kleiber (1997, 22) nomme après Milner (1978), la « référence virtuelle », c'est-à-dire au signifiant existant en puissance sur le plan du discours et non seulement au sens dénotatif strict. En effet, sur le plan du lexique, l'équivalence référentielle entre *sit* et « être assis », *stand* et « être debout », *walk* et « marcher » est contredite par la pratique traductive. C'est incontestablement une difficulté pédagogique qui concerne le rapport entre la signification et l'usage. Cela signifie qu'il faut, comme toujours, distinguer entre sens et référence (*Sinn* et *Bedeutung* pour reprendre les termes de Frege). La traduction, qui est naturellement une « sémantique référentielle » (Kleiber 1997, 16), prend en compte la relativité de la référence et dépasse la valeur d'équivalence dénotative stricte pour prendre en compte un usage « idiomatique », c'est-à-dire fondé sur la richesse notionnelle propre à chaque lexème dans son système linguistique.

Malgré une origine étymologique similaire, **sit** et « **asseoir** » ne partagent pas les mêmes résonances connotatives. La racine indo-européenne *sed-** (*setzen* en allemand, *sedere* en latin) a aussi donné *set* en anglais, ce qui semble mettre en avant une invariance fondée sur l'idée de fixité. Les tendances catachrétiques de cette racine dans les deux langues se distinguent cependant. En français, on note une extension des emplois métaphoriques du latin et de la notion de fixité (*sedere* : « être établi, fixé, décidé ») : « asseoir des fondations », « impôt par assiette », « asseoir son jugement ». En anglais, les catachrèses qui se sont développées passent par la posture comme archétype d'une action : *to sit an exam* ; *he sat as a temporary judge* ; *Parliament sits for less than six months of the year* ; *Parliament sits for less than six months of the year* (OALD). Cela existe aussi en français, mais de manière beaucoup plus réduite (« tenir des assises », « une position assise »). Surtout, en français, la variété des constructions verbales (« asseoir », « s'asseoir », « être assis ») et la variété morphologique des dérivés (« sis », « assiette », « les assises », « séant », « rassis », etc.) font du syntagme verbal « être assis » une structure plus

spécialisée sémantiquement que *to sit* dont les valeurs éventuellement métaphoriques dépendent surtout des compléments. En d'autres termes, malgré le même potentiel sémantique fondé sur une étymologie commune, synchroniquement, le syntagme verbal « être assis » possède une importance thématique et rhématique : la posture devient le thème même de l'énoncé et constitue le prédicat que l'on attache au sujet comme action intentionnelle. En anglais, l'indication de posture désigne plus largement une attitude en attente de spécification (*sit and do something*, *sit + V-ing*, *sit + adverbe* ou compléments, cf. supra *sitting in their costumes*). *Sit* n'est donc ni thématique ni rhématique, il sert de support à la prédication d'autre chose que la seule posture.

Il existe bien sûr des cas où le calque est envisageable, quand le texte construit le prédicat pour l'incidence physico-spatiale de la posture : *She always sits in that chair* / « elle s'assoit toujours dans ce fauteuil ». Et encore, les modulations restent possibles : « c'est *son* fauteuil », « elle choisit toujours cette place », etc.

Les exemples du *Oxford Advanced Learners' Dictionary* illustrant la définition de *sit*, « to rest your weight on your bottom with your back vertical », sont toutes susceptibles de traductions hétérogènes qui ne correspondent pas littéralement à cette définition :

May I sit here? / Puis-je me mettre ici ?
Just sit still! / Reste tranquille !
He went and sat beside her / Il est allé se mettre à côté d'elle.
She was sitting at her desk / Elle était à son bureau.
It's too cold to sit outside / Il fait trop froid pour s'installer dehors.

C'est le texte et non la définition notionnelle qui permet de juger de l'importance du trait postural qui n'est en fait que l'un des traits parmi d'autres, incidents à la posture elle-même (fixité, durativité, attente, continuité, etc.).

De manière plus nette encore, **stand** possède un soubassement sémantique très distinct de « être debout » (« de bout », littéralement « sur son extrémité »). Les extensions de la racine indo-européenne *sta*-* sont nombreuses. Très prolifique, en anglais comme en français (sous diverses formes : « statut », « stage », « style », « instaurer », « standard », « distant », etc.), le socle sémantique très abstrait de cette racine implique la *stabilité*, et partant, l'*existence*, la permanence. En revanche, l'équivalent intuitif français « être debout » ne possède pas ce potentiel sémantique abstrait ; il est strictement postural et possède une valeur référentielle restreinte. Cela explique en partie que « être debout » ne puisse que rarement être la traduction de *stand*, plus souvent indicateur d'une présence que d'une posture.

Un phénomène similaire — l’opposition de deux notions pourtant correspondantes sur le plan référentiel (polysémie d’un côté, acception physique limitée de l’autre) — se produit avec **walk** et « **marche** » : *walk* est plus restreint sémantiquement que « marche ». En effet, l’origine de *walk* renvoie à la racine indo-européenne *wel-** qui évoque le déroulement, déploiement, enroulement (*volume, wallet, vulva, volute*, etc.). Le verbe de déplacement *walk* renvoie donc uniquement au mouvement alterné des jambes. La notion de marche repose en revanche sur une tout autre image puisque son origine, commune à « marque » et « marge », renvoie à la racine *merg-** notamment indicateur d’une frontière, d’un signe marquant une limite. La notion de « marche » se fonde donc sur l’empreinte, la marque, laissée par le pied. Le verbe *walk* décrit un mouvement corporel itératif alors que « marcher » décrit les effets d’une action ponctuelle. Là où *walk* ne possède que des acceptions restreintes à l’expression d’un type de mouvement particulier, la racine de « marcher » s’est étendue à beaucoup d’autres isotopies et dérivations (« marche » au sens de frontière, d’où « marquis », mais aussi « marchand », « marché », « démarche »). Contrairement à *walk*, « marcher » est donc au cœur d’une polysémie importante (au sens de « fonctionner » par exemple). Il s’ensuit que, dans le système lexical de chaque langue, des notions partageant le même motif (ici le déplacement) divergent grandement sur un plan sémantique plus large et ne soient pas des équivalents traductifs utilisables sauf dans un nombre de cas réduits.

Dans les trois cas, qu’il y ait identité de racine (*sit* et « asseoir ») ou divergence sémantique (fondée sur une opposition entre abstraction et matérialité pour *stand* et « debout » ; sur des motifs différents pour *walk* et « marche »), la traduction pose systématiquement la question du statut plus ou moins métaphorique du prédicat verbal. On retombe alors sur des questions de fond, pour partie indécidables, qui concernent *le rapport entre référentialité et métaphore* : est-ce que c’est le sens concret qui est premier ou bien est-ce l’invariance abstraite qui permet des emplois soit concrets soit abstraits ? La définition notionnelle est-elle nécessairement physique ? Il faut en fait regarder des deux côtés à la fois et, avec Pierre Cadiot (2002, 1), « reconnaître la prégnance du sens dénominatif lexicalisé, et en même temps s’interroger sur son statut apriorique, notamment en cessant d’en faire le point de départ des emplois moins “câblés”. Refuser au fond de confondre motivation (langue) et convention (lexique) ». Il s’agit donc bien de « commencer par reconnaître la force de cette présence immédiate, “intuitive” bien que construite, du lexique enregistré (dans l’apprentissage, les dictionnaires, etc.) » (Cadiot 2002, 1) tout en refusant une position naïve

qui ferait des emplois concrets la base nécessaire des emplois non concrets et concevoir que les lexèmes reposent sur des « motifs figuraux ».

Si l'on adapte ce constat aux problèmes qui nous occupent ici, il faut reconnaître que *sit* veut bel et bien dire à un niveau intuitif premier « poser son derrière quelque part » et, simultanément, à un niveau d'invariance profond « être fixe » — lequel niveau génère des emplois ressentis comme non prototypiques (que l'on a vu traduits par « prendre la plume » ou « ne rien dire »). De la même manière, *stand* se partage entre un niveau référentiel intuitif de type « être en position verticale » et des emplois mettant davantage en avant la simple présence (traduits par « apparaître », « être », « rester »). La traduction permet de révéler cette modularité profonde de la matrice sémantico-notionnelle des lexèmes. Entre métaphore, catachrèse, référentialité pure et interprétation symbolique, cet horizon sémantique débouche sur des contraintes stylistiques qui nécessitent les modulations dans la traduction. Mais en plus de ces divergences de motifs sémantiques, il existe des facteurs qui touchent à la syntaxe comparée du français et de l'anglais.

La construction du prédicat en anglais et en français

Il s'agirait là de prendre en compte le statut de la posture ou du déplacement dans la langue et dans la construction du prédicat dans les deux langues. Après tout, cela ne suffit pas de constater des différences sémantiques : *walk* et « marcher » ont beau être d'origine et de sémantisme distincts, rien n'empêcherait qu'ils aient la même fonction dans leurs langues respectives. Ce qui rend impossible cette équivalence, ce sont certes des facteurs sémantiques, mais aussi le rôle du verbe dans la prédication dans les deux langues.

En anglais, la prédication semble passer par un verbe lexical impliquant une structure SVO très serrée, tandis qu'il existe une nette tendance du français à la décondensation (Danon-Boileau & Morel 1998). Ce phénomène est d'autant plus saisissant à l'oral où le préambule en français est tellement décondensé qu'il correspond parfois à plusieurs énoncés SVO en anglais (Szlamowicz 2001, Passot 2003, Jouet-Pastré 2004)⁹. En anglais, cette structure SVO pose fatalement le sujet comme point de départ de l'énoncé avec certaines conséquences sémantico-syntaxiques. Un des corollaires stylistiques, déjà remarqué par Hélène

⁹ Il s'agit notamment de prendre en compte la non équivalence entre prédicat et rhème. C'est un sujet complexe auquel nous ne pouvons ici que faire allusion. On peut se reporter à Gaudy-Campbell 2011.

Chuquet et Michel Paillard, est que la prédication passe en anglais par davantage d'actualisation : « On constate avec beaucoup de régularité une plus grande actualisation des procès en anglais, c'est-à-dire le renvoi à une occurrence de situation en tant qu'événement déterminé inséré dans un contexte, souvent dans une chronologie. Cette actualisation est en général marquée par la présence d'un syntagme verbal en anglais où il n'en figure pas en français. » (Chuquet-Paillard 1987, 135)

Autre corollaire, cette actualisation met en place une prépondérance syntaxique du sujet animé humain : « le repère privilégié de l'énoncé en anglais est l'élément animé (le plus souvent animé-humain) » (Chuquet-Paillard 1987, 141).

Le recours à des verbes de posture ou de mouvement est en fait solidaire de cette double caractéristique structurelle de l'anglais, actualisation et prépondérance du sujet animé. De tels verbes servent alors de support de la prédication et de support d'implicite beaucoup plus qu'ils ne servent à construire une événementialité formée par une chaîne d'occurrences. On peut ainsi constater que l'anglais a tendance à maximiser la fonction agentive du sujet en en faisant le socle d'actions physiques¹⁰. La traduction en français montre une tendance inverse consistant à mettre en place la valeur ou le résultat d'actions souvent implicites. Les conséquences stylistiques sont nombreuses et, en particulier, expliquent que certains énoncés à valeur de didascalie soient courants en anglais et gênants en français.

Conséquences stylistiques

Cette importance de l'actualisation implique aussi une prépondérance de l'action physico-matérielle ayant le sujet pour repère en anglais là où le français choisirait un prédicat interprétatif. On constate une stabilisation lexicale de prédicats décrivant une action physique tout en ayant une signification psychologique. On peut donc étendre nos remarques sur *sit*, *stand* et *walk* à beaucoup d'autres prédicats mettant en scène une action du sujet. Cela concerne des verbes comme *shrug*, *nod*, *frown*, *shift*, etc. :

But Terry shook her head. (PI, 134)

Terry n'était pas convaincue.

Dans le premier cas, il s'agit d'une action physique (dont le locuteur déduit le désaccord), dans le second cas, il s'agit d'une

¹⁰ Cette recherche d'un actant sujet agent en ferait le prototype de la langue accusative. (Hagège, 1982, 39).

interprétation intellectuelle de l'énonciateur (provenant d'une déduction situationnelle implicite). La même stratégie traductive fonctionne ailleurs :

Terry sought him out. Her shoulders sagged. (PI, 134)
Terry chercha son regard. **Elle eut soudain l'air déçu.**

He joked and ribbed, but frowned a little too. (PI, 61)
Il plaisantait, lançait de petites taquineries, mais il savait aussi prendre un visage grave de temps en temps.

Cette tendance profonde nourrit des énoncés qui relèvent de ce paradigme où le mouvement /posture s'oppose en anglais à l'interprétation psychologique en français :

I shifted slightly in my chair and took another sip of my drink. (PI, 20)
J'étais mal à l'aise. Je bus une nouvelle gorgée.

Une glose du verbe *to shift* serait « bouger d'une manière qui exprime un inconfort psychologique ». Sémantiquement, cet emploi du verbe *shift* n'est donc pas strictement lié au mouvement mais à l'interprétation psychologique que permet ce mouvement. La traduction en français serait à peu près impossible si elle passait par la description du mouvement : « je bougeai légèrement dans mon siège » n'exprime pas le malaise psychologique. On constate donc que le texte qui en résulte est très différent : avec *shift*, on a affaire à une didascalie décrivant un comportement tandis que le français décrit une pure intériorité. Cela implique une narration de type « description béhavioriste » en anglais et, en français, une approche de type « omniscience psychologique ». C'est bien sûr une question qui déborde la traduction pour toucher au rapport entre grammaire et stylistique de la langue. Car si « le sens [...] est branché sur la référence » (Kleiber 1997, 33), la traduction montre que les branchements ne sont pas les mêmes selon les langues. Il faut donc à la fois ménager une place au saussurianisme « différentialiste » (l'organisation du sens selon la valeur des signes en système) et préserver sa valeur rectrice à la référence comme source du sens.

Conclusions

Ces quelques remarques sur certains types de prédicats posturaux en français et en anglais nous mènent à diverses constatations sur l'idée d'équivalence traductive. On a pu voir que l'équivalence ne porte pas prioritairement sur la référentialité stricte des lexèmes mais sur leur fonctionnalité stylistique. Autrement dit, la valeur référentielle d'une forme dépend aussi de sa valeur stylistique dans son système. Il s'agit moins de la

problématique Sapir-Whorf sur le découpage du monde ou sur la connaissance du monde extralinguistique, que de la question des contraintes formelles existant au sein d'un système donné. Comme le rappelle Jakobson (1963, 84), « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer ». La traduction doit alors faire la part de ces contraintes dans la langue source pour écrire selon les contraintes de la langue d'arrivée. Cette négociation repose sur un holisme sémantico-stylistique prenant en compte la valeur des lexèmes dans chaque système. Comme nous l'avons vu, ce rapport peut être fort subtil, en particulier dans la mesure où les correspondances doivent tout au contexte.

