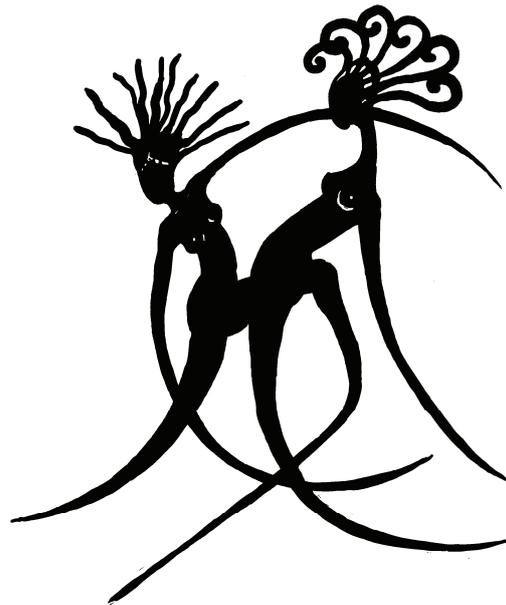


*Études de Stylistique
Anglaise*

SSA

Société de Stylistique Anglaise

À l'horizon
2010



ESA N° 1
(BSSA N° 34)

© 2011 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

Présidente :

Monique DE MATTIA-VIVIÈS
Professeur à l'Université de Provence
Adresse personnelle : Chemin départemental 46,
13790 CHATEAUNEUF LE ROUGE
monique.demattia-vivies@wanadoo.fr

Présidents adjoints : Wilfrid ROTGÉ et Simone RINZLER

Wilfrid ROTGÉ,
Professeur à l'Université Paris Ouest – Nanterre
La Défense
Adresse personnelle : 34, square de Clignancourt, 75018 PARIS
rotge@wanadoo.fr.

Simone RINZLER,
Maître de conférences à l'Université Paris Ouest - Nanterre La Défense
Adresse personnelle : 123, rue de Garches, 92000 NANTERRE
simone.rinzler@wanadoo.fr

Trésorier : Manuel JOBERT (Université de Lyon 3)

Adresse personnelle : Le Hameau de St Etienne.
69460 ST ETIENNE DES OULLIÈRES

Secrétaires : Luc BENOIT A LA GUILLAUME (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense) et Jean-Rémi LAPAIRE (Université de Bordeaux 3)

Vice-Présidents : Nathalie VINCENT-ARNAUD et Ronald SHUSTERMAN

Rédacteurs en chef : Monique DE MATTIA-VIVIÈS et Simone RINZLER

Comité de rédaction : Nathalie VINCENT-ARNAUD, Manuel JOBERT, Linda PILLIÈRE

Comité de lecture : Luc BENOIT A LA GUILLAUME, Stéphanie BONNEFILLE, Yan BRAILOWSKY, Monique DE MATTIA-VIVIÈS, Manuel JOBERT, Isabelle KELLER-PRIVAT, Jean-Rémi LAPAIRE, Paul LARREYA, Jean-Jacques LECERCLE, Clara MALLIER, Dan McINTYRE, Gilles MATHIS, Aliyah MORGENSTERN, Jacqueline PERCEBOIS, Linda PILLIÈRE, Albert POYET, Mireille QUIVY, Simone RINZLER, Wilfrid ROTGÉ, Sébastien SALBAYRE, Olivier SIMONIN, Sandrine SORLIN, Henri SUHAMY, Jean-Louis VIDALENC, Nathalie VINCENT-ARNAUD.

Webmestre : Yan BRAILOWSKY

Site de la SSA : <http://stylistique-anglaise.org>

Responsable de la rubrique « recensions » sur le site : Nathalie VINCENT-ARNAUD

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

NOM : Mme / Mlle / M.

.....

ADRESSE (postale et électronique)

.....

.....

COTISATION : 15 Euros

RÈGLEMENT :

Libeller le chèque en euros à l'ordre de la *Société de Stylistique Anglaise*.
(CCP: 5372 65 A Centre de Toulouse)

Adresser tout règlement au Trésorier :
Manuel JOBERT

Le Hameau de St Etienne, 69460 ST ETIENNE DES OULLIÈRES.

Le Trésorier 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.

BON DE COMMANDE :
ÉTUDES EN STYLISTIQUE ANGLAISE
(BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE STYLISTIQUE ANGLAISE)

NOM : Mme / Mlle / M.

.....

ADRESSE (postale et électronique)

.....

.....

COMMANDE DU/DES BULLETIN(S)

N° :.....

Prix des anciens numéros : 8 € le numéro

Nombre d'anciens numéros commandés : X 8 € = €

Prix du Numéro 34 : 15 €

Nombre d'exemplaires commandés du N° 34 :..... X 15 € =€

TOTAL DÛ : =€

RÈGLEMENT :

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

Adresser le bon de commande et le règlement au Trésorier,

Manuel JOBERT

Le Hameau de St Etienne

69460 St ETIENNE DES OULLIÈRES

SOMMAIRE

Monique De Mattia-Viviès	
<i>Editorial</i>	9
Simone Rinzler	
<i>Avant-propos</i>	11
Résumés - Abstracts	17
Grégoire Lacaze	
<i>De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct</i>	25
Jacqueline Percebois	
<i>Analyse stylistique des Décisions du Sommet de Copenhague 2009</i>	45
Christine Copy	
<i>Structuration de l'espace énonciatif et appropriation du discours stéréotypé dans le conte populaire transcrit</i>	73
Luc Benoit A La Guillaume	
<i>Les horizons stylistiques de Barack Obama</i>	91
Simone Rinzler	
<i>Horizons du style : pratique et théorie de la transmission du stylistique</i>	105
Jacqueline Fromonot	
<i>Du respect au décept : manipulations de l'horizon d'attente dans la fiction de William Makepeace Thackeray</i>	127
Jean-Jacques Lecercle	
<i>Deleuze lit Dickens</i>	139
Frédéric Spill	
« <i>Out there the gray desolation</i> » : <i>l'engloutissement de l'horizon dans The Road (2006) de Cormac McCarthy</i>	149

Jean-Louis Vidalenc

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie d'un sémantisme issu du fatum, dans la lexie <fatal> en français et en anglais contemporain ? 163

Vanina Jobert-Martini

Memoir de John McGahern : l'enfance comme ultime horizon .. 183

Biographie des auteurs 197

Texte de cadrage du Congrès..... 201

ÉDITORIAL

L'année qui vient de s'écouler a été faste pour la *Société de Stylistique Anglaise*.

Outre que le nombre de ses adhérents a pratiquement doublé en moins de deux ans, notre Société est de plus en plus souvent sollicitée, qu'on lui soumette des propositions d'activités ou que l'on recherche sa caution scientifique. Son site (<http://stylistique-anglaise.org/>) est d'ailleurs très régulièrement visité, et les différentes rubriques, notamment la rubrique « Recensions » sont en pleine expansion. Une liste des membres de la Société est désormais disponible, et la mise en ligne des précédents numéros se fait progressivement.

Cette année, un *Symposium* international était placé sous l'égide de la SSA, avec le soutien du H.L.L.I (EA 4030) et du LERMA (Université de Provence, EA 853), *Le texte pris dans le jeu de ses adaptations*. Ce dernier a eu lieu les 26 et 27 mars 2010 à Université du Littoral Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), sous la responsabilité conjointe de Linda Pillière et d'Isabelle Roblin, et a connu un vif succès. Les Actes seront publiés dans un volume spécial du *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* en janvier 2011 (BSSA 33).

Un autre volume spécial du BSSA est en cours, co-dirigé par Jacqueline Percebois et Michel Petit, *Styles spécialisés* (BSSA 35). Ce volume regroupera une dizaine de contributions de référence dans le domaine de l'anglais de spécialité. Il sera publié avec le soutien de la SSA, de l'équipe ASPDA (EA 4140) de l'Université Victor Segalen (Bordeaux 2), et du LERMA au troisième trimestre 2011.

Au cours de l'année 2011, la SSA apportera son soutien scientifique à deux colloques :

- l'un organisé par Sandrine Sorlin, *Le rapport éthique au discours: histoire - pratique - analyse*, qui aura lieu à l'Université Paul Valéry - Montpellier 3 les 15 et 16 avril 2011,

- l'autre prévu pour octobre 2011 intitulé *Style in Fiction today*, organisé par Clara Mallier et Manuel Jobert, en partenariat avec *PALA* et avec le soutien de l'Université de Bordeaux 3, de Lyon 3 et du CREA, en l'honneur du trentième anniversaire de la publication de *Style in Fiction* de Michael Short et Geoffrey Leech.

Signe de la bonne santé de la *SSA*, notre revue se modernise et change de nom. Elle devient *Études de Stylistique Anglaise*. Le *Bulletin 34* (le présent volume) correspond désormais à *ESA* n°1. Ce changement de nom correspond à une nouvelle politique éditoriale : cette nouvelle formule accueillera désormais des articles « hors-thème ». Depuis quelques années, la revue ne publiait que les Actes des Congrès. Dès à présent, tout membre de la *SSA* désireux de proposer un article à la revue sans nécessairement participer au congrès aura le loisir de le faire. Les articles seront ensuite soumis au comité de lecture pour évaluation scientifique.

Lors du congrès de Lille, l'Atelier de stylistique a accueilli 11 participants. Figurent dans le présent volume tous les textes ayant fait l'objet d'une évaluation positive par le comité de lecture. Le prochain congrès se déroulera dans deux universités parisiennes, l'Université de Paris 3 et l'Université de Paris 7. En l'absence de thème général retenu, la *SSA* a sélectionné *contexte(s)*, thème autour duquel s'articuleront les communications proposées à l'Atelier de stylistique. Ce thème est à la fois susceptible d'intéresser les chercheurs spécialistes de littérature, de linguistique ou de civilisation.

La *SSA* est une source de satisfaction pour tous ceux qui ont la chance, et le plaisir de contribuer à son bon fonctionnement. En octobre 2011, la Société élira un nouveau Président/une nouvelle Présidente. Les forces vives de notre Société sont nombreuses, les collègues qui s'y investissent d'un dévouement exceptionnel. Ils n'auront aucun mal à porter la *SSA* plus loin encore sur la voie de l'excellence tournant le dos à toute forme de dogmatisme ou d'élitisme malvenu.

À titre personnel, je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée, tout au long du mandat qui m'a été confié : le bureau de la *SSA*, bien entendu, sur lequel j'ai pu infailliblement compter, Wilfrid Rotgé, mon prédécesseur et Gilles Mathis, l'un de ses fondateurs.

Longue vie à la *SSA* !

Monique De Mattia-Viviès

Présidente de la *Société de Stylistique Anglaise*, octobre 2010

AVANT-PROPOS

L'atelier de la *Société de Stylistique Anglaise* s'est déroulé à Lille dans les locaux de l'université Lille 3 – Charles de Gaulle du 21 au 23 mai 2010. Le thème du 50^{ème} Congrès de la SAES, « À l'horizon¹ », a permis aux participants de l'atelier de poursuivre l'élaboration d'une cartographie toujours en mouvement de la stylistique, pour mieux en tracer les contours actuels. Comme tout horizon, celui de la stylistique ne cesse d'évoluer au fil de l'avancement des travaux des stylisticiens. L'horizon 2010 pour la SSA se traduit matériellement par la transformation du *Bulletin de la Société de Stylistique* en *Études Anglaises de Stylistique* dont ce recueil est le tout premier numéro.

Avec ce nouveau départ vers de nouveaux horizons sans cesse modifiés par une dynamique toujours-déjà *in progress*, la stylistique affirme sa bonne santé par l'accueil donné à des perspectives et à des points de vue diversifiés, témoignages de la richesse du paysage stylistique et de son ouverture sur le monde. Entre microlinguistique et macrolinguistique, lecture interne linguistique et rhétorique et lecture externe sociologique, politique ou philosophique des corpus étudiés, macro-lectures d'ensemble et micro-lectures du détail, les articles de l'atelier 2010 montrent la large assise *du stylistique* tout en favorisant son développement et sa transmission. Comme tous les ans, cette présentation subjective prend en compte, certes les articles tels qu'ils se présentent dans leur forme définitive, mais aussi les réflexions et les idées émises ou envisagées lors des discussions de l'atelier, car la transmission de la stylistique et *du stylistique* ne passe pas uniquement par le canal de l'écrit, mais par les rencontres fructueuses qui s'y établissent.

L'article de Grégoire Lacaze, se situe du côté de la stylistique par son analyse linguistique de textes divers appartenant à des genres scripturaux

¹ Voir texte de cadrage à la fin de ce numéro.

différents, la littérature et la presse. L'analyse du détail microlinguistique des segments annonceurs de discours direct s'appuie sur l'étude d'un fait de langue unique : le discours direct. Son insertion dans des genres discursifs différents ouvre sur des horizons co-textuels, contextuels et situationnels variés qui intéressent le stylisticien. Par son sujet, cet article relève tout autant de la linguistique dans son acception d'interprétation pragmatique interne que de la stylistique et de son ouverture sur une stylistique du genre, que celui-ci soit fictionnel ou informationnel, par exemple lorsqu'il relève de la « *non fiction* » dans la presse. Par son sujet et la précision de ses analyses, cet article représente une introduction importante à l'interprétation pragmatique externe et aux études de stylistique anglaise portant sur la question du genre et des contextes énonciatifs. Il permet, avec les autres articles, d'amorcer d'ores et déjà, le thème de réflexion *Contexte(s)* choisi pour l'atelier au congrès de la SAES de Paris les 22-24 mai 2011.

Huit études concernent plus directement la problématique du *genre* en ne s'attachant pas exclusivement à une lecture de linguistique interne d'un fait de langue en convoquant le contexte large de la question de ce qu'est un *genre* spécifique. Ils font écho à la distinction entre « linguistique interne » et « linguistique externe » effectuée par Jean-Jacques Lecercle dans *Une philosophie marxiste du langage*² et à ce que j'appelle la *microlinguistique* et la *macrolinguistique*, l'une ne pouvant se passer de l'autre et inversement dans les études stylistiques.

En fin de recueil, Vanina Jobert-Martini montre que le dernier écrit du romancier John Mc Gahern, explicitement autobiographique, se place sous le signe de l'horizon de la mort prochaine de son auteur. Le texte convie à la fois le lecteur et l'auteur à un dernier voyage rétrospectif dans l'enfance de McGahern. Loin du genre romanesque, ce dernier récit constitue paradoxalement un moyen de mettre à distance le réel et l'attente de la mort, pour se situer toujours-déjà dans le monde d'une enfance rêvée. L'enfance rêvée en écriture, s'avère bien peu idyllique dans les faits en ce qui concerne McGahern. Or ce phénomène ne peut transparaître qu'à la lecture de son œuvre entière par une spécialiste de cet auteur.

Interrogeant elle aussi le passage à l'écrit avec le style spécialisé d'un genre spécifique de discours institutionnel, Jacqueline Percebois considère un genre non poétique et non littéraire avec les *Décisions* écrites faisant suite à un sommet international. Ces décisions relèvent de la *lettre (littera)* par la transcription scripturaire secondaire de débats institutionnels qui ont fait l'objet de prises de parole dans un genre mêlant oralité et *littératie* (ou *littéracie*) selon

² LECERCLE, Jean-Jacques, 2004. *Une philosophie marxiste du langage*. Paris, Actuel Marx confrontation, PUF.

la distinction de Walter J. Ong³. Les débats sont en effet préparés à l'écrit, mais relèvent au moment des sommets, d'une forme d'oralité secondaire. L'article analyse d'un point de vue stylistique ce qui, dans ces écrits, rend difficile la signature la plus rapide par toutes les parties concernées. Le corpus s'appuie sur les *Décisions* du Sommet de Copenhague de 2009, rédigées dans l'optique de l'élaboration d'un traité concernant la question du changement climatique.

Les articles suivants s'inscrivent eux aussi dans la thématique des relations entre oralité et scripturalité. Luc Benoit À La Guillaume, spécialiste des discours présidentiels américains, propose une étude rhétorique du style discursif d'Obama, entre *ethos* et *logos*. Son analyse est à la fois interne et externe : l'analyse stylistique de la rhétorique de Barack Obama le conduit à envisager de compléter l'analyse de discours interne par une réflexion externe, à la fois sociologique et politique. Avec ce double mode de lecture des mêmes textes, il élabore et pratique une stylistique du discours spécialisé représenté par le genre du discours présidentiel aux États-Unis. Son travail met en relief la stylistique particulière d'Obama dans son inscription dans le contexte large du corpus politique américaniste.

Liant l'oralité et la scripturalité par une étude des transcriptions écrites de contes populaires oraux, Christine Copy s'intéresse au discours stéréotypé du conte et au processus qui affecte les expressions figées sous forme d'un *défigement*. Son article met en relief la présence, implicite dans le conte transcrit, du point de vue énonciatif des conteurs oraux (ou *proto-énonciateurs*) et celle, subjective, du transcripateur de ces contes. La démarche est à la fois linguistique et stylistique. Elle s'adosse à l'école d'analyse de discours de Maingueneau.

Dans l'ordre inverse, l'oralisation publique d'un texte écrit sous-tend une interprétation herméneutique de ce texte qui entraîne le co-autorat *in vivo* de ce texte par le lecteur à voix haute. Mettant en regard deux pragmatiques de l'interprétation (intellectuelle / conceptuelle et artistique / vocale), l'article de Simone Rinzler propose une théorie de la transmission *du stylistique* passant par les interprétations pragmatiques, artistique et intellectuelle, comme expressions de l'être dans la lecture à voix haute de textes engagés dans l'expression d'un affect fort. Il met en avant la nécessité du silence dans le domaine interprétatif mais aussi dans la relation didactique, pour mettre en œuvre un jeu continu de multiples contre-interpellations entre oral et écrit, production et réception. Ce jeu intersubjectif défige la fixité du texte écrit par la possibilité d'interprétations/re-créations orales variées, toutes justes.

³ ONG, Walter J. *Orality and Literacy – The Technologizing of the Word*, London & New York, New accents, Routledge.

Deux textes portent sur le genre romanesque sous deux modalités différentes : Jacqueline Fromonot analyse comment les horizons d'attente du lecteur dans le genre du feuilleton influent sur la narration et l'écriture. Avec les relations épistolaires qui s'instaurent entre William Makepeace Thackeray et son lectorat, s'élabore dans les colonnes du journal, un cas pratique de constitution d'un genre nouveau, prototypique du genre du roman-fleuve dix-neuviémiste anglophone. La narration du feuilleton, genre populaire dans la presse, dépend de l'implication des lecteurs dans cette narration et la modifie pour parvenir au genre du roman hérité de cette époque que nous ne lisons plus que comme des entités figées, des sommes fixes. Reprenant la technique du conteur attentif aux réactions du public dans une culture de l'oralité, le genre du feuilleton marque, pour l'écrit, le début d'une interactivité entre auteur et lectorat et préfigure les expériences narratives de ces dernières années sur les blogs d'Internet.

Frédérique Spill met en question le genre du roman comme quête existentielle avec *The Road* de Cormac McCarthy. Focalisé sur l'espace et le temps, son article revisite le thème narratif de l'odyssée et la thématique des grands espaces de l'Ouest américain. L'analyse du style deleuzien de l'auteur, laconique et minimaliste, se fonde avec l'analyse de la thématique d'un monde de plus en réduit malgré la traversée d'un espace qui se rétrécit, iconicisation d'un monde en cours de néantisation aux horizons noirs, limités et désespérants. Ici encore, la stylistique gagne à ce type de lecture et d'interprétation, tout autant thématique que stylistique.

Dans une acception tout à fait différente du genre, au sens de *gender*, et non plus de *genre*, Jean-Louis Vidalenc s'intéresse à l'évolution du concept de « femme fatale » mis en images et en texte dans le cinéma hollywoodien. En passant par le genre cinématographique, l'article permet à la stylistique de s'enrichir en ouvrant de nouvelles pistes critiques largement historicisées. Partant de la micro-analyse du terme « fatal » dans l'expression « femme fatale », il convie le lecteur à un macro-parcours culturel mettant en relief le malentendu sur la figure de Marie-Madeleine dans les *Évangiles* en regard avec le cliché de la « fille perdue » dans les contextes culturels nord-américains et viennois.

Enfin, et sans suivre l'ordre des articles de ce recueil, Jean-Jacques Lecercle introduit un nouveau concept : celui de la « lecture forte » ou *strong reading* qu'il vient de développer dans son dernier livre *Badiou and Deleuze Read Literature*⁴ paru cet été. Analysant le type de micro-lecture que Deleuze effectue à propos d'un très court passage de *Our Mutual Friend* de Dickens, Deleuze fait émerger une macro-lecture philosophique des textes littéraires,

⁴ LECERCLE, Jean-Jacques, 2010. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh, Edinburg University Press.

liant analyse interne et externe. Le concept de lecture philosophique de textes littéraires sous le mode du *strong reading* est, à n'en pas douter, l'avenir des études de stylistique anglaise. Il permet d'envisager la pratique conjointe de micro-lectures et de macro-lectures et signe un départ renouvelé vers la pratique effective d'une « philosophie du stylistique ».