Sur le plan pratique, on retiendra que, dans la traduction, les contraintes stylistiques ne sont pas moins importantes que les exigences d'exactitude référentielle. Les modulations recourent alors à l'utilisation de motifs sémantiques qui ne font pas partie de la strate la plus immédiate du verbe mais qui font partie de sa profondeur notionnelle : fixité VS station assise pour *sit* ; apparition VS verticalité pour *stand* ; résultat du déplacement plutôt que mode de déplacement pour *walk*. Il faudrait étendre cette brève étude à la stylistique des verbes de mouvement et, plus largement, à l'expressivité corporelle en anglais (*nod, shrug, shake one's head, look up, etc.*).

Les horizons comparatistes que la traduction ouvre pour l'étude linguistique concernent finalement le rapport de la forme et du sens en tant qu'ils sont à la fois mêlés et dissociables. Comme le rappelle Culioli (1999, 174), « Pour le linguiste [...] d'un côté, il sera conduit à affirmer la relation d'équivalence entre les langues, où *équivalence* ne doit pas être interprété comme "interchangeabilité" ou "substituabilité pure et simple". Il y a toujours modulation ; il y a toujours des transpositions nécessaires et des approximations plus ou moins mutilantes. [...] D'un autre côté, le linguiste [...] sera conduit à reconnaître qu'il existe une singularité de chaque système. Nous sommes toujours riches de ce qu'une autre langue ne nous permet pas et frustrés de ce qu'on trouve ailleurs. » Bref, dans la traduction, « il y a toujours altérité, il y a toujours équivalence » (176). Ce rapport d'altérité et d'équivalence repose sur le fait que le signifié ne consiste pas seulement en un ensemble de propriétés sémantiques. Le signifié, c'est aussi le lien même qui le relie au signifiant. Autrement dit, à côté du sens et de la référence, le signe linguistique existe aussi sur le plan de l'*usage*, ce qui désigne sa fréquence, son registre, et toutes les normes qui l'affectent, bref, sa valeur *stylistique*.

Outre le rapport interlangue, ce vaste champ traductologique pose donc la question de la matière de l'écriture dans son rapport aux contraintes de la langue. Pour reprendre l'exemple d'Armstrong : *He sat down and wrote the report* est-il un cliché stylistique, c'est-à-dire qui engage l'intentionnalité et la créativité de l'écrivain, ou bien une nécessité stylistique de la langue ?

Pour poser la question autrement, s'agit-il d'une affaire de discours ou de langue¹¹ ? De littérature ou de grammaire ? C'est évidemment au point de jonction et d'interaction entre ces deux niveaux que s'appréhende le fait stylistique. De fait, c'est la négociation entre ces deux niveaux qui fait l'écriture : les moyens stylistiques de la langue fournissent les moyens d'une stylistique de l'écriture singulière. Ce que nous disons là est à la fois un truisme (on écrit avec la langue...) et une ouverture — la « façon de dire » se définit selon deux pôles qui reposent sur des définitions très différentes du sujet. Dans un cas, le sujet subjectif libre de son expression, dans l'autre le sujet social qui reçoit la langue et ses contraintes. Parler de polarité permet d'aménager un espace conçu comme continuum pour explorer l'inévitable entre-deux qui occupe la tension entre le subjectif et le social dans la langue.

Bibliographie

- CADIOT, Pierre. 2002. « La métaphore, ou l'entrelacs des motifs et des thèmes », *Figures du discours et ambiguïté*, Semen 15, <http://semen.revues.org/2374?&id=2374>
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie. 2001. *Pour une théorie des formes sémantiques*. Paris, Puf.
- CHUQUET, Hélène & PAILLARD, Michel. 1987. *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris, Ophrys.
- CULIOLI, Antoine. 1999. « Les modalités d'expression de la temporalité sont-elles révélatrices de spécificités culturelles ? », *Pour une linguistique de l'énonciation, Formalisation et opérations de repérage, t.2.*, Paris, Ophrys. (159-178).
- DANON-BOILEAU, Laurent & MOREL, Mary-Annick. 1998. *Grammaire de l'intonation, l'exemple du français*. Paris, Ophrys.
- GAUDY-CAMPBELL, Isabelle. 2011. « Be+-ing, opérateur de rhématisation en anglais oral spontané? », *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, t. CVI, fasc. 1. (479-492).
- HAGÈGE, Claude. 1982. *La structure des langues*. Paris, PUF.
- HJELMSLEV, Louis. 1963, *Le langage*, « Typologie des usages linguistiques », Paris, Éditions de Minuit / Folio Essais. (151-159).

¹¹ En l'occurrence, nous sommes en désaccord avec l'idée du cliché. Sans le prédicat *sit down*, l'énoncé prend un sens résultatif : *He wrote the report* peut même se traduire par « C'est lui qui a écrit le rapport ». Avec *sit down*, il s'agit d'une description d'action.

Jean Szlamowicz

- JAKOBSON, Roman. 1963. « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit. (78-86).
- JOUËT-PASTRÉ-MCALLISTER, Gabrielle. 2006. *Approche intonative et énonciative du récit oral spontané en anglais RP*, Thèse Paris III.
- KLEIBER, Georges. 1990/2004. *La sémantique du prototype. Catégorie et sens lexical*. Paris, Puf.
- KLEIBER, Georges. 1997. « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », *Langages n°127*. (9-37).
- LEMMENS Maarten. 2005. « Motion and location: toward a cognitive typology », *Parcours linguistiques. Domaine anglais*, CIEREC Travaux 122, G. Girard-Gillet ed. 223-244.
- MILNER, Jean-Claude. 1978. *De la syntaxe à l'interprétation*. Paris, Seuil.
- PASSOT, Frédérique. 2003. *La hiérarchisation des constituants discursifs dans un corpus d'anglais oral spontané*, Thèse Paris III (en ligne : <http://frederique.passot.free.fr/recherche/PhD/texte/>).
- PICOCHÉ, Jacqueline. 1986. *Structures sémantiques du lexique français*. Paris, Nathan.
- SAINT-GELAIS, Yves. 1994. « La subduction, un concept opératoire ? Cas de la métaphore adjectivale », *Langues et linguistique N°20*. Université Laval Québec. (109-128).
- SZLAMOWICZ, Jean. 2001. *Contribution à une approche intonative et énonciative du rôle des ligateurs dans la construction du discours en anglais oral spontané*, Thèse Paris III
- SZLAMOWICZ, Jean. 2012. *Outils pour traduire*. Paris, Ophrys.

Œuvres citées

- BENNETT, Alan. 2001, « The Laying On Of Hands » (2006), *Four Stories*, London, Profile Books.
- BENNETT, Alan. 1996, "The Clothes They Stood Up In" (2006), *Four Stories*, London, Profile Books.
- LOTT, Tim. 2002. *Rumours of a Hurricane*. London, Viking.
- FELLOWES, Julian. 2004. *Snobs*. London, Phoenix.
- FELLOWES, Julian. 2009. *Past Imperfect*. London, Phoenix.

***NORMES ET DISCOURS
DANS LE TEXTE POSTCOLONIAL
ANGLOPHONE (CARAÏBES, INDE) :
DU CONTRE-DISCOURS À L'HYBRIDATION***

Florence Labaune-Demeule
Université Jean Monnet – Saint-Etienne
Centre de Recherche CELEC EA 3069

Abstract: Postcolonial texts have often aimed at questioning norms that apply to a variety of fields: political norms, first of all, since the very meaning of postcolonialism refers to an era which opened up after colonialism, and which has been characterized by the study of institutions and of the relationships between the motherland and the colonies, between the centre and the margins. But this also refers to social norms, notably when social systems are denounced for imposing their norms through an unbearable hierarchy which smothers individual freedom. Not to forget religious norms which, in some cases, also impose themselves on individuals to deprive them further of their liberty.

This article will focus on the links which can be established between norms and literary postcolonial discourse by highlighting how norms are mentioned and denounced.

However, such a denunciation of political, social, religious or any other norms clearly leads writers to transform traditional discourse and adapt it to their own aims by means of intertextuality.

Lastly, this article will examine how the interaction between postcolonial discourse and norms alters the discourse itself, modifying it so as to revisit generic norms in order to create new literary –often hybrid– forms which prove to be the best way of expressing postcolonial experiences.

Key words : Postcolonial discourse; norms, denouciation; institutions; centre and margins; intertextuality; hybridity; hybridization; literary forms; literary genres.

Si, pour les linguistes, un sujet comme « normes et discours » ne peut manquer d'évoquer les distinctions établies par F. de Saussure entre langue et parole ou les approches normatives et prescriptives de la langue chères aux grammairiens, ces deux termes recouvrent aussi des acceptions particulières si on les met en perspective dans le domaine des littératures postcoloniales de langue anglaise. En effet, le discours postcolonial exprime souvent une réaction de rejet ou une résistance face au discours colonial et colonialiste tenu par la Grande-Bretagne pendant la période d'impérialisme, qui s'est étendue, de manière très globale et avec une intensité variable, du seizième siècle au milieu du vingtième siècle. Cette prise de possession du discours par les littératures postcoloniales, qui s'est souvent produite au moment de l'accession des colonies à l'indépendance, a été décrite comme une manière pour les peuples colonisés de répliquer au discours colonial. Le titre de l'ouvrage de B. Ashcroft, H. Tiffin et G. Griffiths *The Empire Writes Back* en est une bonne illustration.

On souhaitera donc traiter ici des normes et du discours selon cette perspective particulière donnée par le discours postcolonial, et il paraît important d'aborder dans une première partie la manière dont le texte postcolonial a pu réagir contre le discours et les normes imposées par la puissance colonisatrice. Comment donc le discours postcolonial énonce-t-il les normes coloniales, comment les dénonce-t-il, et comment les met-il en cause ?

Pourtant, il ne s'agit là que d'une des réactions du texte postcolonial devant les normes du discours colonial. Car après la dénonciation des normes ou la résistance offerte par le contre-discours, se profile souvent une réappropriation de ces normes, qui se voient subtilement subverties, en particulier par l'usage de l'intertextualité.

Enfin, il conviendra de montrer comment le discours, au contact des normes et dans sa réaction contre ces dernières, en vient lui-même à les modifier. On s'intéressera plus particulièrement aux normes génériques pour montrer que, dans le discours postcolonial, le genre romanesque est peut-être la meilleure illustration qui soit de l'hybridation du discours, reflet d'un espace interstitiel ou liminal —pour reprendre l'expression d'H. Bhabha (2010, 4-6)— dans lequel les influences se mêlent pour produire un discours novateur.

Ces points de théorie seront ici soulevés pour être illustrés par des lectures précises de textes postcoloniaux, et les remarques formulées, ont pour seul but d'amorcer la réflexion.

Un contre-discours – La dénonciation des normes

Le discours postcolonial s'est d'abord élevé contre les normes issues du discours colonial et colonialiste de la Grande-Bretagne, qui a surtout véhiculé

des valeurs européennes – politiques, économiques, sociales, culturelles, linguistiques ou religieuses, notamment. Comme le dit Helen Tiffin ((1987) 2011, 99) :

As George Lamming once remarked, over three quarters of the contemporary world has been directly and profoundly affected by imperialism and colonialism. [...] Processes of artistic and literary decolonisation have involved a radical dis/mantling of European codes and a post-colonial subversion and appropriation of the dominant European discourses.

Il y a bien deux étapes suggérées ici : le démantèlement et l'appropriation des normes, qui paraissent correspondre à deux attitudes différentes. Toutefois, il est évident qu'on ne saurait faire abstraction de l'impact du colonialisme, et que le fait de se ressaisir du discours pour en faire un contre-discours ne peut pas s'accompagner d'une *tabula rasa* du colonialisme dans la plupart, et sans doute même, dans tous les cas. Comme le dit encore Helen Tiffin ((1987) 2011, 99),

Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectal relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity. Decolonisation is process, not arrival; it invokes an ongoing dialectic between hegemonic centrist systems and peripheral subversion of them; between European or British discourses and their post-colonial dis/mantling. Since it is not possible to create or recreate national or regional formations wholly independent of their historical implication in the European colonial enterprise, it has been the project of post-colonial writing to interrogate European discourses and discursive strategies from a privileged position within (and between) two worlds ; to investigate the means by which Europe imposed and maintained its codes in the colonial domination of so much of the rest of the world.

Si les moyens de remise en cause des normes coloniales ont été nombreux, comme le montre E. Said dans *Culture and Imperialism*, on ne souhaite toutefois arrêter l'analyse que sur certains d'entre eux dans cet article. Chacun se souvient, par exemple, des différents mouvements culturels et littéraires nés du concept de Négritude cher à Aimé Césaire (mais décrié par Wole Soyinka), de celui de pan-africanisme créé sous l'impulsion de Marcus Garvey et repris plus récemment, à la suite de Paul Gilroy, sous la forme de ce qu'il convient d'appeler « The Black Atlantic », mais aussi de celui de créolisation développé par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1993) aux Antilles françaises.

Dans la plupart des colonies, cette remise en cause des normes a d'abord affecté l'utilisation de la langue anglaise, certains écrivains refusant d'écrire en anglais, préférant à cette langue que Kenneth Ramchand (1983) appelle « the language of the Master », des langues locales – par exemple le Kikuyu, comme ce fut le cas de l'auteur kényan N'Gugi wa Thiong'o. Dans le même esprit, d'autres écrivains ont choisi de continuer à s'exprimer en anglais, mais en y

intégrant des éléments culturels et linguistiques autres, comme c'est le cas de la poésie d'E. Kamau Brathwaite aux Antilles, qui repose sur ce que l'auteur appelle « Nation Language », et qui inclut d'autres critères que le traditionnel pentamètre iambique de la poésie anglaise. Pour Brathwaite ((1984) 2011, 281-284), les langues longtemps « submergées » par l'emploi de l'anglais devaient pouvoir « émerger » de nouveau dans le discours postcolonial, ce qui correspond aussi au concept de « relexification » en Afrique, comme le montre Chantal Zabus ((1991) 2011, 285-288). Il s'agit de réutiliser la lexie (*lexis*) et le *lexicon* des langues africaines, c'est-à-dire d'employer des termes locaux et des structures linguistiques propres aux langues africaines. Aux Antilles, cela se traduit aussi, par exemple, par l'introduction de termes créoles, de syntaxe anglaise tronquée, ou de prononciations locales, restitués par une orthographe particulière – en un mot de tout un dialecte local reconnaissable, comme le fait par exemple Sam Selvon dans *The Lonely Londoners*. L'article de Christian Mair, « Naipaul's *Miguel Street* et Selvon's *The Lonely Londoners*. Two Approaches to the Use of Caribbean Creole in Fiction » analyse ce point. D'autres, comme Naipaul dans les comédies sociales de ses débuts, font même ce qui ressemble à des incrustations de textes typiquement locaux, comme des extraits de calypso trinitadien, que l'on retrouve dans près de la moitié des nouvelles de *Miguel Street*.

Un des autres moyens de remise en cause des normes européennes introduites par le colonialisme a sans doute aussi été le développement d'une autre vision, qui ne soit plus celle de l'obéissance ou de la soumission, mais celle de l'ironie et la dénonciation de comportements jugés artificiels car fondés sur l'imitation, voire la singerie, de la métropole pendant la colonisation. C'est ce que dévoilent les descriptions sans concession que dresse Arundhati Roy de la famille anglophile Ipe, dont le patriarche, entomologiste impérial, offre une bonne illustration. Il en va de même pour son fils Chacko, ancien étudiant oxfordien. Tout aussi éloquente est la description sans concession d'une *garden party* universitaire dans *In Custody* d'Anita Desai ((1984),1999, 98-109). Le texte de Desai offre une vision sans concessions à l'égard des universitaires dont la tea-party est un simulacre des réceptions britanniques. La satire dénonce la singerie jusqu'à décrire les personnages influents comme les animaux d'une ménagerie ou d'une fable satirique. Le Principal devient « King Leo in his den » tandis que son « chief minister » est affublé du nom de « Mr Jackal », et que Siddiqui se décrit comme « a timid rabbit » (Desai, 1999, 106).

Car le concept de « mimicry » / imitation, étudié en détail par H. Bhabha ou Frantz Fanon, montre qu'il y a, selon les termes de Bhabha, « camouflage », c'est-à-dire à la fois désir d'une ressemblance et introduction d'une dissemblance qui rend l'identification incomplète. Or, c'est de cet écart entre désir d'imitation

et dissemblance que peut naître le repositionnement, comme l'exprime Elleke Boehmer (1995, 172-173) :

To be sure, the mimicker might be accused of being the white man's artifice [...]. Yet, as the postcolonial theorist Homi Bhabha has explained at length, the act of doubling the white man's image in effect displaced the representations of authority. While never underestimating the magnitude of the task, we can see here how imitation became a kind of remaking, the creation not of a simple copy but of something subtly but distinctly new. Where colonial writers began to represent themselves in literary forms adopted from Europe, they effectively sidestepped the position of silent object in colonialist representation. Mimickers reflected back to colonizer a distorted image of his world; they undercut his categories of perception.

Loin d'être seulement négative, l'imitation permet donc d'introduire une autre perspective, la prise de conscience d'une distorsion qui peut être perçue comme le terreau d'un nouvel espace de création. C'est là toute la portée d'une déclaration de V.S. Naipaul qui a bien souvent été mal comprise. Lorsque l'auteur trinidadien affirme, au début de *The Middle Passage* : « History is built around achievement and creation ; and nothing was created in the West Indies » (Naipaul (1969) 1985, 29), il déplore surtout le sentiment d'insignifiance historique, géographique et sociale que le colonialisme avait pu transmettre aux habitants des petites colonies. L'expérience coloniale de chaos et de désordre, dénoncée par l'auteur, ne pouvait être ré-ordonnée que par l'écriture, et à condition de pouvoir se départir de structures ou modèles coloniaux inappropriés. Le héros du roman naipaulien *The Mimic Men*, Ralph Singh, montre l'importance d'échapper à l'imitation restrictive, et l'urgence qu'il y a à trouver de nouvelles normes d'écritures qui puissent restructurer l'expérience.

Alors qu'une tradition littéraire locale était quasi inexistante et ne pouvait favoriser un tel ordonnancement, les auteurs postcoloniaux ont également dénoncé l'inadéquation du modèle littéraire anglais que leur avait proposé leur éducation coloniale pour exprimer leur expérience personnelle. On en veut pour preuve les nombreuses références au poème de Wordsworth communément baptisé « The Daffodils », et souvent considéré par les auteurs postcoloniaux comme l'emblème du gouffre culturel entre la métropole et les colonies, le centre et la marge. Naipaul lui-même a souvent rappelé ce point dans ses articles en insistant sur l'absence d'adéquation entre la réalité vécue dans les colonies et les textes littéraires lus. Aussi, dans le roman *Half a Life* (Naipaul, 2001), le personnage de Chandran Père raconte-t-il ironiquement que son professeur faisait référence au célèbre poète romantique sous la forme d'une simple initiale « W », qui devenait totalement dénuée de sens, reflet de l'incompréhension entre marge et centre.

Une telle incompréhension est bien souvent illustrée par les thématiques traitées par le discours postcolonial. Ainsi, le roman de Jumpa Lahiri *The*

Namesake démontre l'inadéquation de pratiques indiennes dans la société américaine : Ashima et Ashoke, des migrants de Calcutta venus s'installer à Cambridge, Massachussets, veulent se conformer à des usages bengalis et souhaitent que le prénom de leur enfant soit choisi par la grand-mère d'Ashima. Le bébé n'est donc d'abord nommé que « Ganguli, Fils » pendant la période qui précède l'arrivée de la lettre de la grand-mère (Lahiri (2003) 2004, 38). Or, le bébé et sa mère ne peuvent quitter la maternité sans que l'état civil n'enregistre un prénom. « Ganguli Fils » deviendra donc, par défaut, « Gogol Ganguli », prénom choisi en hommage au célèbre écrivain russe qu'Ashoke adore. Ce prénom, qui ne devait être que provisoire et réservé au cercle familial, devient donc officiel, avant qu'il ne soit finalement transformé en un plus neutre « Nikhil Ganguli ».

Mais l'une des autres façons de questionner, voire de dénoncer, les normes coloniales a aussi été la prise de parole des personnes jugées inférieures, au rang desquelles les femmes ou les enfants – prise de parole rendue possible par le discours postcolonial. L'article de Gayatri Chakravorty Spivak « Can the Subaltern Speak ? » dénonce à la fois le fait d'avoir écarté les colonisés du discours, et le fait que, parmi eux, les autres « subalternes » que sont femmes et enfants n'avaient pas voix au chapitre. Ceci rejoint aussi le concept de double colonisation des femmes (« double colonisation of women »), développé par Kirsten Holst Petersen et Anna Rutherford, selon lequel les femmes occupent à la fois la position d'êtres colonisés subalternes et celles d'inférieures sociales face aux valeurs patriarcales dominantes. Ceci explique sans doute pourquoi le discours postcolonial, par réaction, a aussi été le vecteur de la voix de nombreuses écrivaines, parmi lesquelles des romancières aussi célèbres qu'A. Desai, A. Roy, Anita Nair, Manju Kapur ou plus récemment Abha Dawesar en Inde, ou encore Jean Rhys, Olive Senior, Jamaica Kincaid, Edwidge Danticat aux Caraïbes.

Mais il ne suffit pas de constater la nécessité de réaction contre les normes coloniales exprimées par le discours postcolonial. Il convient maintenant de s'interroger sur la manière dont ce dernier est parvenu à utiliser les normes en les subvertissant et à exprimer « l'ailleurs » des normes, ce qui existe hors des normes.

Un discours hors normes.

L'intertextualité ou l'utilisation des normes pour mieux les subvertir

Les textes postcoloniaux, en effet, réécrivent souvent les normes littéraires plus qu'ils ne les rejettent. Les auteurs postcoloniaux proposent plutôt une transformation, une adaptation de telles normes, afin que ces dernières puissent répondre à leur préoccupation propre : le discours postcolonial peut être

envisagé non tant comme un discours exclusivement destiné à la dénonciation des normes que comme l'énonciation de nouvelles normes. Et ce processus peut se faire selon plusieurs critères, souvent propres à l'expérience de chaque auteur.

L'une des premières manières de questionner et de se réappropriier les normes littéraires consiste à proposer une révision des normes, notamment à travers une remise en cause d'ouvrages considérés comme les vecteurs de ces dernières à un moment donné. L'une des illustrations les plus connues et les plus anciennes en est sans doute le roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, qui remet en perspective le célèbre *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, récit qui peut être perçu comme l'épitomé des normes victoriennes par de nombreux aspects. En proposant d'écrire l'histoire d'Antoinette avant son mariage avec un Anglais qui rappelle Rochester, et en insistant sur l'évolution de ses conditions de vie aux Antilles d'abord, puis à Thornfield Hall, Jean Rhys propose une nouvelle vision de la folle, Bertha Mason qui, telle un monstre ou une bête fauve chez Brontë, attend à la vie de ceux qui s'approchent d'elle et hurle de manière inhumaine. En lui attribuant une existence et un passé, Jean Rhys lui donne une consistance psychologique qui lui fait cruellement défaut dans *Jane Eyre*. Aux valeurs victoriennes de soumission de la femme au pouvoir patriarcal, se substitue une vision féminine et féministe largement dévoilée par la voix narrative d'Antoinette, qui fait contrepoint à celle de son époux anglais. Comme le dit Jean Rhys dans une lettre adressée à Selma Vaz Dias, la jeune créole est un personnage fantoche chez Brontë, et il lui faut en faire un personnage de chair et de sang, qui plus est, un personnage qui, loin d'être dans la pénombre des coulisses ou le froid grenier de Thornfield Hall, doit se retrouver sur le devant de la scène. Pour ce faire, elle doit se saisir de la parole, du discours, c'est-à-dire devenir narratrice. Et c'est bien ce que fait Jean Rhys puisque qu'Antoinette est narratrice du premier volet du triptyque qu'est *Wide Sargasso Sea*, qu'elle se ressaisit de la parole au beau milieu du second volet narratif contrôlé par Rochester, et que le roman se clôture, après une référence à Grace Poole et à un mystérieux autre narrateur, sur la narration de sa vie dans le grenier et sur le récit du rêve final qui la conduit sans doute au suicide. Plutôt que de rejeter les normes, Jean Rhys s'en inspire et les retravaille selon ses propres critères pour proposer une révision du regard victorien, perclus de stéréotypes à l'encontre des Antilles. Ainsi, le « I / Je » quasi permanent de la narration de première personne renvoie à de multiples narrateurs et à des réalités très diverses : le « Je-narrant » d'Antoinette se confond ou se distingue du « Je-narré » selon que le personnage est enfant, jeune adulte aux Antilles ou en Angleterre. Mais ce « Je-narrant » a priori uniforme dans le roman renvoie aussi à l'époux anglais, dont la personnalité change entre le début de son séjour antillais et la fin de ce dernier. Il reprend aussi la voix d'Antoinette lorsqu'elle

s'exprime de nouveau à la première personne au centre du roman, au beau milieu du récit que fait son époux, causant un instant la confusion du lecteur. Derrière une uniformité narrative apparente se manifeste une fragmentation du « Je » qui se trouve de fait fort éloigné de l'uniformité narrative autodiégétique de Jane Eyre. Au Bildungsroman du roman victorien fait écho un récit de la dislocation identitaire et un éclatement du discours.

Un autre moyen de remise en cause des normes et d'affranchissement de ces dernières est la part souvent importante que réservent les textes postcoloniaux à l'intertextualité. Plutôt que de rejeter les normes ou ce qui a été présenté comme un modèle, il s'agit de citer ce dernier pour le tourner en dérision, le retravailler ou le réformer, de s'appuyer sur ses normes pour en proposer une nouvelle lecture, voire l'infléchir. Le discours postcolonial est émaillé de références intertextuelles au canon littéraire, à l'instar de ce que l'on trouve par exemple dans *Half a Life* de V.S. Naipaul, où sont mentionnés des auteurs classiques anglais comme T. Hardy (*The Mayor of Casterbridge*), O. Goldsmith (*The Vicar of Wakefield*), ou encore W. S. Maugham ; ou encore dans *A House for Mr Biswas* du même auteur, où sont aussi référencés des auteurs comme Epictète ou Marc Aurèle, au milieu de références à des manuels scolaires coloniaux comme le *King George V Hindi Reader* ou le *Royal Reader*. De même, dans le roman d'Arundhati Roy *The God of Small Things*, une scène est prégnante : Estha, adoptant le rôle de Jules César dans la pièce de Shakespeare, mécontente la cuisinière qui croit à une injure lorsqu'il lance un : « Et tu ? Brute ? » devenu « Et tu ? Kochu Maria ? » (Roy, 88). L'utilisation sarcastique de l'intertextualité est également bien mise en valeur dans ce roman par la récitation du poème « Lochinvar » de Sir Walter Scott par la nièce du chef du parti marxiste, ou par l'extrait théâtral massacré par le jeune Lénine, fils de Pillai : les deux enfants débitent les syllabes sans respecter un découpage syntaxique signifiant, sans comprendre un mot des textes ainsi dénaturés. Une autre illustration d'une telle dénonciation ironique des normes se trouve dans la référence humoristique aux examens de « Mr Cambridge », dans la nouvelle « His Chosen Calling » de *Miguel Street* de V.S. Naipaul.

Mais bien loin de cet usage sarcastique de l'intertextualité par rapport à ce qui a été présenté un temps comme les normes littéraires se trouvent aussi, dans les textes postcoloniaux, des références intertextuelles qui sont le moyen de mettre en relief un remodelage personnel des normes et une réappropriation de ces dernières. Ainsi, dans le poème de D. Walcott « Crusoe's Island », le poète antillais, placé dans une position proche de celle de Crusoë, veut tenter d'utiliser les matériaux locaux à sa disposition pour créer, ou recréer, son univers. Le substrat intertextuel, à l'origine d'une nouvelle genèse, lui permet de produire un nouveau texte postcolonial qui peut être lu comme un palimpseste.

L'intertextualité peut aussi permettre d'insister sur la cohabitation de plusieurs cultures et elle redonne alors au multiculturalisme et à la diversité leur vraie richesse littéraire. Ainsi, dans le roman d'Anita Desai *In Custody*, une grande part du récit est consacrée à la défense de la poésie ourdoue en Inde, ainsi qu'à la culture islamique, liées au passé moghol de certaines régions : A. Desai montre à la fois le lustre et le raffinement passés du genre poétique des ghazals lorsque sont cités certains vers du grand poète Nur, et la déchéance actuelle dans laquelle se trouve cette poésie, en proposant un contraste entre le romantisme et le lyrisme raffinés de poèmes subtils et la description des agapes du poète vieillissant associé à l'image de la fange d'un porc (Desai, (1984), 1999, 58). De même, dans *The God of Small Things*, A Roy rend hommage, à travers le kathakali, à une autre forme littéraire que sont les légendes du *Ramayana*. Le recours à de nombreuses références intertextuelles n'y est pas une perversion des normes, mais le signe d'une réappropriation individuelle de plusieurs cultures. L'intertextualité permet alors d'opérer une sorte de réconciliation entre le passé de colonisation et la spécificité culturelle des lieux et sociétés décrits.

Car c'est bien là finalement que résident la spécificité du discours postcolonial et son objet – l'appropriation d'autres normes imposées et une refonte hybride de ces normes – qui permettent de rapprocher et de faire fusionner les influences culturelles issues du colonialisme.