Simone Rinzler

Présidente adjointe de la *Société de Stylistique Anglaise*, novembre 2010

RÉSUMÉS - ABSTRACTS

Grégoire LACAZE

Aix-Marseille Université, EA 853, LERMA

*De l'incise au segment contextualisant :
un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct*

Résumé :

À partir de l'étude de l'introduction du discours direct (DD) dans un corpus d'énoncés rassemblant des extraits de romans, de nouvelles et d'articles de presse, nous nous proposons de montrer comment l'analyse linguistique et syntaxique traditionnelle de ces énoncés peut rencontrer des obstacles pour nommer et décrire les segments d'introduction du DD. Face aux clivages terminologiques et aux limites d'emploi du terme *incise* que nous mettrons en évidence, nous introduirons un nouvel outil conceptuel apte à rendre compte de l'introduction du DD dans différents genres discursifs : le « segment contextualisant annonceur de DD ». Il ne s'agit plus d'effectuer une analyse d'une occurrence de DD se limitant à la dualité discours citant/discours cité mais bien de privilégier une approche transphrastique mettant au premier plan les notions de cohésion et de cohérence textuelles. L'analyse de chaque occurrence de DD est menée en prenant en compte son environnement cotextuel. Cette approche analytique permet ainsi au linguiste de décrire un segment d'introduction du DD, indépendamment du genre discursif considéré. Nous présenterons donc différents énoncés illustrant la variabilité compositionnelle possible d'un segment contextualisant.

Abstract:

This corpus-based study of the introduction of direct speech comprising excerpts from fiction and newspaper articles aims at pointing out the limits of the expression *reporting clause* in the description of any introductory clause of direct speech. A new methodological approach, based on the analysis of any occurrence of direct speech according to its cotextual environment, will then be introduced. This analysis of utterances from any speech genres takes into account any textual sequence introducing direct speech thanks to the concept of *contextualizing sequence announcing direct speech*. This transphrastic approach gives prominence to the notions of textual cohesion and coherence. Examples of utterances including contextualizing sequences announcing direct speech will be mentioned as an illustration of the compositional diversity of such sequences.

Mots-clés : introduction, discours direct, genres discursifs, romans, nouvelles, articles de presse, incise, segment contextualisant, approche transphrastique, environnement cotextuel

Keywords: introduction, direct speech, speech genres, novels, short stories, newspaper articles, reporting clause, contextualizing sequence, transphrastic approach, cotextual environment

Jacqueline PERCEBOIS

Aix-Marseille Université, EA 853, LERMA

Analyse stylistique des Décisions du Sommet de Copenhague 2009

Résumé :

Cet article étudie les *Décisions* publiées à l'issue du Sommet de Copenhague 2009 en tant que genre institutionnalisé usant de divers moyens discursifs pour donner l'impression d'un document juridique fort qui doit être signé au plus tôt par toutes les Parties à la Convention Cadre des Nations Unies sur le Changement Climatique, afin de devenir un traité. Mais l'analyse stylistique révèle les failles de ce document.

Abstract:

This paper studies the *Decisions* published at the end of the 2009 Copenhagen Summit as an institutionalized genre resorting to various discursive devices to convey the impression of a strong legal document that must be signed as soon as possible into a treaty by all Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change. But stylistic analysis reveals the shortcomings of the document.

Mots-clés : genre institutionnalisé, discours, argumentation, terminologie, précautions discursives, patrons syntaxiques

Keywords: institutionalized genre, discourse, argumentation, terminology hedging, syntactic patterns

Christine COPY

Université de Pau et des Pays de l'Adour, EA 3958, IMAGER (LIDIL)

Structuration de l'espace énonciatif et appropriation du discours stéréotypé dans le conte populaire transcrit

Résumé :

Dans cet article, les *marqueurs typologiques* du conte transcrit sont comparés aux expressions figées. À partir d'une analyse de leur fonctionnement en contexte, on montre i) d'une part que ces formes discursives sont la trace d'un repérage faisant intervenir une source énonciative générique appelée *proto-énonciateur* qui renvoie au domaine de *l'hyperénonciation* (Maingueneau 2004) ; ii) d'autre part, que les variations à partir de ces marqueurs typologiques relèvent du *défigement* et qu'elles permettent de poser un repérage par rapport à une source subjective en même temps qu'elles soulignent une lecture analytique nécessaire à l'interprétation des marqueurs typologiques.

Abstract:

In this article, the text-type markers of transcribed folktales are analysed as fixed expressions. Considering the way those expressions function in context, it is argued that i) *fixedness* is the sign of the commitment of a generic enunciative source called *proto-enunciator* and related to what Maingueneau (2004) calls *hyperenunciation* (*hyperénonciation*) ; ii) variations on text-type markers function as a way to posit a specific subjective source as well as they highlight the analytical reading necessary to interpret these expressions.

Mots-clés : marqueur typologique, expression figée, défigement, proto-énonciateur, hyperénonciation, prise en charge

Keywords: text-type marker, fixed expression, variation, proto-enunciator, hyperenunciation, commitment

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

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

Les horizons stylistiques de Barack Obama

Résumé :

Le succès rhétorique de Barack Obama interroge le stylisticien dans la mesure où il repose autant sur l'ethos que sur le logos. L'analyse du style d'Obama requiert à la fois une approche interne, intertextuelle, qui étudie l'appropriation d'une rhétorique *liberal* et une approche externe, sociolinguistique, qui confronte son style expressif à la fermeture du champ politico-médiatique. On commencera par situer le discours d'Obama dans la tradition *liberal* américaine. Puis on interrogera l'image de Noir compétent qu'il projette. Enfin, on se demandera ce que nous apprend le style d'Obama sur la fermeture relative du champ politique américain contemporain en l'opposant au style *liberal* classique de Franklin D. Roosevelt et à la rhétorique populiste du rebelle officiel que présentent les Républicains conservateurs depuis Ronald Reagan.

Abstract:

Barack Obama's rhetorical success is stylistically interesting insofar as it relies on ethos as much as on logos. In order to analyze Obama's style, one needs to combine an internal, intertextual perspective which studies how the American liberal tradition was appropriated by Obama, and an external, sociolinguistic perspective, which pits Obama's expressive style against the increasing professionalization of the political field. The article first discusses Obama's rhetoric in the context of the American liberal tradition. It then moves on to the ethos of the competent black man which he strives to project. Finally, Obama's style is seen as a response to the increasing professionalization of the contemporary American political field, which contrasts with Franklin D. Roosevelt's classical liberal style and with the populist rhetoric of the maverick which conservative Republicans have often adopted since Ronald Reagan.

Mots-clés : Barack Obama, style expressif, ethos, champ politique

Keywords: Barack Obama, expressive style, ethos, political field

Simone RINZLER

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

Horizons du style : pratique et théorie de la transmission du stylistique

Résumé :

Cet article interroge les relations entre oralité et scripturalité et la transmission du savoir et *du Stylistique* dans l'enseignement et l'apprentissage de l'anglais langue étrangère. Le fondement de la linguistique appliquée (ou didactique des langues) est mise en relation avec une philosophie de la transmission. L'article s'appuie sur la *praxis* de l'oralisation de textes écrits sous forme de « performances » artistiques publiques.

Abstract:

The aim of this paper is to question the relationships between orality and literacy and the transmission of knowledge and of *the Stylistic* in the teaching and learning of English as a foreign language. The basics of applied linguistics are confronted with a philosophy of transmission considering the experience of the silence of transmission. This paper is based on the *praxis* of the oralisation of written texts in public performances.

Mots-clés : oralité, scripturalité, littéracie, stylistique, transmission, création, performance, spectacle, lecture à voix haute, linguistique appliquée, didactique, herméneutique, interprétation, évaluation, lire, écrire, écouter/comprendre, compétence, *awareness*, conscience, expérience, voix, théorie, pratique, *praxis*, émancipation, Rancière (Jacques), Jullien (François)

Keywords: orality, literacy, stylistics, transmission, creation, performance, public reading, applied linguistics, didactics, hermeneutics, interpretation, assessment, reading, writing, speaking, listening, skills, awareness, conscience, experience, voice, theory, practice, *praxis*, emancipation, Rancière (Jacques), Jullien (François)

Jacqueline FROMONOT

*Université Paris 8, EA 1569, Transferts critiques et dynamique des savoirs
(domaine anglophone)*

*Du respect au décept : manipulations de l'horizon d'attente dans la fiction de
William Makepeace Thackeray*

Résumé :

On étudiera l'écriture fictionnelle de W.M. Thackeray à partir de la théorie de la réception. Malgré l'élaboration apparente d'un mode de coopération irénique vis-à-vis du narrataire, le narrateur thackerayan adopte souvent un régime d'écriture agoniste et éristique. En raison des thématiques, du ton et du style retenus, l'horizon d'attente se révèle changeant, instable, dispositif propre à décevoir et à heurter le lecteur tout en visant à dénoncer l'approche stéréotypée de ce dernier. La démarche n'est pas sans évoquer la notion de décept, opérationnelle dans le domaine de l'art contemporain, et permet de souligner la modernité des textes de Thackeray.

Abstract:

This paper relies on the reception theory to shed light on W.M. Thackeray's fiction. While apparently adopting an irenic, cooperative mode of exchange with the narratee, the Thackerayan narrator often departs from it to choose an agonistic, eristic type of discourse. With the novels' specific themes, tone and style, the horizon of expectations proves changing and unstable. This is

likely to prove bewildering and disappointing for the readers and expose their stereotypical response. These strategies conjure up the notion of decept, which is at work in contemporary art, and point out to the modernity of Thackeray's texts.

Mots-clés : agonisme, coopération, irénisme, décept, déception, maxims conversationnelles, romance, réalisme, théorie de la réception

Keywords: agonism, conversational maxims, cooperation, irenism, decept, deception, romance, realism, reception theory

Jean-Jacques LECERCLE

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

Deleuze lit Dickens

Résumé :

On partira de la lecture par Deleuze, dans son dernier article, « L'immanence : une vie... », d'une page de *Our Mutual Friend*, de Dickens. On se demandera en quoi cette lecture philosophique fait plus qu'illustrer les concepts du système, et en quoi elle peut intéresser la stylistique. On comparera la lecture de Deleuze avec une autre lecture du roman, le compte rendu qu'en donna Henry James. On en tirera des conséquences sur ce que peut être la « lecture forte » d'un texte littéraire par un philosophe.

Abstract:

The essay is a commentary of the close reading that Deleuze, in his last published essay, « Immanence : a life... », practices on a passage from *Our Mutual Friend*. To what extent does this reading go beyond the mere illustration of philosophical concepts and concerns the practice of stylistics? Deleuze's reading is compared with another reading of Dickens's novel, the review written by Henry James. The essay concludes by proposing a number of theses on the "strong reading" of a literary text by a philosopher.

Mots-clés : Deleuze, Dickens, immanence, James, lecture forte, style, transcendantal, vie, virtuel

Keywords: Deleuze, Dickens, immanence, James, life, strong reading, style, transcendental, virtual

Frédérique SPILL

Université de Picardie - Jules Verne, Laboratoire CORPUS

*« Out there the gray desolation » : l'engloutissement de l'horizon dans
The Road (2006) de Cormac McCarthy*

« Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. »
Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » (36).

Résumé :

The Road de Cormac McCarthy se déploie comme une variation sur un thème maintes fois éprouvé par McCarthy : l'odyssée de deux personnages à travers les grands espaces de l'Ouest américain. Mais tandis que dans les autres romans de McCarthy, le paysage se déploie sous la forme de fresques majestueuses, dans *The Road*, l'espace et, dans son sillage, le temps subissent un resserrement, un rétrécissement inexorables qui contaminent les figures, minimalistes et laconiques, de l'écriture. La route, qui opère d'un bout à l'autre du roman comme la métaphore privilégiée de la nécessité de survivre dans un monde en déréliction, se caractérise en effet par l'engloutissement de son horizon. Dans sa noirceur terrifiante, *The Road* évoque une quête sans horizons le long d'une route qui, à rebours des fantasmes précaires d'un au-delà désirable entretenus par les personnages, bute sur le néant.

Abstract:

The Road by Cormac McCarthy reads like a variation on a traditional motif in McCarthy's work: it describes the odyssey of two characters through the American wilderness. But unlike McCarthy's earlier novels, whose landscapes evoke magnificent frescoes, space and time in *The Road* turn out to be strikingly contracted and narrowed, prey to a shrinking process that contaminates the figures of speech, which are minimalist and terse. The road, which is the novel's privileged metaphor of surviving in a derelict world, has no horizon. Thus the novel's terrifying gloom describes a hopeless and horizon-less quest along a road that finally stumbles over nothingness.

Mots-clés : McCarthy, roman, apocalypse, mort, néant, horreur, gris, survivre, père & fils, litote, comparaison, dénomination, les choses et les mots, silence

Keywords : McCarthy, novel, apocalypse, death, nothingness, horror, grayness, surviving, father & son, understatement, comparison, denominating, objects and language, silence

Vanina Jobert-Martini

Université de Lyon 3, EA 2610, ERIBIA

Memoir de John McGahern : l'enfance comme ultime horizon

Résumé :

Les conditions de rédaction de *Memoir*, dernière œuvre de John McGahern, sont tout à fait particulières puisque l'attente de l'auteur à ce moment-là était la mort. Le titre oriente néanmoins différemment l'horizon d'attente du lecteur. C'est bien à un voyage rétrospectif qu'il semble être convié et on peut considérer ce retour sur le passé comme un moyen de tenir la mort à distance, tout en sachant qu'on n'y échappera pas. La démarche de McGahern consistant à écrire ses mémoires sur son lit de mort n'a de fait rien d'original et pourtant le texte est tout à fait surprenant. Bien qu'il s'agisse d'un récit rétrospectif autobiographique, celui-ci se borne à relater une fois de plus l'enfance de l'auteur. L'enfance, moment où l'horizon semble tellement lointain.

Abstract:

When McGahern wrote *Memoir*, his last book, he knew that his life was rapidly coming to an end and his only expectation was death. However, the title points towards the past. The reader is thus invited to re-live the author's younger years thereby keeping death at bay despite the inevitable outcome. Although there is nothing original in McGahern's enterprise, the intensity of the text takes the reader by surprise. Autobiographical as it may be, *Memoir* doggedly takes the reader back to the essence of childhood, a moment when the horizon seems distant.

Mots-clés : autobiographie, mémoire, métaphore, mère, épiphanie, religion

Keywords: autobiography, memory, metaphor, mother, epiphany, religion

Jean-Louis VIDALENC

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient elles pas à la survie d'un sémantisme issu du fatum, dans la lexie <fatal> en français et en anglais contemporain ?

Résumé :

Cet article traite de la survie éventuelle en anglais et en français du sémantisme historique venu du latin dans le <fatal> de <femme fatale>. Notre hypothèse réside dans l'espoir qu'une bonne culture cinématographique peut assumer la continuité dans la compréhension d'un trait sémantique qu'une culture défaillante dans les humanités grecques et latines de la majorité des locuteurs conduit à l'extinction. L'argumentation est construite essentiellement à partir de *Double Indemnity* de Billy Wilder (1944). On explique l'impact du film par la coexistence conflictuelle entre la présence dans la culture nord américaine du stéréotype de la fille perdue en robe rouge, issue d'un contresens théologique sur le rôle de Marie-Madeleine dans les Évangiles, et l'ancrage culturel du réalisateur dans la Vienne de fin de l'Empire austro-hongrois.

Abstract:

This article starts from the loss of perception by most native speakers of English and French of a semantic trait in the lexical item <fatal> in both languages, e.g. « *the fatal cart* » in John Gay's *Beggar's Opera*. Our purpose is not to grieve over the decline of classics in secondary school teaching but to suggest that <femmes fatales> in noir films may help the film public to keep the memory of an historically significant component of the lexicon of several languages in Western culture.

A difficulty arises from the culture clash with the semantic network of <scarlet woman> based on a frequent misunderstanding of the Gospel over centuries (Magdalen as a bad girl in red dress). The contribution of filmmakers (G.W. Pabst, Max Ophuls, Otto Preminger, Billy Wilder etc...), educated and trained time-zones away from the Bible Belt, illustrates how the melting-pot of cultural backgrounds in Hollywood, in the late thirties, resulted in the quality we still find in the films of the period.

A discussion based on Billy Wilder's *Double Indemnity* (1944) and other film-school friendly movies argues that film makers sidestepped the studios' marketing teams and created female characters who are definitely not stereotypes.

Mots-clés : fatale, femme fatale, lexicologie, sémantique, film noir, *scarlet woman*, Billy Wilder, *Black Mask*, affiches de films, film, création de costumes

Keywords: fatal, femme fatale, lexicology, semantics, noir film, scarlet woman, Billy Wilder, *Black Mask*, film posters, film, costume design

DE L'INCISE AU SEGMENT CONTEXTUALISANT : UN CHANGEMENT D'HORIZON DANS L'INTRODUCTION DU DISCOURS DIRECT

Grégoire Lacaze

Aix-Marseille Université, EA 853, LERMA

Abstract:

This corpus-based study of the introduction of direct speech comprising excerpts from fiction and newspaper articles aims at pointing out the limits of the expression *reporting clause* in the description of any introductory clause of direct speech. A new methodological approach, based on the analysis of any occurrence of direct speech according to its cotextual environment, will then be introduced. This analysis of utterances from any speech genres takes into account any textual sequence introducing direct speech thanks to the concept of *contextualizing sequence announcing direct speech*. This transphrastic approach gives prominence to the notions of textual cohesion and coherence. Examples of utterances including contextualizing sequences announcing direct speech will be mentioned as an illustration of the compositional diversity of such sequences.

Keywords: introduction, direct speech, speech genres, novels, short stories, newspaper articles, reporting clause, contextualizing sequence, transphrastic approach, cotextual environment

À partir d'un corpus de recherche rassemblant des extraits de romans, de nouvelles et d'articles de presse, nous cherchons à identifier les phénomènes linguistiques d'introduction du discours direct (noté DD).

Il nous faudra commencer par préciser ce que nous entendons par *introduction du DD*. L'incise étant souvent considérée comme le segment d'introduction du DD par excellence, un état des lieux de l'emploi du terme *incise* par les linguistes français travaillant sur le DD en anglais sera ensuite établi. Divers énoncés pour lesquels l'utilisation de ce terme semble problématique seront alors analysés. À partir de différentes réflexions

syntaxiques et sémantiques, et afin de surmonter les problèmes rencontrés avec l'analyse conventionnelle centrée sur la notion d'incise, nous présenterons une nouvelle approche de l'introduction du DD pouvant décrire n'importe quel segment d'introduction quelle que soit sa composition. Sera alors introduite l'expression *segment contextualisant annonceur de DD* (qui sera notée *SC de DD*). La diversité compositionnelle d'un SC sera enfin évoquée à partir de quelques exemples.

L'approche « classique » de l'introduction du DD

La première partie de notre étude présentera l'approche traditionnelle qui est souvent adoptée par les linguistes étudiant les énoncés de DD.

L'introduction du DD : concepts utilisés

Tout d'abord, une réflexion s'impose sur l'acception que nous donnons de l'expression *introduction du DD*. Le DD, en tant que forme de discours rapporté (noté DR), associe deux actes énonciatifs : un acte origine prononcé par un « locuteur origine » et un acte rapporté construit par un « locuteur rapporteur ». Une occurrence de DD est donc intrinsèquement polyphonique car elle met en jeu deux énonciations distinctes.

Selon Dominique Maingueneau, une occurrence de DD contient ce qu'il appelle un *discours citant* et un *discours cité*¹ : « Comment intégrer une énonciation, le **discours cité**, qui dispose de ses propres marques de subjectivité, de ses embrayeurs, dans une seconde, le **discours citant**, attachée à une autre instance énonciative ? » (1990, 85). Dans cette approche, l'introduction du DD est assurée par un segment textuel qui annonce un report de paroles ou de pensées au DD. Ce segment textuel étant choisi par le locuteur rapporteur, il s'identifie au discours citant. Le discours cité, quant à lui, désigne les paroles ou pensées qu'un locuteur rapporteur prête à un locuteur origine et qu'il rapporte.

L'approche méthodologique présentée dans cette première partie est l'approche qui est généralement préconisée par les linguistes qui s'intéressent au discours rapporté. Dans cette approche, chaque occurrence de DD est considérée isolément. Elle comporte, comme nous l'avons vu, un discours citant et un discours cité qui appartiennent tous les deux à la même unité phrastique.

¹ Les expressions *discours cité* et *discours citant* sont particulièrement bien choisies pour décrire le report de paroles d'un acte énonciatif à la réalisation effective dans le monde extra-linguistique, comme c'est généralement le cas pour un énoncé de discours journalistique, dans lequel un journaliste rapporte, par exemple, les propos d'un homme politique. Nous conserverons également cette terminologie pour des énoncés appartenant à la fiction romanesque.

À partir de l'étude des énoncés de notre corpus, nous avons pu établir dans d'autres travaux de recherche qu'un discours citant peut être le support d'expression de diverses fonctions sémantiques dont la principale est la mise en relation d'un discours cité avec une « origine énonciative ».

Trois positions sont envisageables pour un discours citant relativement au discours cité qu'il introduit :

- le discours citant peut précéder le discours cité : il est en « position initiale » ;
- il peut être inséré entre deux fragments du discours cité : il est en « position médiane » ;
- il peut enfin suivre le discours cité : il est en « position finale ».

Les différentes terminologies du segment textuel assurant l'introduction du DD

Dans leur étude sur le discours rapporté², Sylvie Hanote et Hélène Chuquet appellent « *énoncé rapportant* » le segment textuel introduisant le DD (2004, 7). Ce segment semble être l'équivalent du discours citant de notre étude.

Les deux linguistes envisagent les trois positions possibles pour un « énoncé rapportant » :

- si « l'énoncé rapportant est **antéposé** à l'énoncé rapporté au discours direct », le discours citant précède le discours cité (2004, 24) ;
- si « l'énoncé rapportant est **en incise** », le discours citant est encadré par deux fragments du discours cité (2004, 25) ;
- si « l'énoncé rapportant est **postposé** par rapport au discours direct », le discours citant suit le discours cité (2004, 25).

Dans toutes ces positions, l'énoncé rapportant contient un « verbe introducteur » (2004, 8). On peut remarquer que Sylvie Hanote et Hélène Chuquet ne précisent pas les raisons qui les amènent à choisir le terme *incise* pour qualifier la position médiane de l'énoncé rapportant.

Historiquement, le terme *incise* est apparu en linguistique française. Dans son livre intitulé *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Laurence Rosier rappelle la définition de ce terme :

Sur le plan de la terminologie, les vocables *incise*, *incidente*, *insertion* sont usités pour désigner un phénomène grammatical qui se caractérise par « l'intervention d'un énoncé accessoire dans le corps d'une phrase » (Marouzeau 1951). On privilégie cependant le terme *incise* pour les intercalations qui signalent le *discours rapporté* [...]. (Rosier 1999, 246)

² Nous faisons ici référence au livre intitulé "*Who's speaking, please?*" : *le discours rapporté*.

Elle cite ensuite Maurice Grevisse pour qui « [les incisives], qui offrent certaines particularités syntaxiques, sont placées ou bien à l'intérieur du discours ou de la citation, ou bien immédiatement à la suite de ceux-ci » (1986, 676). Maurice Grevisse définit ainsi les incisives en précisant leur fonction sémantique principale : « *Les incisives* sont des incidentes particulières indiquant qu'on rapporte les paroles ou les pensées de quelqu'un » (1993, 573). Dans le chapitre consacré au discours rapporté, Maurice Grevisse indique qu'« un discours direct ou une citation peuvent être présentés par des **formules explicites**, soit introductives, soit incisives [...] » (1993, 630).

Laurence Rosier conclut en disant : « Terminologie peu claire, fonction syntaxique et sémantique secondaire, exemples passés sous un silence relatif : le problème de l'incise mérite qu'on s'y attarde » (1999, 247). En ce qui concerne la présence d'un discours citant précédant le discours cité, elle mentionne la présence d'un « *verbum dicendi* » comme segment d'introduction du DD (1999, 208).

Dans un article consacré à la linguistique contrastive et à la narratologie, Lucie Gournay distingue « les énoncés en incise des énoncés introduisant le discours direct » (2000, 35) sans justifier ce choix, à notre connaissance. Selon elle, les énoncés introduisant le discours direct sont uniquement les segments textuels en position initiale.

Pour rendre compte des trois positions possibles (positions initiale, médiane et finale) pour un segment introducteur de discours direct, Bruno Poncharal utilise respectivement les expressions *énoncé en position initiale*, *énoncé imbriqué* et *énoncé postposé*. (2000, 4). La terminologie qu'il emploie est fondée sur la position qu'occupe le segment textuel d'introduction des paroles rapportées relativement au discours cité.

Intéressons-nous aux choix terminologiques effectués par Cyril Veken, qui a traduit en français *Unspeakable Sentences* d'Ann Banfield. Il établit une distinction entre une « phrase d'introduction de discours direct » qui correspond à un segment introducteur situé en position initiale et une « incise » qui désigne un segment introducteur situé en position médiane ou en position finale (1995, 85).

Le tableau suivant récapitule les différentes terminologies utilisées pour désigner le discours citant en fonction de sa position relativement au discours cité :

	Position du discours citant relativement au discours cité		
	- initiale	- médiane	- finale
Hanote et Chuquet	énoncé rapportant antéposé	énoncé rapportant en incise	énoncé rapportant postposé
Grevisse	formule introductive	incise	incise
Rosier	<i>verbum dicendi</i>	incise	incise
Gournay	énoncé introduisant le DD	énoncé en incise	énoncé en incise
Poncharal	énoncé en position initiale	énoncé imbriqué	énoncé postposé
Banfield / Veken	phrase d'introduction de DD	incise	incise

Au vu des différentes terminologies utilisées, il semblerait que la désignation du discours citant soit quelque peu problématique car ces terminologies ne se recouvrent que partiellement.

La composition d'un discours citant est parfois évoquée pour nommer le segment d'introduction du DD. Lorsque l'on emploie le terme *incise*, il est souvent implicite qu'une incise contient un verbe introducteur de paroles ou de pensées. Nous proposons donc de définir une incise comme un type particulier de discours citant contenant une relation prédicative avec un sujet et un verbe introducteur à mode fini, quelle que soit la position du segment d'introduction relativement au discours cité. Autrement dit, les trois positions sont envisageables pour une incise de DD avec la définition qui vient d'être proposée. Cette définition n'est donc pas déterminée principalement par les relations syntaxiques existant entre discours citant et discours cité mais plutôt par la composition du discours citant. Le critère compositionnel mis en avant dans le choix terminologique de l'incise semble être aussi celui privilégié par Sylvie Hanote qui parle de « prédicat introducteur de discours » pour désigner le discours citant (2004, 538).

Positions d'une incise relativement au discours cité

Les trois énoncés suivants présentent les trois positions possibles pour une incise de DD.

Position initiale

Then Miss Kenton pointed out a bus shelter visible further up the road. As we approached it, **she said**:

'Will you wait with me, Mr Stevens? The bus will only be a few minutes.'³
(Ishiguro 1993, 237)

³ C'est nous qui soulignons.

La gouvernante Miss Kenton s'adresse à Mr Stevens, le majordome. L'incise *she said* précède le report de paroles de Miss Kenton.

Position médiane

The fellow gestured up the footpath. 'You got to have a good pair of legs and a good pair of lungs to go up there. [...] There's a nice little spot up there, a bench and everything. And you won't get a better view in the whole of England.'
'If what you say is true,' **I said**, 'I think I'd rather stay here. [...]'⁴ (Ishiguro 1993, 25)

Le dialogue ci-dessus contient deux « tours de parole »⁵. Le premier est celui d'un homme qui s'adresse à Stevens, le narrateur homodiégétique du roman. Le second tour de parole est attribué au narrateur par l'incise *I said* en position médiane relativement au discours cité.

Position finale

The doctor's eyes watered in their little hammocks. "I will give him something to try to turn the poison aside," **he said**. And he handed the baby to Kino.⁶ (Steinbeck 1994, 36-7)

L'incise *he said* suit le discours cité entre guillemets qui reproduit les paroles du docteur lorsqu'il examine l'enfant malade.

Fonctions d'une incise de DD

Il a été rappelé que la fonction sémantique principale d'un DD est la mise en relation d'un dit avec une origine énonciative. Ceci présuppose donc l'existence d'un acte énonciatif origine ainsi que l'attribution de ces paroles origines au locuteur origine. C'est cette approche qui est préconisée par Sylvie Hanote et Hélène Chuquet qui considèrent qu'un « énoncé rapportant » assure les deux fonctions suivantes :

- « la construction d'une nouvelle origine assertive – énonciative » ;
- « la construction d'une occurrence de parole dans le récit » (2004, 23).

4 C'est nous qui soulignons.

5 Cette expression est empruntée à Catherine Kerbrat-Orecchioni :
Toute interaction verbale se présente comme une succession des « tours de parole » – ce terme désignant d'abord le mécanisme d'alternance des prises de parole, puis par métonymie, la contribution verbale d'un locuteur déterminé à un moment déterminé du déroulement de l'interaction (production continue délimitée par deux changements de tour, qui peut du reste avoir une longueur extrêmement variable, allant du simple morphème à l'ample « tirade »). L'activité dialogale a donc pour fondement ce principe d'*alternance* [...]. (1990, 159)

6 C'est nous qui soulignons.

Une incise de DD crée donc un événement de parole et attribue les paroles prononcées lors de cet acte énonciatif à une origine énonciative.

Nous n'étudierons pas ici la composition possible d'une incise de DD mais nous nous contenterons de mentionner la diversité des choix possibles pour le SN et pour le verbe introducteur de DD qui composent l'incise.

Limites de l'approche méthodologique « classique »

Au vu de l'analyse des énoncés du corpus, l'approche qui a été envisagée jusqu'à présent paraît réductrice pour plusieurs raisons qui vont être successivement évoquées.

Limites d'emploi du terme *incise*

Tout d'abord, une incise n'a pas toujours la composition envisagée précédemment : à savoir, un SN suivi d'un verbe introducteur à mode fini. Quelques exemples montrant un écart par rapport à l'usage répandu vont être étudiés successivement :

– le verbe introducteur peut être à mode non fini :

Of course, I could not have expressed this view to Mr Farraday without embarking upon what might have seemed a presumptuous speech. I thus contented myself **by saying simply**:

'It has been my privilege to see the best of England over the years, sir, within these very walls.'⁷ (Ishiguro 1993, 4)

Then Mr Lewis began to report certain remarks his lordship and others had made at dinner on that first evening after his arrival.

'To be quite frank, sir,' **I heard Mr Lewis say**, 'I was appalled at their attitude towards your countrymen. [...]'⁸ (Ishiguro 1993, 95)

– le verbe introducteur peut être la copule *BE* :

Cecil pulled Lucy back as she followed her mother.

'Mrs Honeychurch,' he said, 'what if we two walk home and leave you?'

'Certainly!' **was her cordial reply**.⁹ (Forster 1960, 123-4)

– la structure du discours citant peut être plus complexe. Elle peut, par exemple, contenir une coordination :

⁷ Les gras sont de nous.

⁸ C'est nous qui soulignons.

⁹ C'est nous qui soulignons.

He went on looking at his hands for a moment. Then he said slowly: 'I hope I've been a good father to you.'

I laughed a little **and said**: 'I'm so glad you're feeling better now.'¹⁰ (Ishiguro 1993, 97)

– le discours citant peut aussi contenir une subordination :

They were close to their pension. She stopped and leant her elbows against the parapet of the embankment. He did likewise. There is at times a magic in identity of position; it is one of the things that have suggested to us eternal comradeship. She moved her elbows **before saying**:

'I have behaved ridiculously.'¹¹ (Forster 1960, 65)

– la structure du syntagme verbal qui compose le discours citant peut ne pas se limiter à un verbe introducteur et contenir une forme périphrastique :

In the past Wilkie had always been lavish with praise and compliments for everything from her creamy scrambled eggs to her discovery of a lost footnote. "Darling, you are a wonder," he **used to say**, sometimes more than once a day. But now he was withdrawn and unappreciative.¹² (Lurie 1999, 104-5)

– l'extension du discours citant peut être particulièrement grande, notamment lorsqu'une subordination ou une coordination est présente dans le segment d'introduction du DD :

[...] she turned the conversation to a less disturbing topic, and asked him how he liked his new house.

'Very much,' **he replied, but there was a note of offence in his voice**; she had never known him offended before.¹³ (Forster 1960, 170)

'Only Lucy and I are helpless against Mrs Honeychurch alone. If you help, we may succeed. Otherwise –'

'Otherwise –?'

'Otherwise,' **she repeated, as if the word held finality**.

'Yes, I will help her,' said the clergyman, setting his jaw firm.¹⁴ (Forster 1960, 206)

À partir des quelques exemples présentés ici, le terme *incise* semble moins approprié pour nommer n'importe quel type de discours citant. Parfois, un discours citant introduisant un discours cité ne contient pas de verbe introducteur, comme nous allons le voir. Il ne semble alors plus envisageable de parler encore d'incise pour désigner un tel segment d'introduction du DD.

¹⁰ C'est nous qui soulignons.

¹¹ Les gras sont de nous.

¹² Les gras sont de nous.

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ Les gras sont de nous.

Voici quelques exemples :

– le discours citant se présente sous la forme d'un SN, d'un « lexème introducteur » suivant la terminologie adoptée par Laurence Rosier¹⁵ :

She followed the maid into the Rectory. [...]
Someone was there already, for Lucy heard **the words**: 'A lady to wait, sir.'
Old Mr. Emerson was sitting by the fire, with his foot upon a gout-stool.
'Oh, Miss Honeychurch, that you should come!' he quavered; and Lucy saw an alteration in him since last Sunday.¹⁶ (Forster 1960, 215)

– le discours citant se présente sous la forme d'une « modalisation en discours second »¹⁷ grâce à l'emploi de la locution prépositive *according to* :

Does the prime minister have anything to say about this? Not really. **According to Gordon Brown**, "there is more common ground between the Chinese authorities and Tibet than is sometimes realised".¹⁸ (Holmes)¹⁹

– seule la source énonciative est mentionnée dans le discours citant :

Martin McGuinness: 'All I can do is make the future better'²⁰ (Edemariam)

Le titre de cet article de presse paru dans le *Guardian* contient une occurrence de DD dans laquelle le discours citant ne contient que la mention de la source énonciative : en l'occurrence le vice-Premier Ministre d'Irlande du Nord, Martin McGuinness.

¹⁵ Laurence Rosier, qui étudie les formes de discours rapporté en français, relève l'emploi d'un SN pouvant occuper la position d'un discours citant : le segment introducteur peut se présenter sous la forme d'un « lexème introducteur » (1999, 211). Dans son dernier ouvrage, la linguiste précise cet emploi : « À côté des verbes, il existe des attributions nominales dont il est généralement peu fait mention dans les études sur le DR. Un simple syntagme peut servir d'introducteur à du discours cité [...] » (2008, 63). Cette remarque établie pour la langue française peut aisément être transposée du français à l'anglais.

¹⁶ C'est nous qui soulignons.

¹⁷ Cette expression a été initialement introduite par Jacqueline Authier-Revuz (1992). Laurence Rosier en donne la définition suivante : « Les modalisations en discours second attribuent un discours cité à un discours citant, selon un degré de littéralité variable, allant du discours rapporté au discours interprété » (2008, 104). Selon Laurence Rosier, « la notion de *discours interprété* entend rendre compte de formes où le discours présenté comme cité ne renvoie à un dit antérieur que comme source d'une inférence pour l'énonciateur citant » (2008, 20).

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Cet article, intitulé "Stifling Tibetan voices" et dont l'auteur est Anne Holmes, a paru dans le journal *The Guardian* le 22 août 2008.

²⁰ Les gras sont de nous.

Dans ces trois derniers énoncés, la fonction d'attribution d'un dit à une origine énonciative demeure même en l'absence de verbe introducteur. Le segment d'introduction ne peut plus être qualifié d'*incise* mais l'expression *discours citant* est encore appropriée pour décrire ce segment.

Limites de l'opposition discours citant/discours cité

Nous allons montrer en plusieurs étapes différentes raisons pour lesquelles l'approche méthodologique fondée sur l'opposition discours citant/discours cité nous paraît elle aussi problématique car nécessairement réductrice. Dans cette approche, une occurrence de DD est toujours envisagée au niveau d'une phrase, indépendamment de la position du discours citant relativement au discours cité.

Parfois, une occurrence de DD se présente uniquement sous la forme d'un discours cité entre guillemets, le discours citant étant absent. Pourtant, le cotexte gauche et/ou le cotexte droit du discours cité peuvent assurer une fonction de mise en relation entre un dit et une source énonciative ; c'est bien là la fonction sémantique principale d'un segment d'introduction du DD.

Soit l'extrait suivant de *The Pearl* :

“What have I to fear but starvation?” **Kino asked.**

But Juan Tomás shook his head slowly. “That we must all fear. But suppose you are correct – suppose your pearl is of great value – do you think then the game is over?”²¹ (Steinbeck 1994, 58)

Sur un plan syntaxique, le tour de parole de Juan Tomás n'est pas introduit. Pourtant, le segment textuel *But Juan Tomás shook his head slowly* assure une fonction d'« attribution prospective » du dit selon les termes que pourrait employer Laurence Rosier pour décrire un tel segment (1999, 140). Malgré l'indépendance syntaxique de ce segment avec le discours cité, il existe une « subordination sémantique »²² entre le segment introducteur et le discours cité qui suit.

21 C'est nous qui soulignons.

22 Nous empruntons l'expression *subordination sémantique* à Monique De Mattia-Viviès qui « pos[e] comme constitutive du DIL, une *subordination sémantique, contextuelle* » en insistant sur le fait que « le DIL n'est pas syntaxiquement subordonné, il est *sémantiquement* subordonné au contexte » (2006, 18). Par analogie, nous pouvons dire qu'il existe une relation de « subordination sémantique » entre le segment d'introduction du DD et le discours cité. Cette relation de subordination sémantique entre un discours cité et le segment textuel qui l'introduit peut s'observer dans n'importe laquelle des trois positions (antéposée, médiane ou postposée).

Soit l'extrait suivant du roman *A Room with a View* :

"But my feelings are of no importance. I know too well that I get on Lucy's nerves. Our tour was a failure. She wanted to leave Florence, and when we got to Rome she did not want to be in Rome, and all the time I felt that I was spending her mother's money—."
"Let us keep to the future, though," **interrupted Mr Beebe**. "I want your advice."²³
(Forster 1960, 206)

Dans cet extrait de dialogue, Charlotte Bartlett s'entretient avec Mr Beebe et évoque son séjour en Italie avec sa cousine Lucy Honeychurch. Alors que le premier tour de parole que nous attribuons à Charlotte n'est pas introduit, le second tour de parole est annoncé par l'incise *interrupted Mr Beebe*. Cette incise assure l'introduction des deux fragments de discours cité qui l'encadrent par contiguïté textuelle : le premier fragment qui précède l'incise et qui appartient à la même unité phrastique, le second fragment qui suit l'incise et qui constitue une phrase indépendante syntaxiquement de la phrase contenant l'incise. Peut-on encore parler d'incise car l'on a supposé que le discours cité et le discours citant dont l'incise fait partie appartiennent à une même unité phrastique ? Nous tenterons de répondre à cette question.

Soit un nouvel extrait du roman *A Room with a View* :

'I mean, would you not mention it to anyone, my foolish behaviour?'
'Your behaviour? Oh yes, all right – all right.'
'Thank you so much. And would you –'
She could not carry her request any further.²⁴ (Forster 1960, 65)

Dans cet extrait, Lucy Honeychurch discute avec George Emerson. Le segment introducteur *She could not carry her request any further* suit le discours cité du dernier tour de parole du dialogue. Il y a en quelque sorte une « attribution rétrospective » du dit avec une explicitation du signe de ponctuation qui clôt l'intervention de Lucy Honeychurch. La subordination sémantique existe même si l'autonomie syntaxique des deux segments textuels est assurée.

Un changement d'horizon dans l'introduction du DD

Compte tenu des remarques formulées précédemment à l'aune de l'analyse de certains énoncés de DD, on se propose de modifier l'approche méthodologique visant à analyser une occurrence de DD. Ainsi, l'environnement cotextuel de chaque occurrence de DD mérite d'être pris en

²³ Les gras sont de nous.

²⁴ C'est nous qui soulignons.

considération pour l'analyse syntaxique et compositionnelle d'une occurrence de DD donnée. L'horizon d'étude ne se limite donc plus aux frontières d'une phrase : c'est une approche transphrastique qui est privilégiée.

Le segment contextualisant annonceur de DD

Cette nouvelle approche nous amène à introduire une nouvelle terminologie apte à rendre compte de l'approche transphrastique qui est mise en œuvre. Le choix terminologique retenu doit insister sur le fait que cette approche innovante se fonde sur la prise en compte de l'environnement cotextuel d'une occurrence de discours cité donnée. Le segment d'introduction du DD est alors nommé *segment contextualisant annonceur de DD*²⁵, encore noté *SC de DD*.

Nous verrons comment cette nouvelle approche peut être utile pour analyser les choix de composition d'un discours citant. Dans le cas d'un dialogue, qui présente une succession d'occurrences de DD, cette approche permettra de mettre en évidence comment les discours citants contenus dans le cotexte gauche d'une occurrence de DD donnée influencent la composition de ce discours citant.

Variabilité compositionnelle d'un SC annonceur de DD

Un aperçu de la grande variété rencontrée dans la composition d'un SC de DD va être présenté dans la suite de cette étude. Bien entendu, les exemples sélectionnés dans cette étude ne permettent pas de décrire de manière exhaustive la richesse d'emploi d'un SC mais ils encouragent la réflexion sur cette problématique tout en nous permettant d'illustrer l'approche méthodologique qui est adoptée dans notre recherche.

Désignation de l'interlocuteur

Le SC peut préciser l'interlocuteur d'un locuteur origine, notamment lorsque les paramètres de la situation d'énonciation origine évoluent et qu'un nouveau personnage fait irruption dans la situation d'énonciation.

C'est le cas dans l'énoncé suivant :

'She is emancipated, but only in the very best sense of the word,' **continued Miss Bartlett slowly**. '[...] She told me also that she has a high opinion of the destiny of woman— **Mr Eager! Why, how nice! What a pleasant surprise!**'
'Ah, not for me,' **said the chaplain blandly**, 'for I have been watching you and Miss Honeychurch for quite a little time.'

²⁵ Nous empruntons l'expression *segment contextualisant* à Monique De Mattia-Viviès qui l'emploie dans son étude sur le DIL : elle parle de « segment contextualisant, 'annonceur de DIL' » (2006, 18). Nous adaptons cette terminologie au DD. Nous utiliserons dorénavant l'expression *segment contextualisant annonceur de DD*.

'We were chatting to Miss Lavish.'

His brow contracted.

'So I saw. Were you indeed? **Andate via! Sono occupato!**' **The last remark was made to a vendor of panoramic photographs who was approaching with a courteous smile.**²⁶ (Forster 1960, 70)

L'extrait de dialogue reproduit ici comporte quatre tours de parole. Après avoir quitté Miss Lavish, Charlotte Bartlett discute avec sa cousine Lucy Honeychurch en évoquant le comportement d'Eleanor Lavish.

Le premier tour de parole est attribué à Charlotte par l'intermédiaire d'un SC en position médiane. Le contenu du second fragment du discours cité de Charlotte annonce l'arrivée d'un nouveau personnage dans la situation d'énonciation par l'intermédiaire de la mention du terme d'adresse *Mr Eager*. À ce stade du roman, ce personnage a déjà été mentionné à plusieurs reprises et le lecteur connaît donc son identité. Il est donc capable de mettre en relation de co-référence les dénominations *Mr Eager* et *the chaplain* qui constitue le SN de l'incise du second tour de parole.

Le troisième tour de parole n'est pas attribué et le pronom personnel collectif *we* renvoie conjointement à Lucy et Charlotte. Une incertitude demeure sur l'attribution de ce dit qui peut être imputé soit à Charlotte, soit à sa cousine Lucy. Compte tenu du fait que Charlotte s'est adressée précédemment à Mr Eager, on peut supposer que c'est elle qui reprend la parole.