Le discours postcolonial, un espace d'hybridation des normes

Bien souvent, le discours postcolonial considère les multiples influences culturelles et littéraires comme des éléments de métissage et d'hybridité, qui révèlent l'appropriation individuelle ou communautaire de cet héritage culturel varié. C'est par exemple ce que propose Derek Walcott lorsqu'il affirme, dans les poèmes « Origins » et « A Far Cry from Africa », qu'il ne veut pas avoir à trancher entre deux civilisations qui coulent dans son propre sang. Le poète, qui s'est ressaisi de la parole brisée de ses ancêtres esclaves africains et colons européens, propose de renommer la réalité qui l'entoure. Dans le poème « Names », il parvient à pérenniser ce qui n'était auparavant qu'une simple trace éphémère laissée par la pointe d'un bâton sur la plage. Le cri de ses ancêtres devient aussi l'affirmation de sa propre voix, et de ce fait de sa propre identité :

[...]
My race began as the sea began,
with no nouns, and with no horizon,
with pebbles under my tongue,
with a different fix on the stars.
[...]

and my race began like the osprey
with that cry,
that terrible vowel,
that I !
[...] (Walcott 1992, 306)

Lorsque Walcott parle encore, dans le même poème, de « the goldsmith from Benares, / the stonecutter from Canton, / the bronzesmith from Benin » (Walcott 1992, 306), il montre que la langue devient l'instrument d'un nouveau discours qui réconcilie les origines et les histoires, lieu de rencontres et d'échanges, générant la (re)naissance d'un espace inconnu devenu familier. De la bouche du poète s'élèvent alors ces noms multiples qu'il peut transmettre à d'autres générations et qui évoquent l'aspect baroque, tout à la fois rocailleux et poli, d'une langue créole luxuriante :

Listen, my children, say :
moubain : the hogplum,
cerise : the wild cherry,
Baie-la : the bay,
with the fresh green voices
they were once themselves
in the way the wind bends
our natural inflections.
(D. Walcott 1992, 307)

La voix et le discours font résonner les sonorités des multiples langues des îles, tout à la fois dans leur dimension intemporelle et leurs échos historiques. Ces noms qui font toute l'identité caribéenne – noms amérindiens, français, créoles, ou anglais, par exemple – se retrouvent dans le poème « Sainte Lucie », dans des énumérations aux sonorités enjôleuses qui disent toute la sensualité de l'île et le plaisir que l'on prend à les prononcer :

Pomme arac,
otaheite apple,
pomme cythère,
pomme grenade,
moubain,
z'ananas
the pineapple's
Aztec helmet,
pomme,
I have forgotten
what pomme for
the Irish potato,
cerise,
the cherry,

z'aman
sea-almonds
by the crisp
sea-bursts,
au bord de la 'ouvière.
Come back to me,
my language.
Come back,
cacao,
grigri,
solitaire,
ciseau
the scissor-bird
no nightingales
[...].
(D. Walcott 1992, 310)

La langue créole, dans la plénitude de ses sonorités héritées d'un passé mouvementé, permet, en nommant les choses, de leur conférer leur réalité propre, de leur donner une existence qui, telle une image en miroir, permet au locuteur d'exister. Le « come back to me my language » est autant une ode à la richesse de la langue créole que le moyen d'accéder à la repossession de soi, de se créer alors même que la voix fait renaître la richesse de ces lieux. S'il n'est point de rossignol aux Antilles, d'autres espèces viennent peupler un monde à la fois familier et exotique, mais qui toujours émerveille et nourrit le poète de ses richesses langagières.

Homi Bhabha exprime cette double volonté d'affirmation d'une identité et de métissage des poèmes de Walcott, et insiste sur la fonction symbolique de cette hybridité :

Walcott's call to language serves a symbolic function. As the poem shuttles between the small acts of nature's naming and the larger performance of a communal tongue, its rhythm registers the 'foreignness' of cultural memory. In forgetting the proper name, in each return of language –its 'coming back'– the disjunctive temporality of translation reveals the intimate differences that lie between genealogies and geographies. [...] History's *intermediacy* poses the future, once again, as an open question. It provides an agency of initiation that enables one to possess again and anew [...] the signs of survival, the terrain of other histories, the hybridity of cultures. (Bhabha 2010, 336)

Pourtant, l'hybridité qui se manifeste par l'appropriation des langues et des cultures est également souvent générée, dans le discours postcolonial, par la présence de ce que Bhabha appelle les espaces interstitiels ou liminaux engendrés par la migration, qui renvoient aussi au concept de « beyond ». L'hybridité repose alors sur le mélange produit par les espaces liminaux, par les positions développées par, et pendant, le colonialisme, ainsi que par les

positions autres, créées par la différence et la migration. S'il est un auteur postcolonial de langue anglaise connu pour une telle hybridation culturelle et générique, il s'agit de Salman Rushdie, qui emploie même les termes de « chutnification of history » (Rushdie (1981) 1995, 459). Ce dernier explique, dans *Imaginary Homelands*, que la position du migrant est en effet propice à l'hybridité des traditions et des normes :

Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures ; at other times, that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy. (Rushdie 1991, 15)

L'influence de ses nombreuses lectures occidentales (Cervantes, Rabelais, Sterne, Swift, Melville, Gogol, Joyce, Günter Grass, Borges, Garcia Marquez, entre autres), et son utilisation de la langue anglaise renvoient à la culture occidentale. En revanche, les influences indiennes sont fortement perceptibles dans son écriture, notamment à travers sa propension au conte, qui ne saurait manquer de rappeler l'influence des contes oraux indiens que l'auteur, enfant, écoutait avec attention. On connaît aussi la technique si particulière à Rushdie, qui consiste à mêler l'histoire (*history*) avec l'imaginaire (*fantasy, story*), le personnel et le politique, le réel et le réalisme magique, le conte et l'autobiographie, comme en témoigne par exemple le début de *Midnight's Children* :

I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well then: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. (Rushdie (1981), 1995, 9)

On retrouve ici le conte de fée (« once upon a time », « on the stroke of midnight », « clock-hands joined palms in respectful greeting »), la strate du personnel mêlée à celle du national, la temporalité de l'individu liée à celle de l'Histoire (« I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947 »/ « India's arrival at independence »), le grandiose, voire le grandiloquent, enserré dans le quotidien (« on the stroke of midnight [...] clock-hands joined palms in respectful greeting »/ « Doctor Narlikar's Nursing Home », « I stumbled forth into the world »)... Cette hybridité des influences et du discours peut d'ailleurs être identifiée comme une nouvelle marque du discours postcolonial contemporain, presque une nouvelle norme.

Une autre illustration d'une telle hybridité se trouve aussi dans le roman d'Anita Nair, *Mistress*, qui propose de rapporter à la fois une histoire d'adultère moderne entre Radha, riche épouse indienne, et Chris, jeune journaliste occidental, lorsque ce dernier se rend en Inde pour tenter de découvrir si son

père, qu'il n'a jamais connu, ne pourrait être l'oncle de Radha, Koman, excellent danseur de kathakali. Le kathakali, spectacle typiquement indien, essentiellement caractéristique du Kérala, inclut des musiciens, des chanteurs, des récitants, et des danseurs, qui interprètent les grandes légendes épiques indiennes. Or, quoique exclusivement indienne, jamais confrontée à la migration, Anita Nair a choisi un mode narratif étrangement hybride : elle utilise conjointement les conventions romanesques qui appartiennent à l'occident et les conventions du kathakali, notamment en autorisant chaque personnage à « interpréter » lui-même sa narration sous forme de sections autonomes à l'intérieur de chacun des chapitres. L'auteur crée aussi une voix narrative chorique qui a tous les attributs du narrateur des spectacles de kathakali. De plus, l'enchâssement de la narration de Koman rappelle les légendes épiques fondatrices hindoues tout en prenant pour « héros » un être à la fois inhabituel en raison de son art, et totalement banal par son humanité. A. Nair crée un genre hybride qui s'inspire de la norme romanesque occidentale autant que de celle – orientale – des épopées indiennes. Le discours postcolonial se ressaisit donc de plusieurs traditions pour produire des narrations novatrices, nées du contact entre les cultures.

De manière quelque peu différente, les normes littéraires traditionnelles peuvent aussi être « hybridisées » lorsque le discours postcolonial se nourrit des expériences multiples d'un auteur et de la frustration que pourrait apporter l'adhésion à des normes trop rigides : cette dernière pourrait alors faire obstacle à la nouveauté de l'expérience à rapporter et s'avèrerait de ce fait inadéquate. On retrouve ici toute l'ambiguïté qu'a le genre romanesque aux yeux de Naipaul : alors que, pour l'auteur, devenir écrivain signifiait d'abord devenir romancier, Naipaul fut très tôt conscient que ce genre occidental ne pourrait exprimer son expérience individuelle. C'est pourquoi la lecture de Conrad fut, à ses yeux, essentielle : écrivain postcolonial avant l'heure, Conrad avait été le premier auteur à écrire sur des sociétés non ordonnées, semblables à celle de Trinidad. Par la lecture de Conrad, V.S. Naipaul avait rencontré un précurseur dans l'art de soumettre les normes à ses besoins. Conrad lui a donc offert un modèle à suivre puisque Naipaul a ensuite constamment modulé les normes romanesques. De plus, les autres genres (récits de voyages, essais, etc.) dont l'auteur s'est emparé, ont aussi altéré la vision qu'il avait du roman, ce que souligne Bruce King :

The more [Naipaul] wrote about the modern world and tried to analyse it the more significant he regarded his travel-books and essays, with the result that literary genres began to blur, mix and blend ; [...] he created his own, original, blend of fiction, reportage and autobiography, new literary forms for our time. (King 2003, 5-6)

Cette hybridité du texte postcolonial paraît bien adaptée à notre temps car elle offre un reflet de la multiplicité des cultures ; il paraît néanmoins souhaitable que le discours postcolonial hybride ne s'érige pas en norme à son tour. Que le discours postcolonial s'approche de la/des norme(s) en devenant par exemple l'un des mouvements littéraires attestés et normatifs, comme une « catégorie littéraire restrictive », serait bien sûr l'une des chausse-trappes qu'il a su jusqu'ici éviter. Il est en effet à souhaiter que nombreux soient les chemins hors normes qui conduisent le discours postcolonial à toujours remodeler les normes sans jamais les figer. Car s'il est aujourd'hui possible de voir, dans les multiples définitions du terme « postcolonialisme » une preuve du dynamisme de ce discours et de sa résistance à l'enfermement dans une catégorie normée, les normes sclérosantes guettent toujours le discours.

Pour conclure, rappelons ces propos de John McLeod :

Perhaps articulating 'postcolonialism' can be defended on the grounds that it serves as a constant reminder of the historical contexts of both oppression and resistance which inform literature in the colonial period and its aftermath; it provides us with a challenging, innovative set of concepts which we can bring to bear in our reading practices, perhaps making us change some habits of mind; and it reminds readers that 'English literature' is only a small part of the literatures in English that are available today. Attending to cultural, historical, social, political and geographical differences is paramount; but so is thinking *between* and *across* differences too. Comparative modes of thought remain a valuable means of critique, and need not lead to generality and universalism. (McLeod 2000, 258)

C'est ce regard vers l'ailleurs, rendu impossible par les normes généralisantes ou universelles, que le postcolonialisme doit tenter de faire perdurer pour notre plus grand plaisir.

Bibliographie

- ASCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS, & Helen TIFFIN. (1989) 1994. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London & New York, Routledge.
- BHABHA, Homi K. 2010. *The Location of Culture*. London & New York, Routledge.
- BERNABE, Jean, Patrick CHAMOISEAU, & Raphaël CONFIANT. 1993. *Éloge de la créolité/ In Praise of Creoleness*. (Edition bilingue). Paris, Gallimard.
- BOEHMER, Elleke. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford & New York, Oxford University Press.

- BRATHWAITE, Edward Kamau. 1984. « Nation Language », in *History of the Voice : The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, London, Port of Spain, *New Beacon*. Reproduit partiellement dans Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds). 2011. *The Post-Colonial Studies Reader*, Second Edition, Oxford, Routledge. (281-284).
- DESAI, Anita. (1984) 1999. *In Custody*. London, Vintage.
- DRABBLE, Elizabeth. 1985. « Jane Eyre », *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- FANON, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GOONETILLEKE, D.C.R.A. 1998. *Salman Rushdie*. Coll. Modern Novelists, Basingstoke & London, Macmillan.
- KING, Bruce. 2003. *V.S. Naipaul*. Second Edition. Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan.
- LABAUNE-DEMEULE, Florence. 2007. *V.S. Naipaul. L'énigme de l'arrivée. L'éducation d'un point de vue*. Lyon, Publications de l'Université Jean Moulin.
- LABAUNE-DEMEULE, Florence. 2011. « Anita Nair's Aesthetics of Hybridity : *Mistress* as Narrative Kathakali », Chapter 21, in Guignery, Vanessa, Pessô-Miquel, Catherine and Specq François (Eds). *Hybridity. Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*. Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing. (223-236).
- LAHIRI, Jhumpa. (2003) 2004. *The Namesake*. London, Harper Perennial.
- MAIR, Christian. « Naipaul's *Miguel Street* et Selvon's *The Lonely Londoners*. Two Approaches to the Use of Caribbean Creole in Fiction », *Journal of Commonwealth Literature*. 24.1. (138-154).
- MCLEOD, John. 2000. *Beginning Postcolonialism*. Manchester, Manchester University Press.
- NAIPAUL, V.S. (1969), 1985. *The Middle Passage*. Harmondsworth, Penguin Books.
- NAIPAUL, V.S. (1972), 1987. *The Overcrowded Barracoon*. Harmondsworth, Penguin Books.
- NAIPAUL, V.S. (1984), 1985. *Finding the Centre*. London, Penguin Books.
- NAIPAUL, V.S. 1987. *The Enigma of Arrival. A Novel*. London, Penguin Books.
- NAIPAUL, V.S. 2000. *Reading & Writing*. New York, New York Review of Books.
- NAIPAUL, V.S. 2001. *Half a Life*. London, Basingstoke & Oxford, Picador/PanMacmillan.
- NAIR, Anita. (2005) 2007. *Mistress*. London, Black Amber, Arcadia Books.

- RAMCHAND, Kenneth. 1983. *The West Indian Novel and its Background*. London, Kingston, Port of Spain, Heinemann.
- RHYS, Jean. (1966) 1999. *Wide Sargasso Sea. A Norton Critical Edition*. (Judith L. Raiskin, Ed.) New York & London, W.W. Norton & Company.
- ROY, Arundhati. 1997. *The God of Small Things*. London, Flamingo.
- RUSHDIE, Salman. (1981), 1995. *Midnight's Children*, London, Vintage.
- RUSHDIE, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays in Criticism. 1981-1991*. London, Granta.
- SAID, Edward. (1993), 1994. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books.
- SELVON, Sam. (1956). 1995. *The Lonely Londoners*. Harlow, Longman.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak ? » in Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds). 2011. *The Post-Colonial Studies Reader*, Second Edition, Oxford, Routledge. (32).
- TIFFIN, Helen. (1987) 2011. « Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse » [*Kunapipi*, 9 (3), 1987)], in Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds). *The Post-Colonial Studies Reader*, Second Edition, Oxford, Routledge. (99-101).
- WALCOTT, Derek A. 1992. *Collected Poems 1948-1984*. London, Faber & Faber.
- ZABUS, Chantal. 1991. « Relexification. The African Palimpsest : Indigenization of Language in the West African Europhone Novel », *Cross Cultures* 4, Amsterdam & Atlanta, Ga, Rodopi. (Reproduit dans Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds). 2011. *The Post-Colonial Studies Reader*, Second Edition, Oxford, Routledge, 285-288).

**“ALL THAT HAS BECOME PART OF US NOW”
BETWEEN MOTHER TONGUE
AND FOREIGN LANGUAGE**

Jean-Marie Prieur

*Université Paul Valéry – Montpellier III
EA 739 LACIS-DIPRALANG*

Résumé Articulé en trois temps sur les concepts Lacaniens de Réel, Symbolique et Imaginaire, l'article dégage successivement, à travers des références aux travaux d'Andrée Tabouret-Keller et des exemples pris chez quelques écrivains majeurs du XXe siècle confrontés au plurilinguisme, plusieurs notions capitales, notamment celles de contrainte, d'institution et d'identification, dont se constitue toute langue pour tout sujet.