La phrase de récit *His brow contracted* décrit l'attitude de Mr Eager qui est donc potentiellement le locuteur rapporté du tour de parole suivant. Cette phrase fonctionne comme une transition entre une description de l'attitude d'un participant à la situation d'énonciation et une attribution prospective du tour de parole suivant. Elle peut donc être considérée comme un SC antéposé relativement au discours cité.

L'analyse du contenu du dernier tour de parole du dialogue révèle que le locuteur origine change brutalement de langue pour s'exprimer, passant de l'anglais à l'italien. Cette alternance rapide entre deux langues est permise par la forme même du DD dans laquelle le discours cité est censé reproduire les paroles prononcées. Le passage d'une langue à l'autre ne pose pas de problème syntaxique particulier car les phrases qui constituent le discours cité sont indépendantes les unes des autres. Le locuteur origine est amené à changer de langue pendant son tour de parole car la situation d'énonciation origine évolue au fur et à mesure qu'il parle : un nouveau participant a fait son apparition dans la situation d'énonciation. C'est ce que nous apprend la dernière phrase de l'énoncé qui assure la mise en relation entre un dit et l'interlocuteur d'un locuteur origine. En effet, le SC postposé vient préciser l'identité du

²⁶ Les gras sont de nous.

destinataire d'un dit prononcé par un locuteur origine. Le nouvel interlocuteur de Mr Eager est un vendeur italien qui s'est approché de lui pendant qu'il parlait à Charlotte et Lucy. Le SC a donc pour fonction la « désignation rétrospective du destinataire du dit » et le lecteur est invité à une « lecture à rebours »²⁷ pour délimiter le fragment du tour de parole qui n'est pas attribué aux participants à l'acte énonciatif déjà connus par le lecteur.

Un SC postposé est souvent choisi par un locuteur rapporteur pour être le support textuel de la mention de l'altérité interlocutive. L'extrait suivant en donne une nouvelle illustration :

Myra rolled her eyes upward, signifying baffled exasperation. "What I've never been able to understand is, why couldn't she get het-up about some animal or plant that's endangered in Oklahoma?"
"Perhaps there aren't any," Molly suggested.
"Aw, I'm sure there are. Or if not, those environmentalists will invent some. But it doesn't matter, because I gave her a talking-to, and she's going back to Washington with me in a couple of days.... **Oh, thank you. That looks real lovely.**" **This was to their waiter, Dennis**, who had just set an elaborately decorated shrimp salad in front of her.²⁸ (Lurie 1999, 135)

Dans cet extrait, deux personnages sont en présence : Molly Hopkins et Myra Mumpson. Molly Hopkins a répondu favorablement à l'invitation de Myra Mumpson et les deux femmes déjeunent ensemble au restaurant. Myra parle de sa fille Barbie qui est engagée dans la défense des lamantins de Floride, une espèce que Barbie croit en voie d'extinction.

L'alternance des tours de parole entre Myra et Molly nous amène à attribuer le dernier tour de parole du dialogue à Myra. Dans ce tour de parole, le segment textuel souligné qui est un fragment du discours cité reproduit les propos que Myra adresse à Dennis, le serveur. Le SC postposé permet une nouvelle fois de désigner l'altérité interlocutive afin que le lecteur puisse se représenter mentalement l'échange discursif dans une situation d'énonciation qui évolue avec l'« entrée en scène » d'un nouveau participant.

Analyse de la construction de la référence dans un texte

Seule l'analyse transphrastique est à même de rendre compte du phénomène de construction de la référence au sein d'une production textuelle. Elle permet de mettre en évidence les notions de cohérence et de cohésion textuelles. Pour illustrer le concept de cohésion textuelle, citons

²⁷ Les deux expressions *désignation rétrospective du destinataire du dit* et *lecture à rebours* ont été créées par nos soins.

²⁸ C'est nous qui soulignons.

Michael A. K. Halliday et Ruqaiya Hasan qui définissent ainsi ce concept : « The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text, and that define it as a text » (1976, 4). Cette cohésion va entraîner une dépendance sémantique entre différents éléments constitutifs du texte dont la réunion crée le signifié de l'extrait considéré : « What cohesion has to do with is the way in which the meaning of the elements is interpreted. Where the interpretation of any item in the discourse requires making reference to some other item in the discourse, there is cohesion » (1976, 11). Ce concept a ensuite été repris par les linguistes français Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé qui définissent le « principe de cohésion discursive » (1991, 222).

Cette cohésion discursive s'illustre dans l'énoncé suivant :

Sitting on the large stone that marked this spot was **a thin, white-haired man in a cloth cap, smoking his pipe**. [...]

'Just wondering, sir,' **he said**, as I approached, 'how fit your legs were.'

'I beg your pardon?'

The fellow gestured up the footpath. 'You got to have a good pair of legs and a good pair of lungs to go up there. [...] There's a nice little spot up there, a bench and everything. And you won't get a better view in the whole of England.'²⁹ (Ishiguro 1993, 25)

Dans le premier tour de parole du dialogue, l'incise *he said* contient le pronom personnel *he* dont le référent a été introduit dans le fragment de récit qui précède la prise de parole de l'homme. Le second tour de parole n'est pas introduit ; il peut être attribué au narrateur homodiégétique en vertu de l'alternance de la prise de parole entre deux participants à un acte énonciatif origine. Enfin, le dernier tour de parole est attribué à l'homme par un SC antéposé qui décrit la « mimo-gestualité »³⁰ de ce locuteur origine. L'occurrence de DD n'est pas introduite au niveau phrastique mais l'attribution énonciative s'effectue par l'intermédiaire du cotexte gauche dans lequel figure un SC.

L'on peut recenser l'évolution de la désignation du personnage dans cet extrait en étudiant la chaîne référentielle de ce personnage. Il est d'abord désigné par le SN *a thin, white-haired man in a cloth cap, smoking his pipe*, puis par le pronom personnel *he* et enfin par le SN *The fellow*. Ainsi, on peut vérifier que la création par un locuteur rapporteur d'un SC est fortement influencée par les choix antérieurs du locuteur rapporteur.

²⁹ C'est nous qui soulignons.

³⁰ Le terme *mimo-gestualité* est emprunté à Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990, 146).

« Économie linguistique »³¹ en fonction de contraintes éditoriales

Un énoncé étant souvent grandement influencé par les conditions de sa production, les contraintes éditoriales peuvent infléchir le discours du locuteur rapporteur. C'est ce que l'on peut observer dans le cas d'un discours particulièrement contraint³² : le discours journalistique. Le nombre de caractères ou de signes étant une des contraintes majeures du genre, le journaliste aura souvent tendance à réduire sa production textuelle à l'information minimale et essentielle qu'il souhaite délivrer à son lecteur. Il applique, en quelque sorte, un principe d'« économie linguistique », lorsqu'il est amené à communiquer au lecteur plusieurs informations dans un nombre limité de signes.

L'énoncé suivant reproduit le titre d'un article de presse paru sur le site Internet du *Daily Telegraph* :

David Cameron: I'll deliver 'massive change' if elected³³ (Hennessy)

Seule l'attribution énonciative est présente dans le SC. L'on peut remarquer qu'un fragment seulement de ce qui tient lieu de discours cité est présenté entre guillemets ; ce qui laisse supposer qu'un travail de reformulation des propos de David Cameron a été effectué par le journaliste. Ainsi, le discours cité sous l'apparence d'une reproduction « fidèle » des propos du leader conservateur constitue en fait un énoncé hautement polyphonique dans lequel les voix d'au moins deux locuteurs s'entremêlent. L'opposition discours citant/discours cité dont il a déjà été question est une nouvelle fois prise en défaut dans cet énoncé dans lequel les contours des frontières entre discours citant et discours citant ne sont pas facilement identifiables.

Autonomie syntaxique mais subordination sémantique entre le SC et le discours cité

Grâce à l'approche transphrastique, un énoncé comme le suivant peut être analysé :

³¹ Cette expression est empruntée à André Martinet qui adapte en français un concept introduit par le linguiste George Kingsley Zipf dans l'ouvrage *Human Behaviour and the Principle of Least Effort* : « Le comportement linguistique sera donc réglé par ce que Zipf a appelé le "principe du moindre effort", expression que nous préférons remplacer par le simple mot "économie" ». [...] C'est l'économie linguistique qui est, en dernière analyse, responsable de l'existence même de l'articulation phonologique » (Martinet 2005, 71).

³² Le discours journalistique obéit, en effet, à diverses contraintes : contraintes formelles (nombre de signes limité, mise en page propre à un journal donné...), contraintes énonciatives (respect des usages de la profession, choix des termes employés en fonction du code déontologique de la presse...).

³³ Les gras sont de nous.

Kino had wondered often at the iron in his patient, fragile wife. She, who was obedient and respectful and cheerful and patient, she could arch her back in child pain with hardly a cry. She could stand fatigue and hunger almost better than Kino himself. In the canoe she was like a strong man. And now **she did a most surprising thing**.
“The doctor,” **she said**. “Go to get the doctor.”³⁴ (Steinbeck 1994, 10)

La phrase soulignée qui précède le discours cité peut être envisagée comme un fragment du SC qui annonce le DD. Même si l'acte de parole n'est pas explicite, une action du personnage féminin est envisagée et la prise de parole qui suit permet d'interpréter *a posteriori* le segment textuel qui précède le report de paroles au DD. L'incise *she said* qui constitue le discours citant suit le premier fragment de discours cité. Le second fragment de discours cité n'est pas introduit au niveau syntaxique. Par contre, le second fragment du SC qui se confond ici avec l'incise *she said* assure la mise en relation entre deux fragments de discours cité et une source énonciative. Il est donc légitime d'envisager que la portée du segment introducteur ne se limite pas aux frontières syntaxiques d'une phrase mais plutôt de considérer que cette portée est transphrastique. Le SC peut ainsi s'affranchir des limites de la phrase dans laquelle il est inséré, ce qui met en avant le lien sémantique qui l'unit aux deux fragments de discours cité qui l'encadrent.

Le SC comme support d'expression d'un phénomène acoustique

L'étude de notre corpus de recherche révèle que le SC peut être exploité par l'auteur à des fins de réalisation d'un phénomène acoustique présent dans l'acte énonciatif origine.

Soit l'énoncé suivant extrait du roman *Mrs Dalloway* :

“There it is,” said Rezia, twirling Mrs. Peters' hat on the tips of her fingers. “That'll do for the moment. Later ...” **her sentence bubbled away drip, drip, drip, like a contented tap left running**.³⁵ (Woolf 1966, 159)

Le SC, qui est souligné dans l'extrait précédent, sert de support descriptif de la réalisation acoustique de l'acte énonciatif origine, la répétition du mot *drip* mimant la réalisation sonore d'un robinet qui goutte. En cela, le SC n'a plus seulement la fonction de mise en relation d'un dit avec une source énonciative ; il est un élément essentiel dans les choix stylistiques faits par l'auteur pour décrire la musicalité d'un acte énonciatif.

À partir de l'étude de l'introduction du DD dans un corpus d'énoncés rassemblant des extraits de romans, de nouvelles et d'articles de presse, nous

³⁴ Les gras sont de nous.

³⁵ C'est nous qui soulignons.

avons tenté de montrer comment l'analyse linguistique et syntaxique traditionnelle de ces énoncés peut rencontrer des obstacles pour nommer et décrire les segments d'introduction du DD. Face aux clivages terminologiques et aux limites d'emploi du terme *incise* qui ont été mises en évidence, nous avons introduit un nouvel outil conceptuel apte à rendre compte de l'introduction du DD dans différents genres discursifs : le « segment contextualisant annonceur de DD ». Il ne s'agit plus d'effectuer une analyse d'une occurrence de DD se limitant à la dualité discours citant/discours cité mais bien de privilégier une approche transphrastique mettant au premier plan les notions de cohésion et de cohérence textuelles ; c'est-à-dire que l'analyse de chaque occurrence de DD est menée en prenant en compte son environnement cotextuel. Cette nouvelle approche permet alors d'analyser différents phénomènes comme la construction de la référence dans un texte ou les différents effets stylistiques mis en œuvre par un auteur.

Bibliographie :

1. Corpus de textes

a. Corpus de fiction

FORSTER, Edward Morgan, (1908) 1960. *A Room with a View*, London, Penguin Books.

ISHIGURO, Kazuo, (1989) 1993. *The Remains of the Day*, London, Faber and Faber.

LURIE, Alison, (1998) 1999. *The Last Resort*, London, Vintage.

STEINBECK, John, (1947) 1994. *The Pearl*, London, Penguin Books.

WOOLF, Virginia, (1925) 1966. *Mrs Dalloway*, London, Penguin Books.

b. Corpus journalistique

EDEMARIAM, Aida, 2009. "Martin McGuinness: 'All I can do is make the future better'." , *The Guardian*, 10 Oct. 2009
[<http://www.guardian.co.uk/theguardian/2009/oct/10/martin-mcguinness-interview>].

HENNESSY, Patrick, 2009. "David Cameron: I'll deliver 'massive change' if elected." , *telegraph.co.uk*, 3 Oct. 2009.
[<http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/politics/david-cameron/6257929/David-Cameron-III-deliver-massive-change-if-elected.html>].

HOLMES, Anne, 2008. "Stifling Tibetan voices." , *The Guardian*, 23 Aug. 2008.
[<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/aug/22/tibet.china>].

2. Ouvrages et articles de référence

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1995. *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Tome 2, Collection Sciences du Langage, Paris, Larousse.

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

BANFIELD, Ann, 1995. *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*. Trad., Cyril Veken, Paris, Seuil. (1982) Trad. de *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston (Massachusetts), Routledge & Kegan Paul.

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

- 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.
- GOURNAY, Lucie, 2000. « Linguistique contrastive et narratologie : dit-il, he said... Ce que nous apprend l'analyse linguistique des énoncés en incise dans le discours direct sur la relation entre récit et discours direct », *Linguistique contrastive et traduction* 5, éd., Jacqueline Guillemin-Fischer, Gap, Ophrys.
- GREVISSE, Maurice, 1986. *Le bon usage : grammaire française*, éd., André Goosse, 12^e édition, Paris, Duculot.
- GREVISSE, Maurice, 1993. *Le bon usage : grammaire française*, éd., André Goosse, 13^e édition, Paris, Duculot.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood and HASAN, Ruqaiya, 1976. *Cohesion in English*. English Language Series, New York, Longman.
- HANOTE, Sylvie, 2004. « Des introducteurs de discours aux indices de frayage », *Le discours rapporté dans tous ses états*, éd., Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier, Paris, L'Harmattan. 538-548.
- HANOTE, Sylvie et CHUQUET, Hélène, 2004. *'Who's speaking, please?' : le discours rapporté*, Paris, Ophrys.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1990. *Les interactions verbales. Tome I*, Paris, Armand Colin.
- LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid, 1991. *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MAINGUENEAU, Dominique, (1986) 1990. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MAROUZEAU, Jules, (1933) 1951. *Lexique de la terminologie linguistique : français, allemand, anglais, italien*, 3^e édition, Paris, P. Geuthner.
- MARTINET, André, (1955) 2005. *Économie des changements phonétiques : traité de phonologie diachronique*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- PONCHARAL, Bruno, 2000. « Problèmes de traduction posés par certains prédicats subjectifs au discours indirect libre », *Linguistique contrastive et traduction* 5, éd., Jacqueline Guillemin-Fischer, Gap, Ophrys. 1-31.
- ROSIER, Laurence, 1999. *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot.
- ROSIER, Laurence, 2008. *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- ZIPF, George Kingsley, 1949. *Human Behaviour and the Principle of Least Effort*, Cambridge (Massachusetts), Addison-Wesley Press.

ANALYSE STYLISTIQUE DES *DÉCISIONS* DU SOMMET DE COPENHAGUE 2009

Jacqueline Percebois

Aix-Marseille Université, EA 853, LERMA

Abstract:

This paper studies the *Decisions* published at the end of the 2009 Copenhagen Summit as an institutionalized genre resorting to various discursive devices to convey the impression of a strong legal document that must be signed as soon as possible into a treaty by all Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change. But stylistic analysis reveals the shortcomings of the document.

Keywords: institutionalized genre, discourse, argumentation, terminology hedging, syntactic patterns

Si les travaux de stylistique portent très majoritairement sur des ouvrages ou des thèmes littéraires, les publications d'articles sur des documents spécialisés dans le *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* attestent de l'existence d'une recherche en stylistique de spécialité. Par ailleurs, selon une évolution remarquée en 2004 par H. Widdowson (131-132), « Stylistics has moved on, it would seem, away from aesthetic to ideological values, from poetics to politics, and thereby can claim to have much more relevant things to say about human life ». C'est ainsi que de plus en plus d'études stylistiques portent sur les aspects idéologiques, politiques ou sociaux, d'oeuvres littéraires. La présente analyse stylistique d'un texte non littéraire, les *Decisions* du Sommet de Copenhague 2009, s'inscrit donc tout à fait dans le sens de ces nouvelles tendances.

En 2007, le Prix Nobel de la Paix a été attribué conjointement au Groupe d'experts Intergouvernemental sur l'Evolution du Climat (GIEC), pour son 4^e rapport, et à Al Gore, ancien vice-président des Etats-Unis, pour son film *An Inconvenient Truth, Une vérité qui dérange*, pour avoir contribué à l'éveil des

consciences sur les risques liés au changement climatique et les mesures nécessaires pour les contrer. Ces sujets ont dès lors pris une importance majeure pour l'homme de la rue et non plus seulement les scientifiques et les écologistes.

Cette même année, la *Feuille de route de Bali*¹ fixait l'échéance du Sommet de Copenhague 2009 pour parvenir à un accord qui succéderait au *Protocole de Kyoto*² (2008), seul document juridiquement contraignant (*legally binding*) visant à réduire les émissions de carbone, lors de son expiration en 2012.

Ce Sommet, quinzième session de la Conférence des Parties à la Convention Cadre des Nations Unies sur le Changement Climatique (CCNUCC), ou *Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change* (CNFCCC), a eu lieu à Copenhague du 7 au 19 décembre 2009 et s'est terminé par la publication d'un Rapport en deux parties³. La première partie, *Proceedings*, expose les différentes étapes de cette session et la seconde, *Action taken by the Conference of the Parties at its fifteenth session* (Annexe 1), présente les treize Décisions et une Résolution⁴ (ci-après *Decisions* ou « Décisions ») adoptées par la Conférence des Parties. Ce sont les quarante-trois pages de cette seconde partie du Rapport, dans sa version originale en anglais⁵, qui constituent le corpus de cette étude stylistique.

L'unanimité était requise pour l'adoption d'un texte. Or, lors de la rédaction de l'accord final, vingt-six pays seulement étaient représentés sur les cent quatorze signataires cités en tête de l'Accord. Le Sommet s'est donc terminé sur une déclaration d'intention qualifiée d'« Accord » dont la Conférence des Nations Unies sur le climat⁶ a « pris note », le samedi 19 au matin, sans l'entériner, du fait de l'absence d'unanimité.

¹ En 2007 à Bali, le principal résultat de la 13^e Conférence des Nations Unies sur le Changement Climatique (COP13) fut l'adoption de la « Feuille de route de Bali » mettant en place « un processus de négociation du régime de lutte contre le changement climatique post-2012 (date d'expiration de la 1^{ère} période d'engagement au titre du protocole de Kyoto) ».
http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/changement-climatique_2496/actualites_19825/2007_19830/bilan-conference-bali-3-15.12.2007_57722.html

² « An international agreement standing on its own, and requiring separate ratification by governments, but linked to the UNFCCC. The Kyoto Protocol, among other things, sets binding targets for the reduction of greenhouse-gas emissions by industrialized countries ».
http://unfccc.int/essential_background/glossary/items/3666.php

³ <http://unfccc.int/resource/docs/2009/cop15/eng/11.pdf>

⁴ Cette Résolution consiste en l'expression de la gratitude des organisateurs à l'égard du Gouvernement danois et des habitants de Copenhague.

⁵ Le Rapport a ensuite été publié dans cinq autres langues, l'Arabe, le Chinois, l'Espagnol, le Français et le Russe.

⁶ « Conférence des Nations Unies sur le climat » : forme réduite de la dénomination authentique également usitée en français.

Dans une première partie, nous étudierons le genre de discours exposé par les *Decisions*, en tenant compte de ses caractéristiques institutionnelles, ainsi que ses objectifs argumentatifs, avant de faire une brève description de son organisation textuelle, tandis que, dans la deuxième partie, nous analyserons les éléments discursifs mis en œuvre pour retenir l'attention des destinataires de ce document et les convaincre de sa validité. De nombreuses illustrations de notre propos ne pouvant être incluses dans le corps de notre étude seront présentées en annexe.

Genre de discours et horizon d'attente

Avant de procéder à l'analyse stylistique des éléments discursifs présents dans les *Decisions*, et pour intégrer cette analyse dans un cadre qui lui assure des bases concrètes, nous étudierons d'abord le genre de ce discours en évoquant quelques traits de la stratégie de communication employée et les grandes lignes de son organisation textuelle.

Quel genre de discours ?

La notion de genre a été définie par J. Swales (1990, 58) qui insiste sur le besoin de communication validée :

A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. These purposes are recognized by the expert members of the parent discourse community and thereby constitute the rationale for the genre. This rationale shapes the schematic structure of the discourse and influences and constrains choice of content and style.

Tout genre s'illustre donc par un discours normé et par là contraint par des « sets of conventions associated with social institutions » (Swales 1990, 14). D'une part, les chercheurs insistent sur l'importance de l'intégration du discours à un lieu social et à un certain horizon temporel. « Tout genre de discours spécifique implique un certain lieu et un certain moment » déclare D. Maingueneau (2007, 43) et, de même, R. Amossy (2006, 246) note que « [...] le discours se déploie nécessairement dans un espace-temps délimité dont il respecte les valeurs, les règles et les normes ». D'autre part, c'est en fonction des finalités de la prise de parole et en replaçant l'argumentation dans son cadre institutionnel (Amossy 2006, 215), qu'ils peuvent évaluer les caractéristiques déterminant le genre de discours. C'est pourquoi Eggins et Martin (1997, 236) relèvent que « linguists define genres functionally in terms of their social purpose ». La finalité est ici la préparation d'un prolongement au Protocole de Kyoto.

Ce document s'intègre parmi les genres de discours institutionnalisés (Charaudeau et Maingueneau 2002, 594) ou institués, « des dispositifs de communication qui ne peuvent apparaître que si certaines conditions sociohistoriques sont réunies » (Maingueneau 2007, 38). C'est la situation sociale instaurée par la Conférence de Copenhague qui détermine le genre produit. Document administratif à valeur juridique internationale, le genre auquel appartiennent les Décisions est extrêmement contraignant. Il fait partie de la multiplicité de genres marqués par les codes juridiques dont les déterminants ont été mis en évidence par V. Bhatia (1993, 101),

The term legal language [...] encompasses several usefully distinguishable genres depending upon the communicative purposes they tend to fulfil, the settings or contexts in which they are used, the communicative events or activities they are associated with, the social or professional relationship between the participants taking part in such activities or events, the background knowledge that such participants bring to the situation in which that particular event is embedded and a number of other factors.

C'est un discours informatif et prescriptif touchant à la fois les secteurs d'activité politique, économique et juridique. Il est contextualisé précisément puisqu'il est produit à l'issue de la Conférence de Copenhague qui se déroule dans le cadre de l'application d'un traité international, la Convention Cadre des Nations Unies sur le Changement Climatique (CCNUCC), *United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC)* institution censée propager un discours universel pour un développement durable. Ce discours est pris en charge par l'institution, les Nations Unies, et les parties prenantes, les pays Parties à la Convention, de sorte que la production du discours est étroitement encadrée ; « under the guidance of and accountable to the COP » (p. 7) est une expression très représentative de cette prise en charge.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le discours est régi par des normes. Dans ce document, on reconnaît ainsi le format de certains documents juridiques, la phraséologie juridique, les précautions discursives marquant la volonté de garantir un traitement équitable des pays en développement et la souveraineté des nations. Le discours est également pris dans une interdiscursivité (Fairclough 2003, 218) en relation avec les champs lexicaux. Toutefois, la caractéristique du discours qui nous intéresse le plus est son interactivité, cet aspect du discours défini ainsi par D. Maingueneau (2007, 32) :

[...] échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son propre discours.

En l'occurrence, l'énonciateur est une entité internationale censée représenter les Parties à la Convention. Les co-énonciateurs, implicites ou

virtuels⁷, sont tous les Etats Parties à la Convention qu'il faut convaincre d'entériner ce texte définitivement. Mais au-delà de ces nations, c'est la communauté mondiale qui est prise à témoin, communauté ou « auditoire universel », une notion qui présente « une dynamique savamment articulée entre le fait et le droit » et qui « joue le rôle de conscience de l'humanité » (Danblon 2004, 35). Cette identité collective a été étudiée, en particulier pour l'Europe, par D. Maingueneau (2008, 7-17) qui évoque par ailleurs (2007, 42) le statut de « partenaires légitimes » de ses membres auquel « sont attachés des droits et des devoirs, mais aussi des savoirs ».

Les savoirs des destinataires, qualifiés de *background knowledge* par V. Bhatia (1993, 101) doivent être convenablement évalués pour établir le niveau de communication en conséquence. Les partenaires légitimes directs, ou destinataires directs, étant les Etats Parties à la Convention, c'est bien sûr avec eux que la communication doit passer de façon convaincante ; c'est à eux que s'adresse la terminologie spécialisée, pour eux que sont respectées les conventions juridiques et c'est leur adhésion que recherche l'argumentation. Mais indirectement, l'argumentation s'adresse également à la communauté mondiale, même si, du fait de ses caractéristiques stylistiques, elle ne lui sera que partiellement accessible.

Les *Decisions* appartiennent donc à un genre de discours institutionnel officiel dont les effets perlocutoires recherchés sont l'information et la persuasion des destinataires.

Quelle stratégie de communication ?

La rhétorique est l'art de bien parler pour persuader. À cet égard, voici une citation de Charaudeau et Maingueneau (2002, 507) particulièrement pertinente après le Sommet de Copenhague :

Une intervention rhétorique est constituée d'un ensemble d'actes de langage planifiés, finalisés, s'adressant à un public dubitatif, sollicité par des discours contradictoires, visant à une action sur les participants à la réunion, en vue d'une prise de décision.

Dans les *Decisions*, le locuteur a planifié et finalisé une stratégie de communication. Certes le « public » direct, les Parties à la Convention, est dubitatif puisque nous savons que la Conférence a bien failli se terminer sans accord d'aucune sorte. Pour le convaincre du bien-fondé des *Decisions*, le locuteur tient compte de ses connaissances et pour s'en assurer, rappelle de nombreux repères sous forme de considérants (cf. 1.3.), recourant ainsi à une *knowledge management strategy*.

⁷ Ici, l'énonciateur peut également être considéré comme fictif, vu les circonstances de la rédaction du Rapport COP15.

Cette stratégie de communication de la parole institutionnelle⁸ vise à persuader et donc à avoir une influence sur l'allocutaire. Dans cette « entreprise de persuasion » (Amossy 2006, 245-247), le locuteur doit à la fois se montrer crédible (Maingueneau 2008, 67-68) dans son projet et toucher les Parties à la Convention, en les sensibilisant à sa portée sur leur avenir. Pour ce faire, deux préoccupations semblent animer la rhétorique des *Decisions*, l'une est *national sovereignty*, la souveraineté des nations, les actions devant toujours être *nationally appropriate*, l'autre est l'idée du partage des bonnes pratiques, de l'expérience acquise, que l'on trouve par exemple dans les extraits suivants :

Invites Parties to share lessons learned and experiences gained (p. 12)
[...] providing a forum for non-Annex I Parties to share experiences of this process
(p. 13)
[...] to improve learning and the sharing of best practices (p. 19)
Strengthening its knowledge management approach to share best practice (p. 20)

Par divers moyens discursifs et rhétoriques, le locuteur s'efforce donc d'exercer un pouvoir pour obtenir l'adhésion des destinataires directs des *Decisions*, les Parties à la Convention, car les incidences politiques sont majeures, pouvoir qui détermine bien selon N. Fairclough (2001, 46) « the whole social order of discourse ».

Quelle organisation textuelle ?

Si « [T]out genre de discours est associé à une certaine organisation textuelle », ici le discours fait partie des « genres à organisation textuelle rigide » (Maingueneau 2007, 44-45). Il présente donc les caractéristiques formelles d'un document normé, à la composition attendue par le récepteur du discours. Ainsi pour R. Amossy (2006, 217), les genres « [...] permettent de socialiser la parole individuelle en la coulant dans des formes entérinées et répertoriées qui déterminent un horizon d'attente », cette attente étant selon N. Fairclough (2003, 115) un important facteur d'interprétation du document : « Participants' expectations about the structure of the social interactions they take part in or the texts they read are an important factor of interpretation [...] ».

Les *Decisions* adoptées à Copenhague par la Conférence des Parties qui constituent la deuxième partie du Rapport COP15 forment un document de quarante-trois pages d'inégale longueur, sept pages ne comportant que quelques lignes. On remarque d'emblée le logo des Nations Unies et celui de l'*UNFCCC/CNUCC* (Annexe 1) en en-tête de la page comportant le sommaire du document. Ensuite, la Décision 1 (Annexe 2), qui expose les résultats des

⁸ Cf. les possibles stratégies de la parole politique (Maingueneau 2008, 66) et les stratégies de persuasion (Maingueneau 2008, 78).

travaux du *Groupe de travail spécial de l'action concertée à long terme au titre de la Convention*, se présente selon une disposition qui va se retrouver exactement dans douze Décisions sur les treize que compte le document, et avec une variante dans celle qui présente l'Accord⁹.

Du point de vue typographique, seuls les titres sont en caractères gras, les italiques étant par ailleurs utilisées pour mettre en évidence le premier mot des alinéas exposant les considérants et les décisions.

Les considérants¹⁰ (en anglais *recitals* : « preliminary parts of a contract or deed »¹¹), préalables à l'énoncé des décisions, ont une position comparable à celle des attendus d'un compte rendu de procès. Introduits par des verbes au participe présent, des prépositions ou des locutions prépositives, ces considérants rappellent les étapes antérieures (*Recalling*), évoquent l'engagement vis-à-vis de la Convention (*Committed to, In pursuit of, Endorsing decision ...*) ou la conscience des éléments à prendre en compte (*Having considered, Being guided by, Noting*). Il y a toujours appui sur les textes antérieurs, précautions discursives (*cf. 2.1.5.*) quant à la marge de manœuvre sur les plans politique et financier en particulier, et indication des objectifs (*With a view to*). Par ailleurs les italiques sont également employées pour les verbes introduisant les décisions, par exemple *Decides, Requests, Mandates*, pour ce qui concerne la Décision 1 (Annexe 2). Les considérants sont une étape indispensable pour introduire les décisions de façon logique. Ainsi, pour J.-J. Robrieux (2005, 30), dans l'argumentation, il s'agit « de faire progresser la pensée en partant du connu pour faire admettre l'inconnu. La logique appelle cette opération l'inférence ». Partant des considérants, le locuteur doit pouvoir légitimer plus aisément les décisions.

Les majuscules en initiales sont réservées aux dénominations officielles. Ainsi lorsque l'on trouve *Convention*, il s'agit nécessairement de *the Framework Convention on Climate Change*, la Convention Cadre sur le Changement Climatique ; le « c » minuscule ne peut être utilisé dans ce cas. Il en est de même pour *Parties*, expression elliptique de *Parties to the Convention*, terme qualifiant les pays parties prenantes du processus. Et dans la

⁹ Le texte de l'Accord se compose de la liste des Parties signataires, de cinq constituants et de douze alinéas dont six (1, 2, 6, 7, 10, 12) commencent par le verbe « *we underline / agree / recognize / decide / decide / call for* », les autres alinéas ne reprenant pas le même patron syntaxique et réduisant donc l'effet rhétorique de l'ensemble. C. Fromillague (1995, 26) qualifie ce type de parallélisme de « rhétorique de l'empilement » et note qu'il peut prendre des « aspects incantatoires et mêmes litaniques ».

¹⁰ Faisant référence à la présentation des règlements et directives européens, R. Greenstein (2003 : 163) note que « [A]vant le texte proprement dit figure une liste plus ou moins longue de 'vu', 'conformément à' et surtout de 'considérants' [...] ». Quant à ces derniers, l'auteur observe que l'« on peut employer le terme 'considérant' au singulier comme au pluriel, en français, dans son acception juridique [...] », et constate que « le participe a été substantivé en français ».

¹¹ <http://www.businessdictionary.com/definition/recitals.html>

phrase suivante (Decision 11, 30), « *Requests the Executive Secretary to report to the Subsidiary Body for Implementation on the implementation of paragraph 9 above, as necessary* », *Implementation* appartient à la dénomination officielle du *Subsidiary Body for Implementation*, l'Organe subsidiaire de mise en œuvre, tandis que l'initiale en minuscule de *implementation* situe ce mot dans le vocabulaire courant.

A la suite des considérants, les décisions sont présentées en alinéas numérotés, alinéas de quelques lignes pour la plupart mais parfois beaucoup plus longs, tels que l'alinéa 5 du *Copenhagen Accord* (Decision 2, 6) qui comporte dix-huit lignes.

Dans les *Decisions*, le locuteur est l'entité « *Conference of the Parties* », d'où l'emploi de verbes à la troisième personne du singulier, sauf dans la *Decision 3*, le texte de l'Accord, où, à la suite de la liste des pays signataires, c'est le pronom personnel *we* qui est employé, ce qui manifeste une implication plus étroite du locuteur.

De l'examen du genre de discours des *Decisions* à l'esquisse de la disposition du texte imprimé sur les pages de ce document, nous nous sommes efforcés d'en donner un premier aperçu général. Poursuivant la procédure *top down* de l'analyse du discours (la procédure *bottom up* étant l'alternative inverse¹²), nous allons maintenant en venir à une étude plus approfondie des éléments discursifs mis en œuvre dans les décisions, ce que T. Van Dijk appelle « *the nitty-gritty of actually used sounds, words, gestures, meaning or strategies* » (1997, 31-33).

Éléments discursifs

Dans le cadre d'une étude sur des articles de lois, A. Duchêne (2006, 139-140) « plaide pour la nécessité d'une approche discursive qui met l'accent sur les conditions de possibilité et d'acceptabilité des discours en interrogeant pour cela leurs composantes idéologiques, historiques et institutionnelles [...] ». Dans ce but, il évoque diverses « propositions de formulation » qui rappellent les brouillons successifs qui ont précédé la publication du Rapport final de COP15. Avec les mêmes préoccupations, toutes les ressources discursives mises en œuvre dans les *Decisions* tendent à faire accepter le texte publié à la fin du Sommet de Copenhague.

Le schéma de communication du texte vise à attirer l'attention de l'allocutaire, l'ensemble des Etats Parties à la Convention, à l'intéresser par la valeur informative de l'énoncé, et à lui communiquer des injonctions, ces

¹² Cf. *Bottom-up processing* (Nunan 1993, 78-81) et *top-down processing* (Nunan 1993, 81-83).

objectifs influant sur le choix et l'agencement des mots avec une intention aussi bien esthétique qu'argumentative.

« Si l'on se réfère à l'ancienne rhétorique, trois adjectifs servaient à caractériser trois grands modes d'expression oratoire nommés styles : les registres simple, moyen et sublime » (Calas 2005, 43). Ici il s'agit du registre simple qui « vise à une certaine économie et recherche la clarté, l'efficacité d'une parole directe et sûre », le projet énonciatif étant la création d'un document de référence, l'information et la persuasion des destinataires.

Terminologie, modalité et hedging

Pour D. Maingueneau (2007, 45), « [T]out genre de discours implique chez ses participants la maîtrise d'un certain usage de la langue [...]. Il existe pour chaque type d'activité verbale des ressources linguistiques spécifiques : par exemple, il existe un 'langage administratif' qui mobilise certaines prépositions ('eu égard à', 'en raison de' ...), des locutions verbales ('porter à la connaissance de' ...), certaines constructions de phrases, etc. ». L'analyse de discours de ce document met en évidence ces divers points.

Les dénominations des concepts sont les éléments du discours les moins faciles à déceler et posent donc un problème du point de vue de la recherche de clarté. Le récepteur de ce document doit être vigilant à l'égard de concepts qui peuvent ne pas être immédiatement discernables. Ainsi les termes *Decision* et *Resolution* sont-ils définis de façon très précise et ne sont-ils pas interchangeables avec, par exemple, celui de *Recommendation* qui apparaît dans le même contexte. *Decision* s'emploie pour « [A] formal agreement that (unlike a resolution) leads to binding actions. It becomes part of the agreed body of decisions that direct the work of the COP », tandis que *Resolution* représente « [D]irectives that guide the work of the COP-- opinions rather than permanent legal acts. Unlike decisions, resolutions do not generally become part of the formal body of legislation enacted by the COP ». Enfin, *Recommendation* dénomme « [A] formal act of the COP which is weaker than a decision or a resolution, and is not binding on Parties to the Convention »¹³. La vigilance est donc de mise aussi bien dans l'usage de ces termes par le locuteur que dans leur réception. Ces définitions soulignent l'importance du caractère « legally binding », juridiquement contraignant, des décisions, point sur lequel nous reviendrons plus loin.

Deux autres concepts prennent une importance capitale dans ce contexte, celui de *common but differentiated responsibility* et celui de *national communications*. *Common but differentiated responsibility* (CBDR) est un

¹³ http://unfccc.int/essential_background/glossary/items/3666.php

principe d'équité en droit international qui reconnaît des différences entre les pays développés et les pays en développement. Formulé pour la première fois au Sommet de la Terre de Rio en 1992, c'est le Principe 7 de la Déclaration de Rio. Dans *common but differentiated*, on note un couplage d'adjectifs figé à la limite de l'antithèse qui rend compte d'une réalité composite et disparate, les pays développés ayant en commun une responsabilité vis-à-vis des pays en développement, mais à des degrés variables.

Quant à national communications, c'est une dénomination totalement hermétique si l'on ne sait pas qu'il s'agit des National Reports on the implementation of the Convention to the Conference of the Parties ou National Implementation Reports. Ces communications nationales sont des rapports destinés à transmettre les mesures prises pour appliquer la Convention, dont le contenu et la périodicité ne sont pas les mêmes pour les Parties visées ou non visées à l'Annexe 1. De plus, dans le texte des Décisions comme dans des documents analogues, si ce concept apparaît nécessairement avec initiales en majuscules dans des dénominations telles que Consultative Group of Experts on National Communications, par ailleurs il apparaît le plus souvent avec initiales en minuscules, ce qui ne facilite pas sa perception.

Les champs lexicaux

Un champ lexical est un ensemble des mots ou unités lexicales qui, dans un texte, se rapportent à un même thème. Les champs lexicaux relevés dans ce document sont d'importance variable en volume (Annexe 3). Les principaux champs sont ceux du changement climatique, des concepts de la CCNUCC, de l'économie (économie du développement, économie financière), et le champ lexical juridique. Ils sont composés de substantifs, d'adjectifs et de verbes simples ou composés, de sigles et d'acronymes ainsi que de locutions.

Chaque champ lexical est employé pour servir de caution de la prise en compte d'intérêts particuliers. Celui du changement climatique est destiné à garantir que les vrais problèmes environnementaux sont abordés. Le champ lexical des concepts de la CCNUCC établit le cadre institutionnel des Nations Unies dans lequel est rédigé le Rapport. Celui de l'économie est censé servir de cadre de référence en matière financière et garantir un traitement privilégié des pays en développement par les pays développés. Quant au champ lexical juridique, constitué essentiellement de très nombreuses expressions formelles consacrées, parmi lesquelles les *complex prepositional phrases*¹⁴ notées par

¹⁴ « The use of complex prepositions rather than the simple ones, for example, 'by virtue of' instead of 'by', 'for the purpose of' in place of 'for', and 'in accordance with' or 'in pursuance of' instead of a simple preposition 'under' is rather preferred in legislative writing simply because the specialist community claims, with some justification, of course [...], that the simple ones tend to promote ambiguity and lack of clarity » (Bhatia 1993, 107). Cette remarque concernant les textes législatifs s'applique parfaitement aux éléments de terminologie formelle ou juridique inclus dans les Décisions.

V. Bhatia, il a pour but de justifier la valeur juridique de ce document. L'abondance du champ lexical juridique laisserait-elle entendre que la recherche de reconnaissance de la valeur juridique du Rapport pourrait prévaloir sur l'objectif poursuivi par la Conférence ?

L'économie linguistique par la siglaison, le recours à des termes elliptiques et à de longs syntagmes nominaux observée dans ce document fait écho à l'économie recherchée dans un registre rhétorique simple.

Outre UNFCCC, ce document mentionne des sigles ou acronymes présentant un intérêt particulier. Ainsi, pour *Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention (Decision 1, Annexe 2)*, il existe deux graphies du sigle, AWGLCA et AWG-LCA, la seconde étant plus représentative des unités lexicales incluses. Par ailleurs, il faut noter l'extrême concision de l'acronyme COP15 dont le développement compte dix-sept mots, pour la seule quinzième session de la Conférence des Parties, *Fifteenth Session of the Conference of the Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change*, et trente mots si l'on inclut, ce qui est l'usage courant, la cinquième session de la Réunion des Parties au Protocole de Kyoto concomitante, ajoutant ainsi au développement de l'acronyme « *and Fifth Session of the Meeting of the Parties to the Kyoto Protocol* ». Sa graphie est figée, COP15 s'écrivant obligatoirement sans espace entre « COP » et « 15 ».

Acronyme à la prononciation difficile, LULUCF signifie *land use, land-use change and forestry*, l'initiale de tous les mots constituant son développement étant incluse, ce qui est loin d'être toujours le cas, souvent pour raison d'euphonie (Percebois 2001, 630), avec le cas extrême de COP15 cité ci-dessus.

Enfin, REDD et REDD-plus¹⁵, qui dispose également de la graphie REDD+, représentent les *reduced emissions from deforestation and forest degradation*, et sont d'autres cas de non représentation des initiales de tous les termes du développement dans les acronymes, « plus » ayant été introduit dans le *Bali Action Plan* deux ans après la création du concept en 2005.

La contrepartie de l'intérêt de l'économie linguistique lié à la concision des termes est évidemment la difficulté de la mémorisation de leur sens. A cet égard, il est intéressant de noter ce cas où le locuteur ayant conscience de l'hermétisme du sigle et de l'acronyme qu'il emploie éprouve la nécessité d'indiquer en note le sens « développé » d'une parenthèse (p. 27) mentionnant

¹⁵ « The UN-REDD Programme is the United Nations Collaborative initiative on Reducing Emissions from Deforestation and forest Degradation (REDD) in developing countries », <http://www.redd-monitor.org/redd-an-introduction>
« 'REDD-plus' includes activities with potentially extremely serious implications for indigenous people, local communities and forests: conservation, sustainable management of forests, enhancement of forest carbon stocks », adapté de <http://www.redd-monitor.org/redd-an-introduction>.