Mots-Clés : langue maternelle, langue étrangère, Réel, Symbolique, Imaginaire

We all commonly use the expression “mother tongue” as though it could be taken for granted and as though its meaning were obvious. Its basis seems so solid that it is pointless to question it or even cast doubt on its “necessity”. And yet this necessity has the deceptiveness of the patently obvious.

Some scholarly research, especially that of Andrée Tabouret-Keller (2003, 21/ 2004, 277), has traced the historical roots of this expression back to its first occurrences in 12th century Church texts, where it is used to distinguish the vernacular from the scholarly languages. This research has brought to light the “metaphorical density” of the expression and has redefined it as a

“metaphoric crossroads” whose actualization depends on the historical and social contexts in which it is used.

Regardless of languages, era, and ideological and political discourses, the usages of the expression are based upon “very diverse representations” such as the flesh and blood mother, birth, blood, lineage, clan, foundation, orality, territory, community, people... Our perspective however is not to delimit the many usages of the expression but to put forward two propositions:

What is described as “mother” tongue does not correspond to any particular linguistic object, an object which derives its particularity from a “maternal” attribute, even though J. Lacan is reported to have said that the “mother tongue” is a “fantasy” elaborated by linguists and grammarians about the “dispersion” and “hybridation” of languages.

For each and every one of us, “there is” language, even if we should think this “there is”, as contemporary sociolinguistics (Canut, 2005; Gadet, 2006) invites us to do, against the background of linguistic multiplicity and heterogeneity or of permanent and indefinite fluctuation of “usages”. This “there is language” implies that there are for each one of us, for each subject, three dimensions inextricably knotted together and to language: the Real, the Symbolic and the Imaginary.

R for Real

The notion of “real” refers to the phonetic, vocal and corporal materiality of languages and to the “order of constraints” (Tabouret-Keller 1990, 11) that they impose on their speakers. “My voice comes out of my body”, writes Flaubert, “but my body is in my voice”. The vocal event is governed by a first order of constraint: the voice is materially rooted in the body, speech¹ is physical and at the same time it must submit to what Saussure (1968, 103) calls “the linear character of the signifier”, meaning that vocalicity forces speech to unfold along a “line”, i.e. all utterances occur in time and are perceived by the ear as a sequence.

Even before they are symbolic and semantic systems or universes, languages are modes of being and of corporal and vocal presence, heterogeneous to one another. With Saussure, linguistics has shed light on some minimal and constitutive properties of this “order of the real”, properties which also define natural languages: arbitrariness of the linguistic sign, double articulation of the units of language, their differential character and their “co-functionality” as a system.

¹ “Speech” translates the French word “parole” from the Saussurean triad: “langage, langue, parole”.

J.-Cl. Milner (2002, 15) clearly expresses our debt to what he calls “the structural journey” when he shows how, being completely at odds with the philosophical tradition, Saussure’s notion of difference opens up a previously unheard-of way of thinking unity and identity, a unity cut through by multiplicities, no longer a unity strictly speaking but rather a network of intersecting multiple determinations.

Languages as “linguistic systems” represent a second order of constraints: they impose on the speaker their “systematic singularity”, that is a number of forms, structures, syntactic constraints, morphological conventions. This is what Saussure called the “game of the forced card” (1968, 104): we may feel that we are free to choose but language forces us to go through its twists and turns, its signs, its forms, its structures.

To be confronted with the systematic singularity of a given language is to be confronted with constraints that we cannot imagine; these constraints determine an “impossibility”, the impossibility to say something that would be outside the limits imposed by that singularity. It is with this “real” that linguistics and grammar are confronted in order to build a “representation” (Milner 1978, 113) of it, to bring out the “properties” which make its representation possible: regularities, constants, recurrences. The same properties which make language teachable but also the locus and basis of any transmission.

In *De Vulgari eloquentia*, Dante (1965, 568) describes the constitutive knotting of “grammar” and the “scholarly tradition”:

It is the kind of thinking that moved the creators of grammatical art.. In fact, grammar is nothing else but a certain identity of language which is not altered by either time or place ... Thus they created it so that the fluctuations of language according to everyone’s fancy would not prevent us from understanding philosophical texts and the tales of ancient gests.

S for Symbolic

According to psychoanalysis, subjectivity and language are “knotted” together mainly through the modality of institution; institution meaning that speech is, through language, the distinctive mode of existence of the human species. It is to this that the widely known neologism forged by Lacan, “parlêtres”, refers.

Indeed life, in order to be human, has to go through a process of institution. Each subject is initiated into this process by a founding speech, an “originary” speech, which inscribes him/her in the order of generations, confers on him/her a name, a “symbolic place” (Tabouret-Keller 2000a, 59/ 2000b, 75) which integrates him/her in networks of kinship and alliance. Throughout life and its avatars we are always represented only by words, i.e. we only exist inasmuch as we speak, through the language we speak which provides us with

the terms and expressions which in turn represent us in our relations to other subjects and to ourselves; our very names and diverse identities come to life in this language and because of it. And thus we can say, quoting one of Lacan's jokes, that man is made up of signs more than he makes out.

The signifier is not only that which brings out what is not there; what is not there, the signifier does not refer to it, it generates it; but then what is not there at the origin itself is the subject. (Lacan, 1966b).

If the signifier generates the subject, if it is the "cause" of the subject, this means radically that the symbolic order, and language as "symbolic order", "organized system of symbols", are grounded neither in nature, nor "in the subject"; rather it is nature and the subject which are grounded in the symbolic order which, in its structure and its effects, eludes the subject. Here subjects are not only determined by signifiers which sustain the desire of their parents, but they "fall" from the relation to this embodied Other, to the Other as principle of institutionalization, as seat of the signifier, site of prohibition (*l'interdit*) and of the categories of kinship.

It follows that our relationship to language is not simply one of acquisition or appropriation, but one of institution, of "symbolic inscription". Our name is the first operation of this relationship; through being named we are counted as "one" and incised symbolically in a "system of places". The most radical form of this naming function is the inscription, the epitaph on the tombstone.

Tabouret-Keller quotes "That Mighty Sculptor, Time" by Marguerite Yourcenar (1983, 27) in which the narrator, Michelangelo, attests that through the mediation of a name transmission bears us and opens up life to us...to question its meaning:

I have seen many dead. My father, once he returned to his race, was no more than an anonymous Buonarrotti : he had laid down the burden of being himself; he faded in the humbleness of death until he was nothing but a name in a long series of men; his lineage did not end up in him but in myself, his successor, because the dead are nothing but the terms of a problem which each one of their survivors poses in turn.

Language and name make up our very being and part of its "substance" – what is left of human beings if they lose their name? What is left if they lose their language? – yet for all that language and name also have the contingency and the exteriority of a "choice" which does not depend on the subject. This could be called destiny.

Learning to speak, then, means acquiring the capacity to explore this destiny, to invest the symbolic place assigned to us at birth, to learn the rules of communal living and the values of our social universe. It also means learning

how to relate to others, to internalize the "laws of speech" and the categories of prohibition on which they are based.

Is there a rejection of these "laws of speech" in this day and age? Could what we call today "postmodernity" (Dufour, 2003) be described as the decline of the figures of the Other? Could this decline be read in the fact that today, in the name of free speech and the right to be different, no *jouissance* (enjoyment)² should be forbidden?

Freud and psychoanalysis constantly stress that prohibition structures the psyche (*psychisme*), and that there is harm caused by an education which does not set limits. Growing up, then, means that, from the symbolic place that is our lot, we must confront "attributes" and "adjectives" ascribed to us by family and educational discourses in order to question them and to distance ourselves from them, in other words to become mature and live as an adult.

In his book *The African*, J.M.G. Le Clezio (2004, 7) relates this initiatory journey:

Every human being results from a father and a mother. One cannot recognize them, not love them, even doubt them. But they are there, with their faces, attitudes, manners and manias, their illusions, hopes, the shape of their hands and of their toes, the colour of their eyes and their hair, the way they speak, their thoughts, and probably the age of their death; all that has been passed onto us.

The language known as "mother" tongue takes us in and institutes us but it is also the cradle of our identifications and the voice of the others imprinted on us. H. Michaux (1998, 663) would talk about "passages". Words and the speech within which they live are the "mainstay" of the identifications upon which is built subjectivity: words give root and consistency to the unconscious identifications which define us and make us who we are; "The unconscious", says Lacan (1966a, 830), "is a concept forged in the wake of what is at work in the making of a subject."

Our relationship to language, therefore, is of symbolic inscription and of identification (Tabouret-Keller 1989, 180). It is this double relation which learners of a foreign language lack, whatever their motivation. This language, at least for a certain period of time, is radically "foreign" to them because they cannot find their "place" in it; they can only be counted in it by "subtraction", doomed to radical solitude on the "territory of the other" and to "the enigma of arrival" (Naipaul, 1987).

² We follow S. Žižek's example here, keeping the French term *jouissance* which has no real equivalent in English, but giving the closest approximation of it between brackets. For a discussion of related psychoanalytic terms used here, i.e. *prohibition*, *psyche/psychism*, and *jouissance*, see [www.e.notes.com/sychoanalysis-encyclopedia/...](http://www.e.notes.com/sychoanalysis-encyclopedia/)

Undefined, indistinct and “out of lace”, learners of a foreign language know that in that language they are outside themselves, i.e. alienated. It is this alienation which confronts migrants or exiles. Thus they have to live in-between trying to conjugate, associate heterogeneous modes of meaning and language; their ordinary experience can only be one of uncertainty, misunderstanding and incomprehension; they are constantly confronted with a sense of loss, loss of geography – even if, as Bianciotti points out, geography is only the apparent, superficial form of exile – estrangement from their own language and loss of the feeling of continuity, permanence and stability that it normally gives them.

From the start, the other language presents itself to them as a threat because it exposes them to insecurity, to the breaking down of certainties and to a certain subjective precariousness because in it they can always lose, and be alienated from, their inner voice. When they speak in a foreign language, their first words can only be awkward: their speech is confused, it cannot open up freely, it is a kind of stammering because language fails them, it no longer provides them with a space in which to come forward and stand their ground. The foreign language remains foreign, i.e. outside and they feel powerless and frustrated because they are aware that they must submit what they mean to say to rules and operations they fail to understand, that they do not yet master fully.

Now they learn to know this new language, to know its signs³ and their function of designation and communication. When they speak their mother tongue, it also means that they are “spoken” by it, the mother tongue expresses and speaks in them and in spite of them – “the words about to come out know something about us that we don’t know about them” (Char 1983, 534) – so they *speak* their mother tongue whereas they can only *know* a foreign language and consequently they consider it spontaneously as a means of communication.

In the foreign language they learn to communicate, in the strictest sense of the word which is to transmit/receive a piece of information. It is this situation which makes them foreigners in the language of the host country. Whereas speaking a language and being spoken by it allows one’s speech to deploy all its powers of evocation, invention and differentiation, knowing a language condemns the subject to the restricted economy of message and information.

Without definition, place or distinction, they can only feel that in the foreign language they are in representation, that they play a part in it. Their first words are, at least for some time, subject to a visualization fantasy, they imagine that their speech is being watched by others: “*I feel naked when I speak*

³ According to the opposition between sign and signifier as defined by Lacan, the sign is “something to somebody”; “a signifier is what represents the subject to another signifier”, the subject being subordinated to the signifier and to his speech whose effects of meaning escape him. (See Lacan 2007, 694).

English, I am ashamed'. Speaking in a foreign language can foster inhibition, but it can also be a source of pleasure (Prieur 1987, 57) and play, pleasure "to be different", to be "elsewhere", which gives language learning its intrinsically theatrical dimension.

In the foreign language, speech has an "as if", make-believe dimension, it is not an exercise in responsibility, it does not really involve the subject, neither when facing the other nor where his/her own speech is concerned. In the so-called mother tongue speech is a commitment that subjects must fulfil and that holds them to their word; this is due to the fact that they are risking "their truth" in the process, i.e., according to psychoanalysis, what is at once most intimate and most foreign, what they will never entirely master.

On the contrary, there is no commitment in the foreign language but the playful possibility of an always open exercise in irresponsibility: the possibility, for instance, of making light and ebullient declarations of love or promises of marriage:

And it is true that I felt irresponsible in that other language, so unknown to me (...) I made the most amiable declarations of love to her, a habit quite foreign to my character and that language not only did I use it lightly but above all, because I more or less invented it, I expressed in it (...) unknown feelings that came out impudently in this form and deceived even myself... (Blanchot 1948, 100).

The foreigner, migrant or exile dwell on the frontier of language: learning a foreign language they are faced with a linguistic system that is heterogeneous to that of their mother tongue, they come up against phonological, morpho-syntactic and semantic frontiers they cannot guess or anticipate. First they will have to recognize these frontiers and then, in the best of cases, progressively master them. This linguistic appropriation can be, for some at least, a way toward subjectivation because subjects can open themselves to the language, let it come alive inside them through their dreams, their swearwords, their puns and their metaphorical use of words.

Allow it be alive within them in order to open up the possibility of defining themselves, to speak as subjects in a configuration of relationships with others. That is to say a configuration of affects and identifications in which desire comes into play. Allowing language to dwell in oneself means risking one's desire in it, also allowing oneself to become caught up in what cannot be learned – its ambiguities, its idiomatic phrases, its usual metaphors – but can reveal oneself to oneself. Open oneself to language and to those who speak it to reveal themselves in it.

I for Imaginary

The imaginary is a key dimension of subjectivity, whether we call it “ego”, “conscience”, or managing agent of our adaptation to reality; it opens up our existence to the “semblant.” As far as the relation to languages is concerned, this dimension denotes a degree of “reflexivity” of the subject towards his language or languages. Whereas the common speaker does not generally look at his language and his relationship to it from the outside, the grammarian, the philosopher and obviously the writer endeavour to describe and analyse their “feeling for the language” and more precisely their feeling for the “motherness” of the language, for what makes it “maternal” for them.

Whereas the figures of reflexivity are diverse, it seems possible to outline some recurring features of this “motherness”. Kafka was distressed by his bad asthma contracted “by dint of running after the dream of a language which would come from within.” (Prieur 2005, 68). Between him and German, – a language which he calls his “mother” tongue but which he says he does not like –, there is a distance, a discrepancy and he feels uneasy in this language that does not come from within, and in which he cannot dwell completely. He speaks of the impossible “familiarity”, or the impossible proximity of the German Jew with his language; according to him, it is “completely ridiculous to call a Jewish mother “Mutter”” (Kafka 1983, 99). In German he is confronted with the question of the “maternal” in language as well as with his “fantasy of language”, that is to say, in the last analysis, with the fantasy of a language “without exteriority” or a language which cannot fail to give its speaker a feeling of familiarity, of proximity and self-confidence, in other words a language which cannot be conceptualized without the “effect of identity” inherent to its very usage.