« the Revised 1996 IPCC Guidelines, the IPCC good practice guidance and the IPCC good practice guidance for LULUCF », ce qui donne :

In full: Revised 1996 IPCC Guidelines for National Greenhouse Gas Inventories, Good Practice Guidance and Uncertainty Management in National Greenhouse Gas Inventories and Good Practice Guidance for Land Use, Land-Use Change and Forestry.

Cette précaution n'était sans doute pas superflue.

– L'emploi de termes elliptiques contribue également à l'économie linguistique. Outre les emplois de *Convention* et *Parties* déjà signalés en 1.3, *Annex I Parties*¹⁶, pour les Parties visées à l'Annexe 1 de la CNUCC, des pays industrialisés et des économies en transition, et *Non-Annex I Parties*¹⁷, les Parties non visées à l'Annexe 1 de la CNUCC, essentiellement des pays en développement, représentent à la fois la liste des pays concernés et les différents degrés d'engagement qu'ils ont pris. Même à l'intérieur de ces catégories des différences de traitement existent, par exemple entre les pays industrialisés et les pays en transition économique qui bénéficient de plus de souplesse dans le respect de leurs engagements, et pour certains pays en développement particulièrement vulnérables¹⁸, tels que les *Small-Island Developing States*, Petits Etats Insulaires en Développement ou les *Land-Locked Developing Countries*, pays en développement sans littoral¹⁹. Il n'est donc pas possible de déduire de l'appartenance d'un pays à l'une ou l'autre catégorie le type précis d'engagements auquel il est soumis.

– Le recours fréquent à de longs syntagmes nominaux est un autre facteur d'économie linguistique, la nominalisation étant un outil précieux d'expression concise ici dans la rédaction d'un document institutionnel international régi par des codes juridiques comme dans les échanges de toute communauté discursive scientifique ou technique (Percebois 2009, 31-38). En voici quelques exemples sans connecteurs :

- the Global Environment Facility reporting requirements (p. 18),
- the Global Climate Observing System implementation plan (p. 23),
- greenhouse gas inventory review experts (p. 25) ;

¹⁶ Annex I Parties : « [...] include the 24 original OECD members, the European Union, and 14 countries with economies in transition. (Croatia, Liechtenstein, Monaco, and Slovenia joined Annex 1 at COP-3, and the Czech Republic and Slovakia replaced Czechoslovakia.) », http://unfccc.int/essential_background/glossary/items/3666.php#N

¹⁷ Les Parties non visées à l'Annexe 1 sont pour la plupart des pays en développement. Cf. Non-Annex I Parties : http://unfccc.int/parties_and_observers/parties/non_annex_i/items/2833.php

¹⁸ http://www.developpement-durable.gouv.fr/spip.php?page=article&id_article=13781

¹⁹ Sur ce sujet, voir aussi Percebois 2010, 190-101. La transcription de ces dénominations respecte l'usage courant des majuscules, seule la dernière, « pays en développement sans littoral », n'apparaissant jamais avec initiales en majuscules. Toutefois, dans les *Decisions* (pp.6, 7, 23, 35 et 36), on trouve la transcription « small island developing States ».

... et avec un connecteur :

- General Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) inventory guidance (p. 27),
- United Nations Framework Convention on Climate Change Handbook (p. 35),
- the Reporting, Data and Analysis information technology systems (p. 36).

Dans nombre de cas, ce sont les dénominations des instances institutionnelles qui allongent ces syntagmes. Par ailleurs, certains d'entre eux pourraient être raccourcis par le recours aux sigles, par exemple « GHG inventory review experts » ou « IPCC inventory guidance », ce qui n'est pas le cas dans le texte des *Decisions*, manifestement par souci de clarté.

Ces différents procédés d'économie linguistique contribuent à densifier le discours des *Decisions* et le caractérisent au point de le réserver à un public averti des codes linguistiques de l'institution.

Les verbes

Les verbes exprimant les décisions de COP15 (en nombre d'occurrences) vont de l'ordre (*Requests* 21, *Decides* 16) à l'invite (*Invites* 14, *Encourages* 8, *Calls upon* 2) et aux verbes neutres (*Notes* 6), (cf. Annexe 4).

Dès le premier alinéa exprimant les décisions de l'Accord, on trouve des verbes forts, quasi-synonymes. La première phrase débute par « We underline » et la seconde par une structure très volontariste : « We emphasize our strong political will to urgently combat climate change [...] ». Tous les éléments de ce segment de phrase se veulent percutants, la détermination marquée par le verbe *emphasize*, l'adjectif *strong* et le nom *will* étant renforcée par la position emphatique de l'adverbe *urgently* entre les deux éléments du verbe, *to urgently combat*.

Un verbe prend une importance particulière avec ses vingt-deux occurrences, *enhance* (il en est de même pour le nom *enhancement* ; voir le relevé des collocations dans les deux cas en Annexe 5) pour exprimer les objectifs poursuivis, qu'il s'agisse des mesures visant à la mise en œuvre de la Convention (la coordination des mesures décidées, la synergie, la coopération internationale pour l'atténuation, l'aide aux Parties pour la préparation de leurs communications nationales, la documentation), la lutte contre le changement climatique (le développement des puits de carbone, la réduction des gaz à effet de serre (GES) par le développement des forêts, la promotion des actions d'atténuation et leur rentabilité) ou l'aide aux pays en développement, les transferts de technologie, le renforcement des infrastructures, l'aide financière pour les programmes de formation et les procédures d'expertise.

Enfin, à la suite du segment de phrase : « The Consultative Group of Experts, in fulfilling its mandate, shall : [...] » (p. 15), on remarque les six emplois consécutifs du verbe *provide* en tête d'autant d'alinéas. Cette figure de

style consistant à répéter un mot ou un groupe de mots en tête d'un groupe syntaxique est l'anaphore rhétorique, qui produit un effet d'amplification rythmique, et, note C. Fromillagues (1995, 27-28), « imprime dans la mémoire de l'auditeur les informations délivrées ». Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'auditeurs puisque ce sont des Parties à la Convention destinataires des Décisions mais le but poursuivi est à l'évidence le même.

Les auxiliaires modaux

Dans les textes spécialisés, M. Gotti et M. Dossena (2001, 13-14) soulignent « the author's skilful use of rhetorical devices » qui soutiennent l'argumentation, en particulier la modalité. Et en effet, l'étude des Décisions met en évidence un autre procédé caractéristique du juridique : certains emplois de modalisateurs, en particulier *shall/should* et *may*, qui en disent long sur les finalités du discours, en passant de *shall* à *should* jusqu'à *may*, en quelque sorte de la main de fer au gant de velours, de l'obligation à une certaine souplesse, car, suivant l'expression de D. Chrystal (1995, 374) : « modal verbs (e.g. *must, shall, may*) distinguish between obligation and discretion ».

Le texte présente vingt occurrences de *shall*. Selon les termes de M. Swan (1995, 221), « [P]redictions can be used as a way of giving orders – instead of telling sb to do sth the speaker just says firmly that it will happen. This is common in military-style orders ». Ici, dans un contexte intégrant des codes juridiques, *shall* traduit l'obligation expresse qui correspond à l'observation de M. Swan selon laquelle : « [I]n contracts and other legal documents, *shall* is often used with third person subjects to refer to obligations and duties ».

Notons, à cet égard, l'exemplarité de la phrase suivante dans la *Décision I* (p. 5) :

To achieve the ultimate objective of the Convention to stabilize greenhouse gas concentration in the atmosphere at a level that would prevent dangerous anthropogenic interference with the climate system, we *shall*, recognizing the scientific view that the increase in global temperature should be below 2 degrees Celsius, on the basis of equity and in the context of sustainable development, enhance our long-term cooperative action to combat climate change.

On remarque d'abord la position emphatique de l'objectif en début de phrase, la puissance de sa thématisation²⁰ en vingt-neuf mots. Puis « *we shall* » est asséné avec force et prend beaucoup de relief car il est ensuite séparé du verbe dont il est l'auxiliaire, « *enhance* », par vingt-huit mots insistant sur l'importance de l'avis scientifique (il faut moins de 2° d'augmentation), de

²⁰ « Thematization. The process of giving prominence to certain elements in a sentence or utterance by placing them at the beginning of the sentence or utterance » (Nunan 1993, 125).

l'objectif d'équité et de l'idée incontournable de développement durable. Ce patron syntaxique (voir 2.3.) donne un effet théâtral à la phrase.

D'autres occurrences de *shall* sont intégrées de façon moins spectaculaire mais communiquent des injonctions d'une fermeté comparable :

- We agree that developed countries *shall* provide adequate, predictable and sustainable financial resources, technology and capacity-building (p. 6)
- Scaled up, new and additional, predictable and adequate funding as well as improved access *shall* be provided to developing countries (p. 6)
- We decide that the Copenhagen Green Climate Fund *shall* be established as an operating entity of the financial mechanism of the Convention (p. 7).

Avec *should*, les prescriptions peuvent être signifiées de façon moins abrupte qu'avec *shall*, exprimant ainsi une contrainte atténuée à divers degrés. Ses dix occurrences lui donnent d'ailleurs une moindre importance dans ce document qui se veut plutôt directif. Si on sent la fermeté, par exemple, dans « developing country Parties in establishing forest reference emissions levels and forest reference levels should do so transparently » (p. 12), la contrainte est réduite par l'imprécision de *significant* dans « A significant portion of such funding should flow through the Copenhagen Green Climate Fund », et elle est de même nettement minorée par *as soon as possible*, une sorte de vœu pieux, dans « We should cooperate in achieving the peaking of global and national emissions as soon as possible » (p. 5).

Le modal *may* compte onze occurrences. Hormis quatre cas relatifs à des détails administratifs, ce *may* introduit la notion de marge de manœuvre²¹ laissée aux Parties à la Convention, dont l'objectif est de ne surtout pas dissuader les pays d'appliquer une mesure. Ainsi le locuteur insiste-t-il sur le caractère optionnel (« Least developed countries and small island developing States may undertake actions voluntarily », p. 6), l'éventualité ou la possibilité (« further work may need to be undertaken by the Intergovernmental Panel on Climate Change », p. 12, « as these guidelines may be subsequently amended », p. 20), la spéculation (« which may explain some of the discontent of the climate change community with the Global Environment Facility », p. 18). Ce *may* atteste que l'institution est ouverte à la discussion.

D'autres expressions de *hedging* résultent de l'emploi de certains adjectifs, adverbes ou locutions indiquant des précautions discursives.

On note ainsi six occurrences de l'adjectif *possible*, marque certaine de *hedging*, comme par exemple :

²¹ Cet usage de *may* est une manifestation de *hedging* utilisée « [...] in order to distance the writer from the statement that s/he is reporting » (Dudley-Evans et St John 1998, 76).

Provide estimates that are transparent, consistent, as far as possible accurate (p. 12)
Provide technical support on issues mentioned above in paragraph 2 (c) above, and to the extent possible paragraph 2 (a) above (p. 15)

La faiblesse de telles « injonctions », est surprenante dans un texte destiné à devenir un traité.

Par ailleurs, les vingt-deux occurrences de l'adjectif *relevant*, au sens de « pertinent, applicable, approprié », aussi bien pour qualifier les dispositions de la Convention (« in accordance with the relevant provisions of the Convention », p.6) et les décisions de la Conférence (« without prejudging any further relevant decisions of the Conference of the Parties », p. 11), que les politiques sociales, économiques, et environnementales, les experts ou les technologies (« Emphasizing the importance of providing relevant technical advice », p. 13), en font l'adjectif le plus fréquent dans ce texte. Cet usage répété veut sans doute assurer les destinataires de la prise en compte consciencieuse de tous les éléments de la situation au mieux des intérêts de tous.

Les locutions adverbiales ou prépositives utilisées comme précautions discursives sont très nombreuses (en nombre d'occurrences) : *subject to* (8), *as appropriate* (6), *provided that* (4), *if appropriate* (2), *upon request* (2), *to the extent possible* (2), *as necessary* (2), *as required* (1), *to some extent* (1), *where appropriate* (1). Des structures plus développées viennent souvent étayer ces précautions discursives, telles que « according to national circumstances and capabilities », « as far as possible accurate » ou « all parties in a position to do so », répété deux fois, sur la seule page 12 (*Decision 4*). Ces diverses locutions visent manifestement à garantir le respect des individualités, rappeler des décisions antérieures ou subordonner l'application des mesures à la réalisation de certaines conditions, dans le but de s'assurer l'adhésion des Parties à la Convention.

A ce stade, il apparaît clairement que le texte des *Decisions* se caractérise par l'importance de sa terminologie spécialisée ainsi que par un maniement soigneux des auxiliaires modaux et des procédures de *hedging* pour véhiculer le message du locuteur.

Patrons syntaxiques

Ce sont des « effets de parallélisme, par reprise des mêmes constructions » (Calas 2005, 46-47), et en l'occurrence des modifications de l'ordre syntaxique, des rythmes binaire et ternaire et des structures prépositionnelles complexes. Nous en avons déjà évoqué certains au fil de l'étude des éléments lexicaux ou grammaticaux mis en jeu dans le discours.

Ruptures syntaxiques

Parmi les faits de style observés on remarque la modification de l'ordre des éléments de la phrase par des ruptures syntaxiques, avec intention emphatique, ce que V. Bhatia (1993, 111-113) appelle *syntactic discontinuities*, par exemple dans les phrases :

- *Requests* the secretariat to include, in its annual report on inventory review activities to the Subsidiary Body for Scientific and Technological Advice, information on the training programme [...] (p. 25)
- *Authorizes* the Executive Secretary to use, to the extent possible and in consultation with Parties and the Office of Human Resources Management of the United Nations, available balances from the existing reserves and surplus balances [...] (p. 31)

Dans ces phrases, le verbe est séparé de son complément d'objet par quantité d'éléments d'information (dix-sept mots dans la première phrase citée ci-dessus et vingt dans la seconde) qui ainsi mis en évidence prennent un relief exceptionnel. Autre exemple, la séparation du sujet de son verbe, comme dans la phrase :

Mitigation actions subsequently taken and envisaged by Non-Annex I Parties, including national inventory reports, *shall* be communicated through national communications (p. 6)

Si une première rupture syntaxique introduit un changement de rythme de la phrase, la répétition du même schéma de rupture imprime ensuite un rythme attendu par l'allocutaire.

L'étude de ce document fait également apparaître des rythmes binaire et ternaire d'emplois lexicaux, par la coordination de deux adverbes, deux ou trois adjectifs, noms ou verbes (à l'infinitif, au gérondif), ou syntaxiques. Ce sont des figures de répétition et d'accumulation (Robrieux 2005, 136) que l'on trouve par exemple en abondance dans la phrase suivante (p. 6) :

Delivery of reductions and financing by developed countries will be measured, reported and verified in accordance with existing and any further guidelines adopted by the Conference of the Parties, and will ensure that accounting of such targets and finance is rigorous, robust and transparent.

Dans cette phrase, sur le plan lexical on relève trois structures binaires » : « reductions and financing » ; « existing and any further guidelines » ; « such targets and finance », et deux ternaires « measured, reported and verified » et « rigorous, robust and transparent », tandis que sur le plan syntaxique, la phrase se présente en deux segments reliés par *and* (« will be measured [...] » ... « and will ensure » [...]).

V. Bhatia (1993, 108) qualifie ce type de parallélisme de *binomial or multinomial expression* :

« What I mean by binomial or multinomial expression is a sequence of two or more words or phrases belonging to the same grammatical category having some semantic relationship and joined by some syntactic device such as ‘and’ or ‘or’ ».

Un élan rythmique est imprimé à l'énoncé par cette structure répétée dans toutes les *Décisions*. Ainsi dans la *Décision 1* (Annexe 2), cette figure apparaît dès les considérants : *Recalling, Committed, Having considered*. Les documents établissent la liaison avec les étapes antérieures à COP 15 et ceux auxquels ils ont donné lieu. Ici, « *Recalling its decision 1/CP.13* » fait référence à la première décision prise à la Conférence de Bali en 2007. Suivent trois adjectifs, *full, effective and sustained* (implementation of the Convention). Et en parallèle dans la même phrase trois expressions de temps : *now, up to and beyond 2012* (un adverbe de temps, et deux prépositions de temps). Enfin les considérants sont suivis par trois alinéas débutant par *Decides, Requests, Mandates*, des verbes de commandement (suite des exemples en Annexe 6).

Les structures prépositionnelles complexes, typiques de la langue anglaise et ici fréquemment utilisées, sont une figure de style qui produit un léger balancement en laissant très brièvement en suspens un élément de phrase et contribue à l'image recherchée de la syntaxe. Nous avons déjà cité (en 1.1.) « under the guidance of and accountable to the Conference of the Parties » (p. 7). En voici d'autres exemples :

- to enhance the cost-effectiveness of, and to promote mitigation actions (p. 6)
- *Recognizing* the need for full and effective engagement of indigenous peoples and local communities in, and the potential contribution of their knowledge to, monitoring and reporting of activities ... (p. 11)
- as they relate to the process of and the preparation of national communications (p. 14)
- improving the process of and preparation of national communications (p. 15)

Ces trois types différents de couplages ou accumulations sont moins fréquents dans les parties techniques, telles que les tableaux budgétaires (p. 33-36) où les phrases sont beaucoup plus courtes, voire dépourvues de verbe. Ils contribuent à imprimer le rythme du discours déjà constaté.

Les sonorités

Dans de nombreux cas, le recours à des harmonies imitatives contribue à l'effort de persuasion. C'est le cas de l'allitération, répétition de la même consonne qui renforce l'affirmation, par exemple allitération en 'th' dans « thereby further strengthen » (p. 6) et en 'r' dans « rigorous, robust and transparent » (p. 6). Un autre cas est celui de l'homéotéleute, figure de style qui consiste en la répétition d'une ou plusieurs syllabes finales homophones, que

l'on trouve dans le segment de phrase « information on the implementation of their actions through National Communications, with provisions for international consultations » (p. 6) qui comprend cinq termes contenant le suffixe *-tion* et un sixième, *provisions*, au suffixe très proche. C'est à nouveau une figure d'accumulation qui fait penser ici aux sons répétés des mantras.

Ces différents rythmes et sonorités renforcent le pouvoir de persuasion des moyens argumentatifs déployés dans le texte des *Decisions*.

Conclusion

L'analyse stylistique du discours spécialisé de ce document met en évidence ses failles. Le texte dont l'ONU a « pris note » est décevant à plus d'un titre. Il ne présente pas de cadre juridique contraignant. Les scientifiques souhaitent que le réchauffement ne dépasse pas 2° (actuellement 0,6° depuis 1800), or, compte tenu des engagements des Etats Parties à la Convention et selon une note confidentielle du secrétariat de l'ONU, au rythme actuel il devrait être de 3° d'ici 2100. L'objectif de réduire de moitié les émissions de GES d'ici 2050 n'est pas mentionné dans la version finale. De nombreux horizons temporels restent flous (Annexe 7), ce qui nuit à la crédibilité des tentatives coercitives. Enfin, l'accord final n'évoque plus l'Organisation Mondiale de l'Environnement qui aurait pu vérifier la mise en œuvre des engagements des Etats.

Ne correspondant pas à la définition qu'en donne la CNUCC puisqu'il n'y a pas d'élément juridique contraignant du fait de l'absence d'unanimité, les *Decisions* n'en sont pas vraiment. Elles constituent une déclaration de bonnes intentions associée à une prise de conscience écologique, qui exprime un sentiment d'urgence. Depuis le Sommet de Copenhague, de nombreuses réactions souhaitent aller vers un traité juridiquement contraignant dont les conditions techniques et juridiques doivent être négociées d'ici le prochain Sommet qui aura lieu à Mexico en décembre 2010.

Toutefois on observe des procédés rhétoriques qui s'efforcent de faire correspondre le texte à de vrais décisions, le *shall* d'autorité par exemple ou les verbes utilisés, mais ceci n'est qu'apparence et on en revient à la phrase de Stiglitz (2010) « A month after the Copenhagen climate conference, it is clear that the world's leaders were unable to translate rhetoric about global warming into action ». Ces pièges rhétoriques avaient déjà été notés en 2001 par J.-C. Hourcade au sujet du Protocole de Kyoto²².

²² « Je pense que l'on a tous sous-estimé la complexité du dossier. Du coup, le jeu politique et diplomatique exigeant des simplifications, les négociations se sont heurtées à des difficultés sémantiques et des pièges rhétoriques. L'analyse scientifique a eu de plus en plus de difficultés à être entendue. On a abouti à une sorte d'hypnose collective où, par défaut de compréhension, chaque partie prend le contre-pied de la

Dans ce document, le rythme de l'énonciation est bien particulier dans chaque décision : viennent d'abord les considérants, soit une première salve de segments de phrase relativement courts suivis des paragraphes exposant les décisions. Ensuite l'accent est mis sur les verbes, par leur positionnement emphatique en début de phrase ou au contraire au milieu de phrases complexes au rythme binaire ou ternaire dû à différentes figures de style. Ce rythme induit une variation bienvenue dans une présentation somme toute très sèche du contenu. D'où un balancement que l'on ne manque pas de percevoir et d'attendre très rapidement. Quelle intention peut-on voir derrière cet usage ? ... La recherche de précision sans doute, le souhait d'être complet dans une description ou une énumération²³.

Ce rythme produit une sorte de bercement qui peut ne pas être conscient mais nous semble produire une sorte d'endormissement, en tout cas une baisse de vigilance chez l'allocutaire. Ce constat nous rappelle les mots de J.-M. Adam (2004, 40) observant : « On voit ici que la persuasion, pour être efficace, fait appel à des facteurs à la fois rationnels – démonstration nourrie – et affectifs ; le récepteur est submergé, emprisonné par cette masse, syntaxique et sonore, d'arguments ». Serait-ce des efforts de persuasion tendant à faire oublier les insuffisances de l'Accord de Copenhague ?

partie adverse et peut finalement adopter des positions en contradiction avec ses propres objectifs, ce qui rend difficile l'émergence d'un compromis ». (Hourcade 2001)

23 Cf. p. 14, les onze domaines précisés en compléments du nom *areas* : « Providing technical support to the Consultative Group of Experts as required, particularly in the areas of national greenhouse gas inventories, vulnerability and adaptation assessment, mitigation assessment, research and systematic observation, education, training and public awareness, technology transfer and capacity-building, as they relate to the process of and the preparation of national communications, in accordance with the provisions in the budget; ».

Bibliographie :

- ADAM, Jean-Michel, 2004. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
- AMOSY, Ruth, 2006 (2000). *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- BHATIA, Vijay K., 1993. *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, London and New York, Longman.
- CALAS, Frédéric, 2005. *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU, 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHARAUDEAU, Patrick, 2005. *Le discours politique, les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.
- CHARAUDEAU, Patrick, 2008. *Petit traité de politique à l'usage du citoyen*, Paris, Vuibert.
- CRYSTAL, David, 1995. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge, CUP.
- DANBLON, Emmanuelle, 2004. « La Nouvelle Rhétorique de Perelman et la question de l'auditoire universel », 21-37, M. Meyer (dir.), *Perelman, le renouveau de la rhétorique*, Paris, PUF.
- DUCHÊNE, Alexandre, 2006. « Dans les Etats où il existe des minorités ... » : les conditions de production institutionnelle, discursive et idéologique d'un article de loi », 121-140, *Catégories pour l'analyse du discours politique, SEMEN*, n°21.
- Dudley-Evans, Tony et Maggie Jo St John, 1998. *Developments in English for Specific Purposes*, Cambridge, CUP.
- EGGINS, Suzanne et J.R. MARTIN, 1997. « Genres and registers of discourse », 220-256, Van Dijk Teun (ed.), *Discourse as Structure and Process*, London, Sage.
- FAIRCLOUGH, Norman, 2003. *Analysing Discourse – Textual Analysis for Social Research*, London & New York, Routledge.
- FAIRCLOUGH, Norman, 2001 (1989). *Language and Power*, Harlow, Essex, England, Longman, Pearson Education.
- FIRTH, J. R., 1957. « A Synopsis of Linguistic Theory 1930-1955 », 1-32, J.R. FIRTH *et al. Studies in Linguistic Analysis*, Oxford, Blackwell.
- FROMILLAGUES, Catherine, 2007. *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.

- GOTTI, Maurizio et Milena DOSSENA, 2001. *Modality in Specialized Texts*, Bern, Peter Lang.
- GREENSTEIN, Rosalind, 2003. « De l'influence mutuelle de cultures linguistiques et juridiques différentes », 130-203, R. Greenstein (ed.). *Langue, culture et code, regards croisés*, Paris, L'Harmattan.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2007 (2005). *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.
- NUNAN, David, 1993. *Introducing Discourse Analysis*, London, Penguin.
- PERCEBOIS, Jacqueline, 2001. « Fonctions et vie des sigles et acronymes en contextes de langues anglaise et française de spécialité », 627-645, *Meta*, Vol.46, n°4, Presses de l'Université de Montréal.
- PERCEBOIS, Jacqueline, 2009. « Les procédés d'économie linguistique : quels partenaires pour la communication ? », 17-43, R. Greenstein (dir.), *Langues et cultures : Mariage de raison ?*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- PERCEBOIS, Jacqueline, 2010. « Etude diachronique de termes clés de l'économie du développement en anglais et en français : entre réalisme et euphémisation », 181-205, D. Jamet et M. Jobert (dir.), *Empreintes de l'euphémisme, Tours et détours*, Paris, L'Harmattan. ;
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 2005. *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan Université.
- SWALES, John, 1990. *Genre Analysis*, Cambridge, CUP.
- SWAN, Michael, 1995 (1980). *Practical English Usage*, Oxford, OUP.
- VAN DIJK, Teun, 1997. *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Vol.1. Discourse as Structure and Process*, London, Sage.
- WIDDOWSON, H. G., 2004. *Text, Context, Pretext, Critical Issues in Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell Publishing.

Documents électroniques

- OURCADE, Jean-Charles, 2001, « Sortir le climat des pièges rhétoriques », *La recherche* : <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=12605>
- MAINGUENEAU, Dominique, 1998, « Les tendances françaises en analyse du discours » <http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~benoit/fle/conferences/maingueneau.html>
- STIGLITZ, Joseph E., 2010, « Overcoming the Copenhagen failure », <http://www.project-syndicate.org/commentary/stiglitz121/English>

Tous les documents électroniques cités ont été consultés en mai 2010.

Annexe 1



**Framework Convention
on Climate Change**

Distr.
GENERAL

FCCC/CP/2009/11/Add.1
30 March 2010

Original: ENGLISH

CONFERENCE OF THE PARTIES

**Report of the Conference of the Parties
on its fifteenth session, held in Copenhagen
from 7 to 19 December 2009**

Addendum

**Part Two: Action taken by the Conference of the Parties
at its fifteenth session**

CONTENTS

Decisions adopted by the Conference of the Parties

<i>Decision</i>		<i>Page</i>
1/CP.15	Outcome of the work of the Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention	3
2/CP.15	Copenhagen Accord	4
3/CP.15	Amendment to Annex I to the Convention	10
4/CP.15	Methodological guidance for activities relating to reducing emissions from deforestation and forest degradation and the role of conservation, sustainable management of forests and enhancement of forest carbon stocks in developing countries .	11
5/CP.15	Work of the Consultative Group of Experts on National Communications from Parties not included in Annex I to the Convention	13
6/CP.15	Fourth review of the financial mechanism	17
7/CP.15	Additional guidance to the Global Environment Facility	21

GE.10-60563

Annexe 2

Decision 1/CP.15

Outcome of the work of the Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention

The Conference of the Parties,

Recalling its decision 1/CP.13,

Committed to enable the full, effective and sustained implementation of the Convention through long-term cooperative action, now, up to and beyond 2012,

Having considered the outcome of the work of the Ad Hoc Working Group on Long-Term Cooperative Action under the Convention pursuant to paragraph 2 of decision 1/CP.13,

1. *Decides* to extend the mandate of the Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention to enable it to continue its work with a view to presenting the outcome of its work to the Conference of the Parties for adoption at its sixteenth session;
2. *Requests* the Ad Hoc Working Group on Long-Term Cooperative Action under the Convention to continue its work drawing on the report of the Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention presented to the Conference of the Parties at its fifteenth session,¹ as well as work undertaken by the Conference of the Parties on the basis of that report;
3. *Mandates* the host country of the next session of the Conference of the Parties to make the necessary arrangements in order to facilitate the work towards the success of that session.

Annexe 3 Les champs lexicaux

Climate change (omniprésent): stabilize GHG concentration in the atmosphere, dangerous anthropogenic interference, climate system, sustainable development, deep cuts in global emissions, the peaking of global and national emissions, low-emission development strategy, adaptation actions, time frame for peaking, mitigation actions, deforestation, forest degradation, a low-emission pathway, REDD-plus.

Concepts CNUCC/UNFCCC: Parties, Annex I Parties, Non-Annex I Parties, national communications, common but differentiated responsibilities, guidelines, provisions of the Convention.

Economics: capacity building, developing countries, least developed countries, small island developing states, developed countries, sustainable financial resources, cost-effectiveness, incentives, scaled up funding, fund arrangements, appropriations, overheads, working capital reserve, unspent balances, carry-over, contingency.

Juridique: national sovereignty

Termes ou tournures formels ou juridiques: *in accordance with* (17), *with a view to* (8), *consistent with* (3), *pursuant to* (2), *in keeping with* (2), *thereby, hereinafter*.

- *pursuant to* paragraph 2 of decision 1/CP.13 (p. 3)
- Annex I Parties that are Party to the Kyoto Protocol will *thereby* further strengthen the emissions reductions initiated by the Kyoto Protocol. (p. 6)
- for compilation in an INF document, *consistent with* Article 4.1.(p. 6)
- resulting in emissions and also the means to address *these*. (p. 11)
- *as agreed upon* in the conventions (p. 17)
- *with a view to* recommending a draft decision (pp. 17 et 21)
- *in accordance with* the criteria contained in the guidelines annexed to decisions 3/CP.4 and 6/CP.13, (p. 20)
- *hereinafter* referred to as ... (p. 23)
- as contained in relevant documents *in keeping with* its decision.(p. 29)
- expenditures *arising from* the decisions referred to in paragraph 9 above. (p. 31)

Annexe 4
Verbes exprimant les décisions de COP15
(en nombre d'occurrences)

<ul style="list-style-type: none">• Requests (21)• Decides (16)• Invites (14)• Encourages (8)• Takes note (7)• Notes (6)• Urges (5)• Expresses (4)• Recognizes (3)• Reiterates (2)• Calls upon ... to ... (2)• Mandates (1)• Recalls (1)	<p>Accord</p> <ul style="list-style-type: none">• We decide (3)• We recognize (2)• We agree (2)• We underline (1)• We emphasize (1)• We call for (1)
--	--

Annexe 5

Collocations²⁴ de 22 occurrences (n° de page) du verbe *enhance* et du nom *enhancement* :

- enhance our long-term cooperative action to combat climate change (5)
- Enhanced action and international cooperation on adaptation (6)
- the need to enhance removals of greenhouse gas emission by forests (6)
- The need to enhance the cost-effectiveness of, and to promote mitigation actions (6)
- to enable and support enhanced action on mitigation (6)
- for enhanced implementation of the Convention (7)
- In order to enhance action on development and transfer of technology (7)
- to enhance capacity-building (12)
- to enhance coordination of the activities referred to in paragraph 5 above (12)
- to avoid duplication and enhance synergy (12)
- enhancing the capacity of such Parties to prepare their national communications (13)

²⁴ Collocation : la dénomination et son « co-texte », terme proposé dans les années 30 par J.R. Firth, membre fondateur de l'École Contextualiste anglaise, qui a écrit : « You shall know a word by the company it keeps » (1957, 11).

- to enhance its support to developing countries (19)
 - Enhancing modalities which reinforce country ownership (19)
 - enhance support for the implementation of adaptation activities (20)
 - financial support for enhancing the training programme (25)
 - Activities to enhance support to the expert review process (36)
 - enhanced provision of financial resources (36)
 - Enhanced library services (36)
-
- enhancement of forest carbon stocks in developing countries (1 et 11)
 - enhancement of carbon sinks (36)

Annexe 6

Rythmes binaire et ternaire : suite des exemples

(mis en évidence par les italiques) :

- developed countries shall provide *adequate, predictable and sustainable financial resources, technology and capacity-building* (trois adjectifs /trois substantifs, p. 6)
- Annex I Parties commit to implement *individually or jointly* the quantified economywide emissions targets for 2020 (p. 6)
- Delivery of *reductions and financing* by developed countries will be *measured, reported and verified* in ... (p. 6)
- will ensure that accounting of such *targets and finance* is *rigorous, robust and transparent*. (p. 6)
- Mitigation actions taken by Non-Annex I Parties will be subject to their domestic *measurement, reporting and verification*. (p. 6)
- will be recorded in a registry along with relevant *technology, finance and capacity building support*. (p. 6)
- These supported nationally appropriate mitigation actions will be subject to international *measurement, reporting and verification* (p. 6)
- removals by *sinks, forest carbon stocks and forest area changes* (p. 11)
- improving the *accuracy, consistency and transparency* of information (p. 15)
- to increase the *responsiveness, effectiveness and efficiency* of its support (p. 19)
- further *simplifying and improving* (p. 20)
- Ensuring that access to resources is *expeditious and timely* (p. 20)
- making review reports *substantive, consistent among review teams and reader-friendly*. (p. 20)

Annexe 7 **Horizons temporels**

Certaines données concernant les horizons temporels de l'Accord sont des repères précis, que ce soit pour des mesures ou des engagements financiers. L'Accord est dit « *operational immediately* », applicable sans délai. Pour ce qui concerne les mesures, les Parties visées à l'Annexe I de la Convention, comme les Parties non visées à l'Annexe I, doivent informer le secrétariat de l'ONU de leurs projets de réduction d'émissions *avant le 31 janvier 2010*. Elles s'engagent à mettre en oeuvre ces réductions *d'ici 2020*. Un calendrier précis est fixé pour la communication des mesures d'atténuation prises ou envisagées par les différentes catégories de Parties. Enfin, il sera procédé à une évaluation de la mise en oeuvre de cet accord *en 2015*.

Sur le plan financier, les pays développés s'engagent à fournir un supplément de ressources de près de 30 milliards de dollars *pour la période 2010-2012*, et à mobiliser 100 milliards de dollars pour répondre aux besoins des pays en développement *d'ici 2020*.

Toutefois nombre d'horizons temporels demeurent imprécis et donc non contraignants. C'est le cas des mesures selon lesquelles les Parties doivent coopérer *au plus tôt* pour atteindre le pic des émissions mondiales, admettre que le cadre temporel du pic sera *plus long* dans les pays en développement ou renforcer *d'urgence* les mesures et la coopération internationale sur l'adaptation.

STRUCTURATION DE L'ESPACE ÉNONCIATIF ET APPROPRIATION DU DISCOURS STÉRÉOTYPÉ DANS LE CONTE POPULAIRE TRANSCRIT

Christine Copy

Université de Pau et des Pays de l'Adour, EA 3958, IMAGER (LIDIL)

Abstract:

In this article, the text-type markers of transcribed folktales are analysed as fixed expressions. Considering the way those expressions function in context, it is argued that i) *fixedness* is the sign of the commitment of a generic enunciative source called *proto-enunciator* and related to what Maingueneau (2004) calls *hyperenunciation* (*hyperénonciation*); ii) variations on text-type markers function as a way to posit a specific subjective source as well as they highlight the analytical reading necessary to interpret these expressions.

Keywords: text-type marker, fixed expression, variation, proto-enunciator, hyperenunciation, commitment

Le conte populaire transcrit est immédiatement reconnaissable et situé dans l'espace textuel par un ensemble de constructions linguistiques typiques qui présentent un haut degré de figement. Cette caractéristique qui le constitue formellement en genre, fait du conte, au-delà même des spécificités diégétiques de ce type de récit, un stéréotype linguistique et un récit stéréotypé dont les marqueurs typologiques comme *once upon a time* sont la partie visible.

L'existence de contraintes linguistiques fortes dans le texte a des conséquences importantes à plusieurs niveaux de la composition discursive.

D'un point de vue narratif par exemple, la mise en place d'une voix narrative est soumise à la contrainte des phrases toutes faites et la voix du conteur se trouve filtrée par un texte façonné d'avance. L'actualisation du récit réside alors dans l'appropriation qu'il fera du texte. La tension qui s'organise

entre ces deux pôles figure l'espace narratif du conte et se noue tout particulièrement dans la *situation de contage* telle qu'elle est représentée dans les phrases d'introduction du conte transcrit.

D'un point de vue cognitif ensuite, se pose la question du fonctionnement en langue de ces expressions qui ont des points communs avec les expressions figées, au niveau formel mais aussi interprétatif, notamment une certaine opacité qui suppose une lecture dite *non-compositionnelle*.

D'un point de vue énonciatif également, dans la mesure où dans les expressions figées, les sources subjectives ne sont pas clairement définies. Lorsque ces expressions sont incluses dans un récit, l'autorité du narrateur est alors à démontrer dans un contexte de prise en charge partagée et d'énonciation complexe.

Et enfin d'un point de vue énonciatif, on peut se demander comment cette source subjective s'inscrit au niveau des marqueurs, mais également, quelles sont les stratégies mises en place pour inscrire dans l'énoncé un sujet-énonciateur, dans le sens qu'on lui donne dans la *Théorie des Opérations Énonciatives* (dorénavant *TOE*), c'est-à-dire un support de point de vue repérable à partir de traces qu'il laisse dans l'énoncé.

C'est de l'ensemble de ces points que je vais traiter dans cet article.

Expressions de début de contes et construction de l'espace narratif du récit

Dans le contage oral, la configuration énonciative a trois composantes : d'une part, le conteur-narrateur et son auditoire qui se font face et interagissent au moment de la *performance*¹ *en cours* et d'autre part, l'autorité ancestrale garante des valeurs de validité du récit et de sa persistance à travers le temps. Dans le conte transcrit, la configuration intersubjective entre conteur et auditoire n'est plus immédiate mais représentée par l'intrication d'énoncés qui ont des coordonnées énonciatives sensiblement différentes.

L'exemple (1) en est une illustration :

(1) A long, long time ago—if I were there then, I wouldn't be there now; if I were there now and at that time, I would have a new story or an old story, or I might have no story at all—there was a king and a queen in Ireland, and they were married.
(*Folktales of Ireland*)

L'intrication entre énoncés figurant les interventions d'un conteur-narrateur à la première personne (*la fiction secondaire*) et énoncés de l'histoire

¹ Les termes de *performance*, qui est un anglicisme, et de *contage* sont utilisés par les spécialistes du conte oral pour renvoyer au moment où se dit le conte en public (Bricout 1992, Belmont 1997).

narrée (*la fiction primaire*)² à la troisième personne permet d'installer la relation entre *situation de contage* et *situation du conte*³. Cette intrication fait également apparaître une dimension textuelle importante dans le fonctionnement fictionnel du conte qu'est l'alternance entre :

- des énoncés extrêmement codifiés, à disposition, qui signalent clairement le registre du conte et qui transcendent l'unicité du récit puisqu'elles valent pour tous les récits du genre (*once upon a time*);
- des prises de parole du conteur alors qu'il semble chercher à s'écarter des chemins parfaitement balisés d'une entrée en matière fortement attendue.

Dans le cas des énoncés de débuts de contes, ce jeu énonciatif instaure une tension entre d'une part, *unicité* du *contage* qui marque la prise en charge du récit par une instance spécifique, le conteur particulier, et d'autre part, *généricité*⁴ du *conte*, perceptible dans le figement caractéristique des formules de début de conte.

Les expressions typiques des débuts de contes du type *once upon a time / il était une fois* ont un rôle majeur dans la grammaire du genre et il suffit de les prononcer pour que soit convoqué l'univers du récit.

Dans les études consacrées au sujet, ces formules de débuts de contes sont en général considérées dans leur rôle typologique.

Virtanen (1992), par exemple, parle, pour *once upon a time*, de *marqueur typologique (text-type marker)* qui renvoient à la stratégie textuelle temporelle (*text strategy*) dominante du texte⁵.

Dans son travail sur la typologie textuelle, Adam (2001) souligne la signification énonciative de l'expression. Il lui attribue notamment un rôle de « mise à distance » opérée dans la dimension sémantique globale du texte : en

² Voir Vuillaume (1990) pour qui l'histoire narrée dans le récit constitue la *fiction primaire* et les interventions du narrateur relevant d'un ancrage situationnel différent, la *fiction secondaire*.

³ L'adéquation du modèle que représentent les contes transcrits avec la réalité du contage oral est remise en cause par certains spécialistes du conte oral (voir Bricout 1992, Belmont 1997, entre autres). Pour ces auteurs, les contes transcrits ne seraient qu'une des versions possibles du texte reflétant les choix et parfois les opinions du transcrit. Par ailleurs, la représentation du contage dans ces textes relèverait aussi d'une vision stéréotypée de celui-ci. En tout état de cause, le présent travail portant uniquement sur un corpus de contes transcrits, je ne me prononce pas sur les caractéristiques de la situation d'énonciation dans le conte oral, mais sur sa représentation dans le conte transcrit.

⁴ Le terme est ici à comprendre dans le sens de *genre* et de *générique*.

⁵ Pour Virtanen (1992), la stratégie textuelle est dénotée par le type et la récurrence des circonstants en début d'unités phrastiques et d'unités textuelles (*high-level section*). Dans le cas du conte, la stratégie textuelle est donc, d'après elle, temporelle. Il n'y a pas ici de traitement de la dimension opaque de ces marqueurs typologiques.

introduisant son récit par il était une fois, le narrateur le place résolument dans le monde de la fiction et dirige la lecture en ce sens⁶.

Ces deux propositions, celle d'Adam et celle de Virtanen, s'accordent sur le fait que les énoncés *formulaïques* des débuts de contes sont à considérer comme des marqueurs typologiques. Cependant, ces analyses ne s'appuient pas sur les mêmes critères.

Pour Virtanen, il s'agit de décrire la mise en place d'une stratégie textuelle temporelle et elle donne donc une interprétation littérale de l'expression *once upon a time* en tant qu'élément adverbial.

Pour Adam, en revanche, c'est la valeur illocutoire supposée de l'expression qui est mise en avant.

Dans les deux cas cependant l'expression *formulaïque* est traitée comme un bloc, sans qu'il y ait de proposition d'analyse des éléments qui la composent.

Cette façon de caractériser ces expressions revient en fait à les considérer comme des expressions figées.

Les marqueurs typologiques sont-ils des expressions figées ?

On peut en effet considérer que les expressions de débuts de contes ont beaucoup en commun avec les expressions figées et les proverbes et notamment une forme de *non-compositionnalité* corollaire de l'opacité référentielle et sémantique de ces formes discursives.

Caractéristiques des expressions figées

Parmi les critères souvent avancés pour définir les locutions ou expressions figées mais aussi les proverbes, on trouve notamment celui de non-compositionnalité. C'est ainsi, par exemple, que les décrit Martin (1997) qui en fait un critère définitoire :

[...] une locution prototypique est caractérisée [...] par sa non-compositionnalité. On a beau comprendre tous les mots qui entrent dans *tirer le diable par la queue*, cela ne suffit pas pour comprendre ce que cette locution veut dire (Martin 293).