Interiority, familiarity, proximity, self-confidence and identity – these are the subjective elements on which the feeling for language is based. The lack of exteriority or the proximity that the subject experiences in his relationship to his language is quite often described by means of corporal metaphors, metaphor of the “skin” – “the mother tongue, wrote Freud, is not a garment, it is your own skin” (letter to A. Zweig). The most commonly used is the metaphor of “breath”. Language is fitted to the mouth and to the body and the subject breathes within his language as well as he breathes it; thus he is not its “host”, he is not just “passing” through it: what moves him, rather, is “the unshakeable feeling of being at home” in language.

Not only does the subject “feel at home” in language but he also experiences “faithfulness”, faithfulness of, and to, language. In *La Conscience des mots*, E. Canetti (1989, 204) recounts how, when he was living in London,

he was prone to "word crises" in English as his mother tongue, German, came rushing through his mind in irrepressible waves. The feeling of "being at home" in our language is often also the feeling of being the origin (source) of our speech, of being able to impose our "will to say" on language, of being in control of it. This is what Kafka calls "self-confidence". In this respect, a mother tongue is a language in which we always have the illusion of mastery.

This feeling of being at home in language can also become an absolute, radical attachment to language, the feeling that we cannot be dissociated or separated from it and finally that we not only possess language but are also possessed by it. Language can thus be experienced as "property", ownership of ourselves by ourselves within ourselves, inalienable property, property that we can carry with us everywhere⁴. This experience of property always opens up the possibility of conceiving language in terms of "ground", "roots", "natural foundation".

Then a different subjective logic or "economy" of "maternity" becomes apparent; what is at stake here is no longer only "familiarity" or "proximity" but "unicity", – the mother tongue is "irreplaceable", it is the unique matrix of meaning for the subject -, "origin-arity" and "natural origin-arity" of language, all this summed up in roots, earth, ground... Unicity, origin-arity, natur-ality: the maternity thus defined can always bring out the worst and lead to a form of "sacralization" and "idolatry" of language, and therefore paves the way to all kinds of ideologies of "rootedness" (*enracinement*) and identity. "One" language and not just language, "one" identity and not just identity, "one" origin and not just origin, that is to say the fetishism of a "tongue-mother-nature-earth-race" and of an identity that cannot be breached.

In other words, this maternity can easily become a regressive figure, not of the love of language, but of passion, the passion of the "unique language" and passion of "being-one" or, as Michaux (1998, 22-23) puts it, of the "public block-man living in society". It is in this social passion of the "block-man" or "being-one" that voluntary servitude, exclusion and the murder of the other can eventually take root. The "block-man" only asserts himself as such by denying or excluding others: driven by a fantasy of omnipotence, oneness and mastery, he denies the other and his/her speech. He refuses the other's speech inasmuch as it is the very ground of his existence as subject. He will not even hear about the division of the subject and the incompleteness of speech and he does not know that "there is as much difference betwixt us and ourselves as betwixt us and others." (Montaigne 1962, 372).

Subjects are divided because they don't know what they are saying. The meaning of Freud's discovery is that language slips away from the subjects'

⁴ See the discussion that J. Derrida devotes to the relationship of H. Arendt to the German language in *Le Monolinguisme de l'autre*, éd. Galilée, 1996.

tongue, although they must maintain this illusion which robs them of their integrity and makes any word for word “translation” of what constitutes them useless, although they keep dreaming of a language which would be adequate to what they are. This discovery ruins the illusion of unity which is the block-man’s fetish.

The words we use can open within ourselves a “line of flight”, make us non-identical to ourselves and also can create, by the many effects of their meanings, play of associations and resonances, a double meaning that exceeds and ruins the conscious awareness of meaning and intentions. Without knowing it, subjects then experience a “de-centering” and they can always evaluate, after the fact, the power of disorientation of the words they use. When Freud speaks of the unconscious and of desire he gives meaning to this otherness of speech, he underlines its force of subversion and dispersion.

Why do we have conversations? Why so many exchanges of words for hours on end? (Michaux 1981, 58).

If each one of us speaks, enters into this indefinite, essential, endless activity that conversation is, it is not only to exchange information but to learn from the other who we are, to try and find out what constitutes us as subject. Each one of us is in the image of that which speaks in him/her, in spite of him/her, in this fundamental speech relation, the “speech pact” with the other which establishes one in one’s subjectivity. It is this very speech pact that the social passion of being-one denies or rejects. It is in this rejection that the exclusion of the other originates as the following story told by M. Safouan (1995, 14) illustrates:

After a victorious battle a general decides to rest with his army at the foot of a mountain. As he looks up he sees above him a man who is sitting on the mountainside. Furious and indignant, he climbs up to this man to demand satisfaction from him.

How dare you sit above me? Don’t you know who I am?
Indeed Sir, you haven’t told me.
I am the commander of that army that you can see yonder.
And who is your commander?
Why, the marshal, of course.
And above the marshal, is there anything?
What do you mean? The King naturally.
And above the King?
There is nothing above the King.
Well then, the man replied, I am that nothing.

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice. 1948. *L'arrêt de mort*. Paris, L'imaginaire-Gallimard. (Tr. Lydia Davis.
1998. *Death Sentence*, Barrytown.)
- CANETTI, Elias. (1984) 1989. *La Conscience des mots*. Paris, Livre de Poche, Biblio-essais.
- CANUT, Cécile. 2005. *Le Spectre identitaire, Du fantasme de la langue à la pluralité langagière*. HDR thesis, Université Montpellier III.
- CHAR, René. 1983. « Chants de la Balandrane » in *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- DANTE, Alighieri. 1965. *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques. 1996. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée.
- DUFOUR, Dany-Robert. 2003. *L'Art de réduire les têtes (sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total)*. Paris, Denoël.
- GADET, Françoise. 2006. « Le locuteur comme le champ de bataille », *Working paper*, IUF.
- KAFKA, Franz. (1954) 1983. *Journal*. Paris, Livre de Poche, Biblio.
- LACAN, Jacques. 1966a. *Écrits*. Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques. 1966b. *La logique du fantasme*. Séminaire inédit (séance du 16 novembre).
- LACAN, Jacques. 2007. “The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious”, *Écrits*, New York, Norton & Co. (Tr. Bruce Fink).
- LE CLEZIO, J.M.G. 2004. *The African*. Paris, Mercure de France.
- MICHAUX, Henri. 1981. *Poteaux d'angle*. Paris, NRF-Gallimard. (Tr. Lynn Hoggard. 1997. *Tent Posts*, Los Angeles, Green Integer).
- MICHAUX, Henri. 1998. *Œuvres complètes. Tome 1*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- MILNER, Jean-Claude. 1978. *L'Amour de la langue*. Paris, Seuil. (Tr. Ann Banfield. 1990. *For the Love of Language*, Palgrave Macmillan.)
- MILNER, Jean-Claude. 2002. *Le Périphe structural*. Paris, Seuil.
- MONTAIGNE, Michel de. 1962. *Essais, Livre second, Chapitre. I*. Paris, Garnier.
- NAIPAUL, V.S. 1991. *L'Énigme de l'arrivée*. Paris, Christian Bourgois. (Original title : *The Enigma of Arrival*, Viking, 1987).

- PRIEUR, Jean-Marie. 1987. « Une ethnographie d'occasion. Quelques aspects de la classe de langue étrangère et du rapport à l'autre langue ». *Travaux de didactique du FLE*, n°17, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée - Pulm. (57-67).
- PRIEUR, Jean-Marie. 2005. *Linguistique barbare*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée - Pulm.
- SAFOUAN, Moustapha. 1995. « La férocité sociale », *Passages*, n° 67, février, Paris.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1916) 1968. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.
- TABOURET-KELLER, Andrée. 1989. « Questions en vue d'une psychologie clinique du bilinguisme ». *J. Boutet et G. Vermes (dir.). France, pays multilingue, Tome II*, Paris, L'Harmattan.
- TABOURET-KELLER, Andrée. 1990. « La matérialité des langues essai de formulation », *Cahiers de linguistique sociale*, n° 17, Université de Rouen. (11-18).
- TABOURET-KELLER, Andrée. 2000a. « “La conscience détronée” De Freud à Lacan », *La Maison du langage II*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée - Pulm. (59-74).
- TABOURET-KELLER, Andrée. 2000b. « De l'autre côté du miroir : la contrée humaine », *La Maison du langage II*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée - Pulm. (75-87).
- TABOURET-KELLER, Andrée. 2003. « La langue maternelle un carrefour de métaphores », *Langues dépayées, Diasporas*, n° 2, Université de Toulouse-le-Mirail, CNRS. (21-35).
- TABOURET-KELLER, Andrée. 2004. « Les métaphores multiples de l'expression “langue maternelle” : un projet de travail », *Les Cahiers de l'ILSL*, n° 17, Université de Lausanne. (277-288).
- YOURCENAR, Marguerite. 1983. *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris, Gallimard. (Tr. later Kaiser. 1993. *That Mighty Sculptor, Time*, Farrar, Straus and Giroux.)

CONTRIBUTORS

Jacqueline FROMONOT

Snob, « *joli petit mot tout rond* » ? : *instabilités dénominatives dans The Snobs of England / The Book of Snobs, de William Makepeace Thackeray*

Jacqueline FROMONOT is Senior Lecturer at the University of Paris-8 in Saint-Denis (France), where she teaches translation. The focus of her research is 19th-century British literature, and her interests include narratology, pragmatics and stylistics.

Jacqueline FROMONOT est Maître de conférences à l'Université Paris-8-St Denis, où elle enseigne la traduction. Sa recherche porte sur la littérature britannique du 19^e siècle, qu'elle étudie d'un point de vue narratologique, pragmatique et stylistique.

Hélène COLLINS

*She Who Cannot be Named:
Lucy as a child molester. Stoker's rhetoric of taboo*

Hélène Collins is a certified English teacher (agrégation in English), a teaching assistant (ATER) and a doctoral student.

Hélène Collins est professeure agrégée d'anglais, ATER et doctorante.

Samia OUNOUGH

*Nomination ou étiquetage ? Nom propre et référence dans
No Thoroughfare de Charles Dickens et Wilkie Collins*

Samia Ounoughi est professeur agrégé à l'Université Pierre Mendès France à Grenoble. Ses travaux explorent des relations entre la construction du discours narratif et la construction du personnage dans les romans et les nouvelles du dix-neuvième siècle britannique. Les auteurs phares de son corpus sont Wilkie

Collins, Charles Dickens, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson et Oscar Wilde. Ses travaux de thèse portent sur la réception, le discours rapporté vu à travers le personnage du lecteur dans le récit. Dans ses articles les plus récents, elle examine les implications de l'environnement dans la construction des personnages.

Samia Ounoughi lectures at the Université Pierre Mendès France Grenoble 2, France. She specializes in character shaping/narrative structure relationships in British nineteenth century novels and short stories (especially by Wilkie Collins, Charles Dickens, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson and Oscar Wilde). Her P.h.D focuses on reception, reported speech seen through the character of the reader within the narrative. In her latest articles she examined the influence of the environment on character framing.

Bertrand ROUBY

Apostrophe, invective, invocation : Wilfred Bion dans l'arène de l'inconscient

Bertrand Rouby is Associate Professor in the Department of English, Faculty of Arts, University of Limoges, France, where he teaches modern British literature and translation. He received his PhD in 1999 from the University of Saint-Etienne, France, with a dissertation on David Gascoyne. His research interests include twentieth-century poetry, contemporary visual arts and the aesthetics of popular music.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, Bertrand Rouby est maître de conférences en études anglophones à l'Université de Limoges, où il enseigne la littérature britannique moderne et la traduction. Il est l'auteur d'une thèse sur David Gascoyne et d'une vingtaine d'articles sur la poésie du vingtième siècle, les arts contemporains et l'esthétique de la musique populaire.

Claire MAJOLA-LEBLOND

Poème et nouvelle, la diffère/ance en partage

Claire Majola-Leblond is Senior Lecturer in Stylistics at Lyon 3 University, France, where she teaches Irish literature, discourse analysis and a course on contemporary short-stories. She is the author of a Ph.D thesis on point of view in Dylan Thomas's short stories and has published articles on the art of writing of contemporary Irish authors such as Bernard McLaverty, John McGahern, Deirdre Madden, Colum McCann or William Trevor.

Claire Majola-Leblond est Maître de Conférences à l'Université Lyon 3. Elle enseigne la littérature irlandaise et l'analyse du discours. Ses recherches portent essentiellement sur la nouvelle contemporaine. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur Dylan Thomas, Bernard McLaverty, John McGahern, Deirdre Madden, Colum McCann ou William Trevor.

Sandrine SORLIN

L'art de s'adresser à l'autre avec adresse : des leçons sociolinguistiques de Lord Chesterfield (1737-1768) à *The Art of Selling Yourself* (2012)

Sandrine Sorlin is Professor of English Stylistics at Aix-Marseille University and a member of the Institut Universitaire de France. Her research is at the crossroads of linguistics, literature and the history of linguistic ideas. She has published on linguistic utopias and dystopias and currently works on the discursive construction of identity and alterity in various fields of study. Her latest book is entitled *Langue et autorité: de l'ordre linguistique à la force dialogique* (Rennes, PUR, 2012).

Sandrine Sorlin est Professeur de Stylistique Anglaise à Aix-Marseille Université et membre de l'IUF. Ses intérêts sont au croisement de plusieurs domaines (linguistique, littérature, histoire des idées linguistiques). Elle a publié sur les utopies et les dystopies linguistiques et travaille actuellement sur les constructions discursives de l'altérité et de l'identité dans des terrains d'étude variés. Sa dernière monographie s'intitule *Langue et autorité : de l'ordre linguistique à la force dialogique* parue aux Presses Universitaires de Rennes en 2012.

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

De quoi Barack Obama est-il le nom en 2012 ?

Luc BENOIT A LA GUILLAUME is Senior Lecturer at Paris Ouest Nanterre La Défense university. He specializes in American political discourse and has published articles on presidential rhetoric as well as a first book, *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris, L'Harmattan, 2000. His latest book on American presidential communication is entitled *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama*, Bern, Peter Lang, 2012.

Luc BENOIT A LA GUILLAUME est Maître de Conférences à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Spécialiste du discours politique américain, il a publié des articles sur la rhétorique présidentielle ainsi qu'un premier livre, *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris, L'Harmattan, 2000. Son dernier ouvrage s'intitule *Quand la Maison-Blanche prend la parole. Le discours présidentiel de Nixon à Obama*, Berne, Peter Lang, 2012.

Christopher DESURMONT

Les ressources de la linéarité : l'exemple de l'hypallage

The author is a Senior Lecturer in linguistics at the University Lille 3. After a Ph.D. dissertation on ellipsis (Paris 4, 1999), his papers on English grammar have dealt with nominal determination (the zero determiner, this/that, a/one), just about + VP, try and V / try toV, and most of all, adjectival qualification: the sequencing and coordination of prenominal adjectives, adverbial modification, postnominal adjectives, the <evaluative adjective + toV> construction, hypallage.

L'auteur est Maître de Conférences en linguistique anglaise à l'Université Lille 3. Après une thèse sur l'ellipse (Paris 4, 1999), ses travaux de recherche sur la grammaire de l'anglais ont porté sur la détermination nominale (déterminant zéro, this/that, a/one), la représentation des procès (just about + SV ; try and V / try toV), et principalement sur la catégorie de l'adjectif : l'ordre et la coordination des adjectifs prénominaux, modalisations adverbiales, adjectifs postposés, la construction < adjectif évaluatif + toV >, l'hypallage.

Grégoire LACAZE

***Mise en évidence des fonctions expressives des désignations des locuteurs
origines dans les dialogues***

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

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

Virginie PASSOT

***La première désignation d'un référent : intrigue grammaticale et séduction
dans un corpus de premières phrases de romans***

Virginie Passot is Lecturer at Paris-Sorbonne University. She did a PhD in linguistics on the specificity of the first sentence in novels in a reader-centered perspective.

Virginie Passot est Maître de Conférences à l'Université Paris-Sorbonne. Elle a consacré son doctorat (2012) à l'étude de la spécificité de la première phrase romans dans une perspective centrée sur le lecteur.

Jean SZLAMOWICZ

***Why should the English always be standing, sitting or walking ?
Traduire la posture en français***

Jean Szlamowicz is a linguist, translator and jazz critic. In his dissertation he studied the morphosyntax and intonation of oral English. His subjects also involve African-American studies and discourse analysis (*Détrompez-vous ! les étranges indignations de Stéphane Hessel décryptées*,

Intervalles, 2011). Among his books are *Outils pour traduire* (Ophrys, 2012) and *Outils pour le commentaire de traduction* (Ophrys, 2011).

Jean Szlamowicz est linguiste, traducteur, critique de jazz. Auteur d'une thèse sur la morphosyntaxe et l'intonation de l'anglais oral, il travaille également sur le domaine afro-américain et sur l'analyse du discours (*Détrompez-vous ! les étranges indignations de Stéphane Hessel décryptées*, Intervalles, 2011). Il a écrit *Outils pour traduire* (Ophrys, 2012), *Outils pour le commentaire de traduction* (Ophrys, 2011).

Florence LABAUNE-DEMEULE

Normes et Discours dans le texte postcolonial anglophone (Caraïbes, Inde) : du contre-discours à l'hybridation

Florence Labaune-Demeule est agrégée d'anglais et Professeur des Universités spécialisée dans les littératures postcoloniales anglophones (Caraïbes et Inde), ainsi que dans le domaine de la stylistique/analyse du discours. Auteur de nombreux articles consacrés à V.S. Naipaul, J. Rhys, D. Walcott, E. Danticat, A. Desai, A. Roy, ou A. Nair, elle a notamment publié une monographie sur *The Enigma of Arrival de V.S. Naipaul* (V.S. Naipaul. *L'énigme de l'arrivée. L'éducation d'un point de vue* - 2007) et a édité 3 recueils d'articles : *Éclats de fête* (2006), *V.S. Naipaul : écriture de l'altérité, altérité de l'écriture* (2010) et *Arundhati Roy : The God of Small Things* (2011).

Florence Labaune-Demeule is Professor of Postcolonial literature at the University of Saint-Etienne. Her field of expertise is anglophone postcolonial literature (Caribbean and Indian spheres) as well as stylistics/discourse analysis. She has written many articles devoted to V.S. Naipaul's fiction, but also to J. Rhys, D. Walcott, E. Danticat, A. Desai, A. Roy and A. Nair. She is the author of a monograph entitled *V.S. Naipaul. L'énigme de l'arrivée. L'éducation d'un point de vue* -2007) and she has edited three volumes of articles : *Eclats de fête* (2006), *V.S. Naipaul : écriture de l'altérité, altérité de l'écriture* (2010) et *Arundhati Roy : The God of Small Things* (2011).

Jean-Marie PRIEUR

***“All that has become part of us now”
Between mother tongue and foreign language***

Jean-Marie Prieur is Professor of Anthropology of language at Montpellier III University, where he created with C. Canut in 1999 the LACIS (Langues en contact et Incidences subjectives), team of the EA 739 Dipralang. He is the author of *Le vent traversier. Langage et Subjectivité* (1996) and *Linguistique barbare* (2005) published by Pulm. He recently co-edited *1968-2008 Événements de paroles* (2011) and *Hétérogénéité et Variation. Perspectives sociolinguistiques, didactiques et anthropologiques* (2012) published by Michel Houdiard.

Jean-Marie Prieur est Professeur en Anthropologie du langage à Montpellier III. Il y a créé en 1999 avec C. Canut le LACIS (Langues en contact et Incidences subjectives) équipe de l'EA 739 Dipralang. Il est l'auteur de *Le vent traversier. Langage et Subjectivité* (1996) et de *Linguistique barbare* (2005) aux éditions Pulm. Il a co-dirigé récemment *1968-2008 Événements de paroles* (2011) et *Hétérogénéité et Variation. Perspectives sociolinguistiques, didactiques et anthropologiques* (2012) aux éditions Michel Houdiard.

RÉSUMÉS - ABSTRACTS

Jacqueline FROMONOT
Université Paris 8 – Saint Denis

Snob, « joli petit mot tout rond » ? : instabilités dénominatives
dans The Snobs of England / The Book of Snobs, de William Makepeace Thackeray

Résumé :

Dans sa suite de chroniques hebdomadaires publiées à l'origine dans *Punch*, Thackeray accorde à la dénomination une place centrale, puisqu'il retravaille l'acception du terme *snob* pour lui apporter une connotation morale d'indignité. Tout d'abord, l'auteur catégorise les différentes espèces de snobs avec une rigueur revendiquée pour définir au plus près ces êtres prêts à toutes les bassesses pour se faire accepter des classes supérieures. Toutefois, la veine satirique et humoristique l'emporte et sape l'entreprise taxinomique, selon un principe de composition ludique fondé sur l'imprévisibilité morphologique et syntaxique. Enfin, l'écrivain tend à se libérer des dénominations usuelles attestées pour créer un idiome propre, marqué par les néologismes et les créations onomastiques.

Abstract:

Thackeray's weekly chronicles initially published in *Punch* centre on the definition of the word *snob*, to which the author gives a new layer of meaning by adding the moral connotation of meanness. Firstly, the analysis deals with the way Thackeray categorizes the different species of snobs with claimed rigour in order to study these despicable beings, who will do anything to be accepted among their betters. However, satire and humour soon undermine the taxonomic enterprise, with a playful principle of composition based on morphological and syntactical unpredictability. Lastly, the writer tends to free himself from usual denominations to create his own terminology, characterized by neologisms and onomastic inventions.

Mots-clés : bathos, définition, imprévisibilité, néologisme, onomastique, satire, snob

Keywords: bathos, definition, neologism, onomastics, satire, snob, unpredictability

Hélène COLLINS

Université de Nice Sophia Antipolis
CNRS, BCL, UMR 7320 – LIRCES, EA 3159

She Who Cannot be Named: Lucy as a child molester. Stoker's rhetoric of taboo

Résumé :

Comment un texte peut-il nommer l'innommable ? En mentionnant la *voluptueuse luxure* (« voluptuous wantonness ») de Lucy au contact d'un corps d'enfant, le *Dracula* de Stoker transgresse explicitement l'interdit langagier envers l'abus infligé à un enfant par une femme, bien que d'autres procédés linguistiques – notamment l'ambivalence et le paradoxe – détournent le lecteur de cet objet d'interdiction. La rhétorique de Stoker lui permet de faire référence à ce type d'abus tout en maintenant à distance ce tabou par l'usage du paradigme socialement acceptable de la sainte Mère, et par la fragilisation de la vraisemblance au moyen des paradoxes fantastiques inhérents à la figure du vampire. Le recours au paradigme de la maternité pour décrire une Lucy qui n'a jamais enfanté signale que la sexualité féminine se conçoit plus aisément sous l'angle de la procréation. Hors maternité, la sexualité féminine demeure taboue. Si de surcroît cette sexualité implique une activité pathologique tel l'attentat à la pudeur des enfants, elle s'avère alors, *a fortiori*, innommable.

Abstract:

How does a text go about naming what cannot be named? By mentioning Lucy's "voluptuous wantonness" when she is in contact with a child's body, Stoker's *Dracula* explicitly transgresses the linguistic ban on the taboo of female child molesting, though other linguistic processes divert the readers from this taboo, notably ambivalence and paradox. Stoker's rhetoric enables him to build a reference to female child molesting while simultaneously shielding from it through the use of the socially accepted paradigm of the Holy Mother and by undermining the verisimilitude of the reference through the fantastic paradoxes provided by the figure of the vampire. The paradigm of maternity used to label childless Lucy furthermore indicates that female sexuality is more easily conceivable in terms of procreation. Thus, female non-procreative sexuality remains taboo, unspeakable – all the more so in its pathological instances such as child molesting. This, *a fortiori*, cannot be named.

Mots-clés : rhétorique, tabou, femme, abus sexuel, enfant, ambivalence, paradoxe, métaphore, vampire, Madone

Keywords: rhetoric, taboo, woman, child, molesting, ambivalence, paradox, metaphor, vampire, Madonna

Samia OUNOUGHI
AMU-LERMA: EA 853

Nomination ou étiquetage ? Nom propre et référence dans No Thoroughfare de Charles Dickens et Wilkie Collins

Résumé :

Dans *No Thoroughfare* de Charles Dickens et Wilkie Collins (1870), le déséquilibre de l'intrigue survient lorsque le « personnage principal » apprend qu'il est, et qu'à la fois, il n'est pas Walter Wilding. Les deux auteurs nous amènent à la limite de l'appellation, un procédé dont ils rappellent la complexité et dont ils proposent diverses déviations. Ils mettent en présence deux personnages, qui pour survivre dans le récit devront se poser la question des rapports complexes entre nom propre et référence. A travers deux modes de construction de personnages, Wilkie Collins et Charles Dickens illustrent le débat des logico-linguistes et y apportent leur participation.

Abstract:

In *No Thoroughfare* by Charles Dickens and Wilkie Collins (1870), the main plot starts on the "main character's" learning that he both is and is not Walter Wilding. The two authors thus take us to the limits of naming, reminding us of the complexity of its process while they display various deviances of the naming process. Two characters are involved and their endurance in the narrative they consider the complex relations between proper noun and referent. Through two modes of character framing, Wilkie Collins and Charles Dickens illustrate and take part in the logico-linguists' long existing debate on this issue.

Mots-clés : Collins, Dickens, construction des personnages, logico-linguistique, nom propre, référence, référent

Keywords: Collins, Dickens, character framing, logico-linguistics, proper name, proper noun, reference, referent

Bertrand ROUBY

Université de Limoges

EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles) – E.A. 1087

Apostrophe, invective, invocation : Wilfred Bion dans l'arène de l'inconscient

Résumé :

Dans sa trilogie *A Memoir of the Future*, le psychanalyste britannique Wilfred Bion représente le psychisme en donnant voix à des entités multiples, dont chacune marquerait par une empreinte acoustique une écharde du « soi ». Ces instances s'interpellent, s'apostrophent, s'invectivent, si bien que le mode d'adresse prend le pas sur l'identité assignée à chaque intervenant. Cet article tente de montrer comment un passage bien précis, le chapitre 23, construit un espace paradoxal, une topographie musicale du psychisme où chaque instance se distingue par une tonalité propre.

Abstract:

In *A Memoir of the Future*, British psychoanalyst Wilfred Bion represents the psyche by staging numerous voices which represent fragments of personal identity, each with its own acoustic contours. These various agencies address each other by means of mockery and invective, so that phonetic or musical traits such as rhythm, melody or polyphony tend to prevail over individual identities. This paper focuses on Chapter 23 to show how a paradoxical space is constructed, and how the unconscious is defined in terms of a musical topography.

Mots-clés : Bion, polyphonie, invective.

Keywords: Bion, polyphony, invective.

Claire MAJOLA-LEBLOND

Université Jean Moulin - Lyon3 – ERIBIA-GREI, EA 2610

Poème et nouvelle, la différe/ance en partage

Résumé :

Le but du présent article est de tracer les similitudes profondes entre deux formes traditionnellement considérées comme appartenant à deux genres différents, la nouvelle et le poème.

Abstract:

This The present article aims at showing that, beyond the traditional difference in genre, poems and short stories have more in common than first meets the eye.

Mots-clés : nouvelle, poème, *punctum*, différe/ance, espace-temps, exosquelette, sens et son.

Keywords: poem, prose, short-story, *punctum*, differing, space-time, exoskeleton, sound and sense.

Sandrine SORLIN

Aix-Marseille Université / LERMA / IUF

L'art de s'adresser à l'autre avec adresse : des leçons sociolinguistiques de Lord Chesterfield (1737-1768) à The Art of Selling Yourself (2012)

Résumé :

Dans une série de lettres adressées à son fils à partir de 1737, Lord Chesterfield tente de lui inculquer les bonnes manières dans l'art de parler et de se présenter à l'autre, s'il veut devenir quelqu'un d'important dans la grande société. Marquées par une modalité déontique surabondante, les lettres décrivent un père particulièrement anxieux de s'assurer de la bonne réputation de son fils. Lord Chesterfield lui enseigne l'art de plaire qui consiste à choisir le bon ton et la bonne attitude en fonction de son interlocuteur. Bref, c'est une leçon de rhétorique et de

pragmatique que le père donne à son fils, mettant en lumière les codes sociolinguistiques à connaître si l'on veut réussir socialement, aussi arbitraires soient-ils comme il l'avoue lui-même. Ces « leçons » peuvent sembler le reflet d'un temps révolu où l'appartenance sociale déterminait la réussite professionnelle, mais l'art de plaire et de se faire valoir reste une préoccupation bien actuelle au XXI^e siècle où fleurissent des manuels sur l'art de se vendre si l'on désire réussir sa vie : *You, Inc.: The Art of Selling Yourself* des Américains Beckwith & Clifford (2007) ou *The Art of Selling Yourself* des Anglais Riccoboni & Callaghan (2012) par exemple, enseignent les stratégies les plus efficaces de s'adresser et de se présenter à l'autre.

Abstract:

In a series of letters addressed to his son from 1737 on, Lord Chesterfield tries to instil in him the right etiquettes and ways of addressing others if he wants to have a name in the big world. Marked by an overabundance of deontic modals, the letters bear witness to the anxiety of a father eager to ensure his son's good reputation. Lord Chesterfield teaches him the art of pleasing his audience, which consists in choosing the right tone and attitude depending on who the co-speaker is: in other words, the father gives a lesson in rhetoric and pragmatics, thereby highlighting the sociolinguistic codes that his son will need to know if he wants to be successful, however arbitrary this code may be, as Chesterfield himself confesses. These « lessons » may be construed as mirroring bygone days when social class determined professional success, but the art of selling oneself is still a modern concern in the 21st century: numerous manuals of self-advancement like *You, Inc.: The Art of Selling Yourself* by Beckwith & Clifford (2007) or *The Art of Selling Yourself* by Riccoboni & Callaghan (2012) gives lessons about the most efficient ways of presenting oneself to others.

Mots-clés : Politesse—Idéologie—Rhétorique—Pragmatique—Sociolinguistique—Présentation de Soi

Keywords: Politeness—Ideology—Rhetoric—Pragmatics—Sociolinguistics—Presentation of Self

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

Université Paris Ouest Nanterre La Défense – CREA EA 370

Titre De quoi Barack Obama est-il le nom en 2012 ?

Résumé :

Cet article propose une analyse stylistique d'un court texte (293 mots) de présentation de Barack Obama paru sur son site internet de campagne en 2012. L'étude du genre, de la syntaxe, du lexique, des figures et de l'intertexte permet d'expliquer comment ce texte construit l'ethos hybride d'un président sortant au parcours extraordinaire qui reste cependant un homme ordinaire, proche de l'Américain moyen et de ses valeurs, quitte à gommer tout ce qui pourrait donner du président Obama une image moins consensuelle. En reliant habilement ces deux images pourtant potentiellement contradictoires, le texte exploite les deux points sur lesquels Obama peut espérer surclasser Romney et suggère que le destin personnel et politique du président sortant se confond avec celui de l'Amérique et de sa classe moyenne en crise.

Abstract:

This article gives a stylistic analysis of a short text (293 words) presenting Barack Obama on his campaign website in 2012. By studying genre, syntax, lexical choices, rhetorical devices and intertextual references, one can understand how this text constructs the hybrid ethos of an incumbent president whose extraordinary characteristics do not prevent him from relating to ordinary Americans and their values, even if it means erasing any unpleasant stereotypes which might turn Obama into a more divisive figure. By skillfully relating these potentially contradictory images, the text exploits the two areas which might help Obama beat Romney and suggests that the personal and political destiny of the incumbent president is identical to that of the embattled American middle class.

Mots-clés : Présidents américains ; illusion biographique ; ethos

Keywords: American presidents ; biographical illusion ; ethos

Christopher DESURMONT
Université Lille 3 UMR 8163, STL.

Les ressources de la linéarité : l'exemple de l'hypallage

Résumé :

Cette étude porte sur la figure de l'hypallage instanciée dans la relation adjectif-nom, autour de la notion de /silence/ (exemples du BNC, principalement). L'adjectif qualificatif prénominal aurait une propriété positionnelle caractérisée par un effet de préconstruction. Cependant, on peut faire valoir que l'objet référentiel est représenté avec un certain degré de préconstruction selon le choix du déterminant (article indéfini, déterminant possessif, article zéro). Il est ensuite montré que le SN-hypallagique considéré comme unité de narration codifie parfois des relations de cause à effet entre A et N ou entre deux adjectifs A1 et A2 sans que la syntaxe soit toujours iconique. Enfin, cette étude fait valoir qu'il existerait une variante de la figure lorsque l'adjectif reçoit d'abord et localement une interprétation tropique (connotative) avant de retrouver son sens propre dans une association avec un autre nom dans le co-texte proche ; illustrant ainsi une forme de condensation.

Abstract:

This article examines hypallage as illustrated in the relationship between prenominal adjectives and nouns (A-N), in NPs headed by the noun "silence" (most examples taken from the BNC). The association of an attributive adjective and a head noun often denotes a familiar object. It is here claimed however that this impression varies according to the choice of the determiner in the DP construction [det + A + N]. Various interpretative paths are then illustrated, revealing implicit cause and effect relationships within NPs comprising one or more qualifying adjectives; the semantic dis cohesion between A and N is then partially eclipsed. Finally, it is here claimed that a qualifying adjective can appear both with a figurative and a literal meaning (a form of condensation), with a connotative meaning coming first; this implying some form of 'deferred hypallage'.

Mots-clés : Hypallage, préconstruction, détermination, connotation, condensation.

Keywords: Hypallage, preconstruction, determination, connotation, condensation.

Grégoire LCAZE
Aix-Marseille Université – LERMA EA 853

*Mise en évidence des fonctions expressives des désignations des locuteurs origines
dans les dialogues*

Résumé :

Lorsqu'un locuteur rapporteur construit le report de paroles ou de pensées d'un locuteur origine en utilisant le discours direct comme forme syntaxique de discours rapporté, il est amené à désigner d'une certaine manière l'identité du locuteur origine. Appeler, nommer quelqu'un, c'est déjà lui attribuer un certain degré d'identité. Le rapporteur effectue ainsi une opération de sélection d'une désignation parmi un ensemble de possibles et ce choix est indéniablement porteur de sens. En effectuant cette opération de nommage, il inscrit sa propre subjectivité dans le report de paroles.

Cette étude se propose de mettre au jour certaines fonctions expressives qui transparaissent à travers les diverses désignations des locuteurs origines dans les dialogues. Il s'agit d'établir dans quelle mesure les choix retenus par le locuteur rapporteur conditionnent la réception par un lecteur de l'acte de parole rapporté. Cette recherche, exploitant un corpus regroupant diverses œuvres de fiction en anglais britannique et américain, s'intéresse particulièrement aux stratégies discursives et aux enjeux pragmatiques, sémantiques et stylistiques que les choix du rapporteur révèlent.

S'appuyant sur les notions de cohésion textuelle et de cohérence discursive qui contraignent dans une certaine mesure les choix du locuteur rapporteur, cette étude met en relief la fonction première d'un désignateur qui permet l'identification et la présentation d'une source énonciative. À partir des recherches menées sur l'analyse des interactions verbales, cet article s'attache à montrer l'influence du nombre de participants à la situation d'énonciation sur les désignations des locuteurs origines. Il tend à souligner l'importance des choix stylistiques et pragmatiques retenus par un locuteur rapporteur et qui portent la trace de sa propre subjectivité dans la représentation d'un acte de parole origine.

Abstract:

When a reporter wishes to report an utterer's words by building an occurrence of direct speech, he or she is led to name the original speaker in a specific way. Naming someone is already a significant step towards their characterisation. The reporter selects one designator among a set of possible choices and this choice is undeniably meaningful. By doing so, the reporter inscribes his or her own subjectivity in reported speech.

This study aims at pointing out some expressive functions that can be traced out thanks to the various designators of original speakers in dialogues. Reporters' choices are worth analysing because they substantially influence the way readers perceive original speech acts. This research, based on short stories and novels from Britain and the United States, especially focuses on the semantic, stylistic and pragmatic strategies implemented by reporters.

Taking into account the notions of textual coherence and cohesion that limit the reporter's choices in some way, this study underlines the main expressive function of a designator that enables the reader to identify the original speaker. Thanks to an approach based on verbal interactions, this paper highlights how the number of participants in a dialogue influences the

designators of the speakers. It thereby illustrates the prominence of the reporter's stylistic and pragmatic choices in relation to his or her own subjectivity in the representation of a speech act.

Mots-clés : fonction expressive, désignation, désignateur, dialogue, discours direct, subjectivité, locuteur rapporteur, interactions verbales

Keywords: expressive function, designator, dialogue, direct speech, subjectivity, reporter, verbal interactions

Virginie PASSOT

Université Paris-Sorbonne, CELISO

La première désignation d'un référent : intrigue grammaticale et séduction dans un corpus de premières phrases de romans

Résumé :

Dans la littérature critique, l'étude de l'organisation structurale profonde des récits révèle une logique résolutive par inversion de la situation initiale (Propp 1965, Greimas 1966), dévoilement des secrets (Tomachevski 1965), dénouement des nœuds narratifs (Barthes 1970), ou encore résolution de la tension narrative (Baroni 2007). Configuré sur le mode de l'intrigue, le récit est polarisé par une attente du sens réglée par l'alternance entre rétention et donation de l'information référentielle. Cette rétention du sens ou « réticence du discours » (Barthes 1970) au plan de la macro-structure du récit est sous-tendue, au plan micro-structurel de la phrase, par la mise en place de petites intrigues grammaticales nouées lors de la première désignation d'un référent. L'étude d'un corpus de phrases initiales fait apparaître que plus de 80 % des référents désignés pour la première fois dans le texte sont présentés comme présupposés. Cette présupposition se manifeste majoritairement par l'emploi de pronoms personnels sans antécédents. La pronominalisation anticipée du référent, courante dans le texte narratif, met la phrase en tension en suscitant une attente. À l'initiale du texte, la présupposition met en évidence un décalage épistémique entre le lecteur et l'énonciateur fictif. Ce décalage, entièrement à l'avantage de l'énonciateur, donne à ce dernier une épaisseur supplémentaire de réalité et accélère l'adhésion du lecteur à son point de vue. L'objectif de ce travail est de caractériser le rôle de ces marqueurs de présupposition dans la création d'une intrigue grammaticale et, in fine, dans l'émergence chez le lecteur, victime consentante de cette séduction diabolique des formes, d'un état d'excitation cognitive.

Abstract:

Narrative structures are characterized by a logic of resolution: the reversal of the initial situation (Propp 1965, Greimas 1966), the unveiling of secrets (Tomachevski 1965), the *dénouement* of plots (Barthes 1970), or the release of narrative tension (Baroni 2007). Narratives are polarised by intrigues, reading is by hope for meaning, as texts alternate between holding back and giving referential information. The intrigue on the level of the macro-structure of a narrative is underlain by micro-intrigues, on the level of grammar, as a referent is being introduced for the first time. The study of a corpus of first sentences shows that above 80% of new referents are presented as presupposed, mostly through the use of personal pronouns. With no prior context and, therefore, no antecedents, those pronouns make the reader wish for the revelation of their semantic contents. When used at the beginning of a text, presupposition emphasizes the

epistemic discrepancy between the reader and the narrator. Being entirely in favour of the latter, the discrepancy enhances the narrator's realness and thus facilitates the empathetic melting of the reader's point of view into the narrator's. The aim of this study is to characterize the role played by personal pronouns in the setting of short grammatical intrigues and in the elaboration of seductive strategies which, in the end, set the reader in a state of cognitive excitation.

Mots-clés : *incipit*, pronoms personnels, récit, fiction, roman, lecture, immersion fictionnelle, présupposition

Keywords: *incipit*, personal pronouns, story, fiction, novel, reading, fictional immersion, presupposition

Jean SZLAMOWICZ
Université Paris-Sorbonne - VALE (EA4085)

Why should the English always be standing, sitting or walking ?
Traduire la posture en français

Résumé :

L'étude des traductions en français des verbes de position anglais montre la systématité des effacements et des modulations. Plutôt que le sens littéral, la traduction privilégie des motifs sémantiques dérivés, des interprétations explicatives voire recompose entièrement la structure des prédicats. Cet écart des usages remet en question la notion d'équivalence fondée sur la seule dimension référentielle. La stylistique comparée met en avant des facteurs sémantico-étymologiques et des facteurs structurels profonds qui concernent la construction du prédicat dans les deux langues. L'opposition sens / référence s'augmente ainsi de facteurs stylistiques révélés par la traduction comme accès au sens.

Abstract:

The translation of English verbs of position into French shows a systematic tendency to either suppress or modify those verbs. Instead of aiming at their literal meaning, translations will rather focus on derived semantic features, interpretations and clarifications or even completely reconfigure the sentence structures. Such a discrepancy questions the idea of equivalence as founded on the sole referential dimension. Compared stylistics highlight factors based on semantics and etymology for specific words, as well as deep structural factors that regard the construction of predicates in both languages. Translation enables a different take on the interplay of meaning and reference and shows that they are compounded by stylistic factors.

Mots-clés : verbes de posture et de mouvement, référence, traductologie, stylistique

Keywords: verbs of position and movement, reference, translation studies, stylistics

Florence LABAUNE-DEMEULE

Université Jean Monnet – Saint-Etienne– Centre de Recherche CELEC EA 3069

*Normes et Discours dans le texte postcolonial anglophone (Caraïbes, Inde) :
du contre-discours à l'hybridation*

Résumé :

Le texte postcolonial a souvent été décrit par la critique comme une remise en cause de la norme, ou des normes, quel que soit le domaine dans lequel se définissent ces dernières : normes politiques d'abord, puisque le postcolonialisme s'inscrit, comme son nom l'indique, dans un « après colonialisme » : remise en cause des institutions et des relations entre métropole et colonie, entre centre et marge, ou périphérie. Normes sociales encore, lorsque sont dénoncés certains systèmes où la/les norme(s) n'ont d'autre de but que de proposer une hiérarchie inacceptable qui écrase ou étouffe les individualités. Normes religieuses ensuite qui, dans certains cas, dictent aussi des comportements contre lesquels s'insurgent des individus libres...

L'objet de cet article consiste à démontrer les rapports qui peuvent être établis entre normes et discours littéraire postcolonial : comment ce type de discours énonce-t-il la/ les norme(s), mais aussi la/les dénonce-t-il ?

Cependant, la dénonciation des normes (politiques, sociales, religieuses ou autres) engendre aussi une réappropriation du discours traditionnel, notamment par le biais de l'intertextualité.

Enfin, ceci conduit à analyser comment le discours, au contact des normes, en vient à se modifier, pour revisiter les normes génériques et leur donner de nouvelles formes, souvent hybrides, qui permettent d'exprimer au mieux l'expérience postcoloniale.

Abstract:

This Postcolonial texts have often aimed at questioning norms that apply to a variety of fields: political norms, first of all, since the very meaning of postcolonialism refers to an era which opened up after colonialism, and which has been characterized by the study of institutions and of the relationships between the motherland and the colonies, between the centre and the margins. But this also refers to social norms, notably when social systems are denounced for imposing their norms through an unbearable hierarchy which smothers individual freedom. Not to forget religious norms which, in some cases, also impose themselves on individuals to deprive them further of their liberty.

This article will focus on the links which can be established between norms and literary postcolonial discourse by highlighting how norms are mentioned and denounced.

However, such a denunciation of political, social, religious or any other norms clearly leads writers to transform traditional discourse and adapt it to their own aims by means of intertextuality.

Lastly, this article will examine how the interaction between postcolonial discourse and norms alters the discourse itself, modifying it so as to revisit generic norms in order to create new literary –often hybrid– forms which prove to be the best way of expressing postcolonial experiences.

Mots-clés : Discours postcolonial ; normes ; dénonciation ; institutions ; centre et marges ; intertextualité ; hybridité ; hybridation; formes littéraires ; genres littéraires.

Keywords: Postcolonial discourse; norms, denouciation; institutions; centre and margins; intertextuality; hybridity; hybridization; literary forms; literary genres.

Jean-Marie PRIEUR
Université Paul Valéry – Montpellier III
EA 739 LACIS-DIPRALANG

“All that has become part of us now” Between mother tongue and foreign language

Résumé :

Articulé en trois temps sur les concepts Lacaniens de Réel, Symbolique et Imaginaire, l'article dégage successivement, à travers des références aux travaux d'Andrée Tabouret-Keller et des exemples pris chez quelques écrivains majeurs du XXe siècle confrontés au plurilinguisme, plusieurs notions capitales, notamment celles de contrainte, d'institution et d'identification, dont se constitue toute langue pour tout sujet.

Abstract:

Structured in three phases around the Lacanian concepts of the Real, the Symbolic and the Imaginary, this article successively brings out several major notions, namely constraint, institution and identification which are an integral part of any language for any subject. References to the scholarly work of Andrée Tabouret-Keller and to some of the major writers of the 20th Century confronted with plurilingualism support the argument.

Mots-clés : langue maternelle, langue étrangère, Réel, Symbolique, Imaginaire

Keywords: mother tongue, foreign language, Real, Symbolic, Imaginary

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