De cette non-compositionnalité découlent des caractéristiques qui distinguent les expressions figées des énoncés construits en langue et dont on peut citer les suivantes :

⁶ « En commençant une narration par 'Il était une fois...', le narrateur opère une **mise à distance** à la fois énonciative [...] et fictionnelle [...], il donne au lecteur / auditeur une instruction sur l'ancrage énonciatif non actuel de ce qui suit et sur le monde singulier, non conforme aux lois qui régissent notre univers de référence, dans lequel il conviendra d'évaluer les faits relatés ». (Adam 2001, 24). C'est moi qui souligne.

- Il n'y a pas d'axe paradigmatique :

(2) #*Qui roupille dîne* (exemple de Kleiber 2004)

Ainsi, pour reprendre l'exemple de Kleiber, on ne peut pas faire permuter un des lexèmes de la locution avec un lexème appartenant au même champ lexical, sauf à faire un trait d'humour ce qui fait évoluer le proverbe originel vers un autre type d'énoncé.

- Il suffit de prononcer une partie seulement d'un proverbe pour que l'ensemble de la phrase soit entendu :

(3) "China, by contrast, has the ability to make regulatory and bureaucratic changes. They can do that quickly **when there's a will**."⁷ (*Financial Time*, 16/06/10)

Le caractère prédictible des éléments des expressions collocationnelles les distinguent ainsi des énoncés *libres*.

- Les proverbes et les locutions ont un fonctionnement en langue proche des lexies.

Outre le fait qu'elles font l'objet de recueils et de dictionnaires au même titre que les lexies, les expressions figées posent des problèmes d'interprétation aux apprenants mais aussi aux enfants qui en proposent en général une lecture littérale. Ceci tend à montrer que les expressions figées s'apprennent comme le lexique et que seule une connaissance préalable permet de maintenir ces énoncés dans le giron proverbial. Cette dimension qui repose sur l'apprentissage et sur la mémorisation est fondamentale dans l'appropriation des locutions.

Pour Grunig (1997), par exemple, ce dernier critère est même le seul valable pour définir les locutions. Ainsi le fonctionnement de la locution relèverait uniquement du domaine de la psycholinguistique et n'importe quelle phrase « peut acquérir un statut de titre, ou de phrase historique, ou de rituel, ou – à peu de choses près – même de proverbe, à condition d'avoir un statut social solidaire d'une inscription mémorielle ou d'avoir un taux de répétition ou de notoriété dans une circulation langagière qui les ait transformés en inscriptions mémorielles. » (235). Le cas de la locution *ne tirez pas sur l'ambulance* en français appuie cette hypothèse⁸.

Cette dimension collective et mémorielle soulevée par Grunig met l'accent sur le rôle des locutions dans l'appropriation par un locuteur de sa langue dans sa dimension partagée. Cette dimension signe en effet la

⁷ *When there's a will, there's a way.*

⁸ En effet, l'expression est relativement récente en français et a été utilisée pour la première fois dans un article de presse par Françoise Giroud.

particularité énonciative de ces phrases, que Maingueneau (2004) a théorisée, dans une perspective polyphonique, à l'aide du concept de « *participation* ».

Les expressions figées comme énoncés de participation

Maingueneau (2004, 112-113) définit les énoncés de *participation* selon deux critères essentiels qui sont : l'autonomie de l'énoncé et l'appartenance à un Thésaurus.

On parle d'autonomie de l'énoncé de *participation* dans la mesure où il est reconnu comme une citation sans que ce caractère soit signalé par un verbe introducteur ou par une incise. L'énoncé est alors seulement « marqué par un décalage interne à l'énonciation » (2004, 110) et restitué dans son signifiant, même si une part de variation est parfois possible.

Cette constance du signifiant donne notamment aux proverbes un statut particulier au sein des phrases qui les incluent et participe à la construction de leur autonomie syntaxique qui est une de leurs propriétés définitives. En effet, dans les cas d'enchâssement, les proverbes ne sont pas dépendants des mêmes coordonnées énonciatives que la partie enchâssante de l'énoncé ce qui rend problématique leur insertion dans le discours indirect (DI) et on hésite par exemple entre (4) et (5) :

(4) ?He said that a friend in need is a friend indeed.

(5) #He said that a friend in need was a friend indeed.

Ainsi, en (4), l'énoncé est considéré comme fautif selon la norme car le verbe de la complétive reste au présent. En revanche, en (5), le prétérit ancre les coordonnées de la situation de l'énoncé rapporté dans celle de l'énoncé rapportant, ce qui pose problème quant à la valeur générique du proverbe et qui relève déjà d'un processus de *défigement*.

Cette caractéristique montre que l'autonomie syntaxique de ces énoncés est le corollaire d'une autonomie énonciative : la relation prédicative n'est pas repérée par rapport à la Situation de l'événement construite par l'énoncé dans lequel le proverbe est inclus et, pour garder pleinement son statut discursif, il doit rester au présent dans les phrases au passé. À ce titre, les proverbes font partie des énoncés que l'on ne peut pas, en tant que tel, mettre au discours indirect et qui restent repérés uniquement par rapport à la situation originelle de profération⁹.

Cette autonomie énonciative est également marquée par les particularités prosodiques de ce type d'expression : dans le discours, les proverbes sont

⁹ Ce qui les fait rejoindre de façon assez paradoxale d'autres types d'énoncés tels que les vocatifs, les exclamatifs, les insultes, qui ne sont pas non plus *traduisibles* en DI pour reprendre le terme de De Mattia (2000) et qui restent toujours repérés par rapport à la situation d'énonciation origine de profération.

marqués par des ruptures intonatives et des schémas prosodiques bien particuliers.

Par ailleurs, les énoncés de *participation* appartiennent à un *Thésaurus* défini comme un ensemble « d'énoncés aux contours plus ou moins flous » qui circule dans une communauté dont il est indissociable. Les deux, *Thésaurus* et communauté correspondante sont « référés » à un *hyperénonciateur* dont l'autorité garantit la validité de l'énoncé, c'est-à-dire son « adéquation aux valeurs, aux fondements d'une collectivité » (Maingueneau 2004, 112-113).

Les proverbes, les expressions figées relèvent du régime de la *participation*, et Maingueneau y inclut le conte merveilleux qui fait plus particulièrement partie de ce qu'il appelle « *les participations de communion* » (id., 121). De la même façon, on peut y inclure les marqueurs typologiques de début et de fin de contes.

En effet, les expressions de début de conte partagent les caractéristiques des expressions figées évoquées ici :

- Toute modification implique une perte, ou en tout cas, un passage vers autre chose, comme dans ce titre de dessin animé *Twice upon a time* ;
- Elles peuvent être laissées en suspens : il suffit de dire *once upon...* pour que l'ensemble l'expression soit récupérée ;
- Elles sont marquées prosodiquement : la première phrase des contes fait l'objet d'un schéma intonatif spécifique qui, à l'oral, participe à la mise en place de l'univers du discours spécifique au récit.
- Elles relèvent bien de la *participation* qui fonde leur valeur énonciative : dire *once upon a time*, c'est se constituer partie d'un ensemble flou de locuteurs qui constitue une instance énonciative dont on reconnaît l'autorité ;
- Elles font l'objet d'une mémorisation qui commence dès l'enfance avec la lecture des contes.

Ce qui revient à dire que le sens de l'expression *once upon a time* n'est pas égal à la somme de *once + upon + a + time* et que son interprétation échappe en partie à une analyse compositionnelle.

Cependant, l'analyse non-compositionnelle des expressions figées ne suffit pas à rendre compte du phénomène dans son ensemble. En effet, même si les critères de définition des expressions figées posent problème, il y a paradoxalement un certain consensus sur ce que sont les expressions figées et proverbiales : les locuteurs natifs et adultes sont en général d'accord pour attribuer l'étiquette de proverbe ou expression figée, même s'il n'est pas toujours évident d'en déterminer le sens et même s'ils ne l'ont jamais entendu. Ainsi, bien qu'ils ne suffisent pas à définir ce qu'est un proverbe ou une locution, certains schémas récurrents fondés sur des régularités linguistiques,

syntaxiques, prosodiques ou encore sémantiques facilitent leur entrée dans le *Thésaurus* et montrent que tout syntagme n'est pas un candidat éligible. Cette particularité laisse supposer l'existence d'une compétence linguistique du proverbe et des expressions figées, compétence qui serait acquise pendant l'apprentissage du langage et qui aurait bien comme ressort les propriétés spécifiques à la langue.

Par ailleurs, le sens de ces expressions peut être déduit, au moins en partie, à partir du sens des marqueurs qu'on y trouve. Ainsi, on ne peut pas nier que dans *once upon a time* il y a aussi *once+upon+a+time* et qu'on entend bien la détermination à la fois quantitative (*once* qui renvoie à l'unicité de l'occurrence) et qualitative (*a* qui renvoie à la typicalité de l'occurrence) qui sert de repère à l'espace temporel du récit. Ainsi, le sens de l'expression est bien déduit en partie au moins à partir des éléments qui la composent.

En effet, sans cette appartenance à la langue ordinaire, aucune modification des expressions figées ne serait envisageable, ce qui est contredit par l'usage comme le montre la citation suivante :

- (6) Paul Curry was back, in jeans and a sweatshirt and with two large pizzas Mona had made and sent so **boys could be boys** for the night. (Grisham, *J. Bleachers*).

La possibilité de faire fonctionner les marqueurs des expressions figées dans un axe paradigmatique montre que ces expressions conservent une certaine malléabilité et qu'elles sont en partie au moins analysées de manière compositionnelle au même titre que les énoncés libres de la langue.

Défigement et analyse compositionnelle dans les expressions figées

L'appartenance à la langue ordinaire des expressions figées a les implications suivantes :

- Les expressions figées sont analysables à partir du sens des lexèmes et des marqueurs qui les composent ;
- Les expressions figées sont un contexte pertinent pour déterminer la forme schématique de ces lexèmes et marqueurs.
- Il est possible de modifier les coordonnées énonciatives de ces énoncés vers un repérage par rapport à la Situation-repère de l'énonciation en cours.

Ainsi, la possibilité même de modifications dans les expressions figées est analysable comme la trace d'un calcul compositionnel qui existe déjà dans la lecture *figée* de l'expression.

Expressions figées et calcul compositionnel

Grünig (1997) insiste sur ce point lorsqu'elle met en avant le fait que le critère de non-compositionnalité ne saurait être une caractéristique absolue des expressions figées et que, par ailleurs, toutes les locutions ne sont pas égales, si on peut dire, face à ce principe. Pour nombre de locutions, l'interprétation résulte en partie d'un calcul effectué en fonction du sens des parties : dans *jeter l'argent par la fenêtre*, par exemple, une partie du sens attribué à l'expression résulte bien d'une analyse compositionnelle, même s'il ne résulte pas d'une interprétation littérale.

Cependant, dans le cas des locutions, le calcul compositionnel n'est pas tout à fait du même ordre que dans l'usage de la langue dans la mesure où il apparaît comme secondaire, c'est-à-dire qu'il résulte d'une opération qui s'effectuerait dans un deuxième temps, pour reprendre la définition de Nunberg *et al.* (1994) :

[...] compositionality – that is, the degree to which the phrasal meaning, **once known**, can be analyzed in terms of the contribution of the idiom parts. (Nunberg *et al.* 1994, 498)

Ce caractère ressort tout particulièrement dans les *défigements* qui font intervenir les variations possibles dans les locutions. Ces détournements les ramènent de fait dans la langue articulée à deux titres : i) ils permettent l'inscription d'une subjectivité dans l'énoncé ; ii) ils montrent que la valeur centrale des marqueurs en jeu joue un rôle dans l'interprétation des expressions figées.

Défigement et subjectivité

C'est l'analyse que fait Rastier (1994) dans son travail sur l'aspect sémantique du *défigement*. Pour lui, dans la plupart des cas de *défigements* « les parcours interprétatifs sont redoublés par une duplicité ludique ou satirique » (312). Le *défigement* représente alors une forme d'émancipation du locuteur par rapport aux règles strictes de la locution. Ainsi, précise Rastier « c'est sans doute par le *défigement* qu'un auteur peut au mieux manifester sa liberté » (310). Cependant, souligne-t-il, « les jeux de mots qui président aux *défigements* mettent en évidence des phénomènes normaux et ordinaires pour la sémantique contextuelle. » (310).

Dans le cadre d'une analyse énonciative, les modifications opérées dans les expressions figées sont analysables comme les traces de l'inscription d'un sujet-énonciateur dans l'énoncé. Dans une description relevant du cadre de la *TOE*, l'inscription du sujet-énonciateur se fait à tous les niveaux de la constitution de l'énoncé. Au niveau prédicatif, le sujet-énonciateur est responsable des choix des notions instanciant la lexis, de l'orientation de la

relation prédicative ainsi que du choix d'une polarité de l'énoncé (positive ou négative). Au niveau énonciatif, l'inscription d'un sujet-énonciateur est marquée par le choix des déterminations temporelles, aspectuelles et modales mais aussi des marqueurs de détermination nominale et des déictiques. Ces déterminations sont les traces d'un repérage par rapport à un système situationnel qui peut comprendre plusieurs rangs de repérage selon que l'on a affaire à une énonciation directe ou indirecte.

Dans les expressions figées, aucune modification permettant d'inscrire une subjectivité n'est *a priori* acceptable. Ainsi, l'ensemble des choix mentionnés plus haut est indépendant de l'énonciation en cours. De ce fait, la prise en charge modale et aspectuo-temporelle de l'énoncé s'effectue par rapport à une entité comprise comme une forme d'énonciateur rapporté. Ce point est illustré par l'exemple suivant où le proverbe *a friend in need is a friend indeed* se trouve inséré dans du DI :

- (7) Whoever first said that "**a friend in need is a friend indeed**" certainly knew what he (or she) was talking about.
<http://www.womensweb.ca/violence/dv/articles.php>

En (7), bien que THAT marque l'enchâssement de la complétive dans la principale, et donc le repérage de l'énoncé rapporté par rapport aux coordonnées de l'énoncé rapportant¹⁰, l'insertion du proverbe dans le discours rapportant reste partielle. L'autonomie que conserve l'énoncé est marquée d'une part par la présence de guillemets que signale un décalage entre la situation-repère origine de l'énoncé enchâssant et celle de l'énoncé enchâssé et d'autre part par le maintien du verbe au présent simple. Ce maintien de la détermination verbale du proverbe permet de le conserver dans le giron proverbial et marque le repérage par rapport à une entité décrochée de l'énonciation en cours.

D'un point de vue énonciative, où la source de prise en charge est décrite à partir de repérages dont les marqueurs sont la trace, cela revient à décrire le *figement* en tant que *marqueur* dans le sens culiolien du terme, c'est-à-dire *trace dans l'énoncé d'une source énonciative correspondant à un point de vue subjectif*. Dans la mesure où, dans les expressions figées, ce point de vue doit être celui de tout énonciateur potentiel, il est fortement stabilisé et renvoie à une entité de type *proto-énonciateur* et qui a la spécificité d'être *trans-subjectif*¹¹.

¹⁰ Pour une analyse énonciative de THAT en DI, voir De Mattia (2000, 109sq.) et Hanote & Chuquet (2004, 59sq)

¹¹ Cette source *proto-énonciative* assure notamment la prise en charge dans les inversions locative, dont Gournay (2005, 2006 entre autres) a montré que toute variation modale de la prédication était impossible, ce qu'elle a décrit en termes de *prédication objectivée*. Dans Copy & Gournay (2009), l'analyse de quelques contextes discursifs où apparaissent typiquement les inversions locatives permet de

En cas de *défigement*, cependant, le calcul des repérages dans l'énoncé ne se fait plus entièrement par rapport au proto-énonciateur. On le voit dans les exemples qui suivent et qui exemplifient différents degrés d'intégration d'une expression figée dans une énonciation dont les coordonnées sont spécifiques :

- (8) Sophie grinned at Ginette and squeezed her hand. Ginette grinned back. All the girls—their friends—held hands and bowed low to the audience again. At that moment Sophie knew that **a friend in need was a friend indeed**. In fact, she knew that **many friends in need were many friends indeed**. (*Sophie's Friend in Need*, Norma Charles, 2004)

Dans l'exemple (8), le *défigement* porte en premier lieu sur la détermination temporelle : le prétérit indique que le système de repérage situationnel de l'énoncé proverbial inclut dorénavant le sujet-énonciateur de la Situation-origine de l'énoncé rapportant qui renvoie au sujet du verbe de la principale (*Sophie*). Cette intégration énonciative dans le discours de l'autre est par ailleurs le corollaire d'une appropriation cognitive des valeurs de vérité de la prédication proverbiale dénotée par le verbe *know*¹². Dans la phrase suivante, l'intégration du proverbe est plus marquée encore puisqu'il y a une modification de la détermination nominale lorsque *a friend* devient *many friends*.

Dans l'exemple (6) cité plus haut et repris ici, le proverbe *boys will be boys* se trouve enchâssé dans du discours indirect libre (DIL) dont le repère temporel est marqué par le prétérit.

- (6) Paul Curry was back, in jeans and a sweatshirt and with two large pizzas Mona had made and sent so **boys could be boys** for the night. (Grisham, J. *Bleachers*).

montrer qu'elles correspondent à une stratégie narrative d'effacement d'un point de vue subjectif spécifique au profit d'un point de vue trans-subjectif fortement stabilisé et identifiable aux coordonnées spatio-temporelles de la situation de l'événement. Cependant, le *figement* ne se situe pas au même niveau de la constitution de l'énoncé dans les deux cas, expressions figées et inversions locatives. Dans les expressions figées, le figement concerne le choix des notions instanciant la lexie et les opérations du niveau énonciatif et les opérations de *défigement* aboutissent à un changement de statut discursif de l'énoncé. Dans la construction à inversion locative, le figement a lieu au niveau du nœud prédicatif, d'où le terme de *prédication objectivée*, et toute tentative de *défigement* du nœud prédicatif aboutit à la formation d'énoncés agrammaticaux. On peut alors parler d'une forme de *grammaticalisation* du marqueur de figement.

¹² Je remercie les participants à l'atelier de stylistique du congrès de la SAES 2010 dont les remarques et questions m'ont permis d'affiner cette analyse notamment en ce qui concerne l'importance du verbe introducteur. Une recherche dans GOOGLE (effectuée le 16.06.10) à partir de la suite « *said that a friend in need was a friend indeed* » donne en effet 0 occurrence alors que la suite « « *said that a friend in need is a friend indeed* » aboutit à 7000 occurrences (avec ou sans guillemets encadrant la phrase proverbiale). Les occurrences vérifiées montrent qu'il s'agit pour la plupart d'énoncés avec *say* au passif de type « *it is said that a friend in need...* ». En revanche la suite « *a friend in need was a friend indeed* » (2410 occurrences) fait apparaître, dans les cas de discours rapporté, les verbes introducteurs *tell*, *believe*, *know*, *be (well) aware* notamment.

Ici, il s'agit de rapporter un contenu de parole, en l'occurrence celles prononcées par *Mona* et rapportées par *Paul* puis, incluses dans une narration à la troisième personne¹³. On constate alors deux rangs de repérage supplémentaires par rapport à un cas de *proto-énonciation*. D'une part, on a une modification de la détermination modale dans l'énoncé proverbial qui est la trace d'un repérage par rapport au sujet-énonciateur auquel renvoie le personnage de *Mona* lorsque l'auxiliaire WILL devient CAN. D'autre part, il y a une modification de la détermination temporelle avec l'adjonction du morphème de prétérit qui marque un repérage par rapport au sujet-énonciateur rapporteur, c'est-à-dire le personnage de *Paul*.

Ces modifications sont alors le signe d'une double intégration et d'une appropriation de l'énonciation proverbiale par des sujets-énonciateurs spécifiques¹⁴. Elles montrent également que les marqueurs présents dans le proverbe sont interprétés comme ils le sont dans la langue ordinaire, ce qui consacre l'appartenance de ces énoncés au domaine du discours. Enfin, elles montrent que, malgré tout, le sens de l'énoncé proverbial persiste dans l'interprétation et que les choix des sujets-énonciateurs tendent à être limités par ceux du *proto-énonciateur*. En effet, on voit en (6) par exemple que si la modification de la détermination modale est à mettre au compte d'un énonciateur spécifique, celle-ci se fait dans le cadre d'un paradigme établi en amont, celui des auxiliaires de modalité.

Ainsi, toute opération d'intégration dans un discours spécifique fait sortir l'expression figée du *Thésaurus* auquel elle appartient, tout en gardant cependant un lien fort avec son statut locutionnel dans la mesure où toute modification est entendue par rapport à l'énoncé initial.

En effet, le *défigement* suppose un double parcours interprétatif qui entraîne un double découpage morphosyntaxique : le premier qui correspond à une lecture synthétique et non compositionnelle, le suivant analytique qui correspond à une interprétation basée sur la valeur des marqueurs dans l'expression figée en tant qu'ils appartiennent à la langue ordinaire. Ce parcours interprétatif implique la contiguïté des deux lectures, ce qui fait que tout *défigement* convoque, de fait, l'expression figée.

Ainsi, dans *Twice upon a time*, on entend *once upon a time* et, en même temps que l'on signale un décalage, on renvoie au discours du conte et on oblige à revenir sur la valeur des marqueurs dans l'expression figée.

Dans les débuts de contes transcrits, on trouve des jeux sur les marqueurs typologiques qui relèvent du *défigement*. L'analyse des exemples du corpus

¹³ On note par ailleurs l'absence de THAT qui suggère d'autant plus que ces paroles sont bien celles du personnage de *Mona* qui renvoie au sujet-énonciateur origine.

¹⁴ Il y a également construction d'un troisième rang de repérage avec l'intégration dans la narration.

montre de surcroît que ce travail énonciatif se fait typiquement avec les moyens spécifiques à chaque langue.

Les énoncés formulaïques de débuts de contes : d'une situation à l'autre

Dans les débuts de contes, le recours au *défigement* se fait de manière privilégiée dans les formulettes qui constituent la fiction secondaire du récit et qui en marquent la prise en charge par un conteur spécifique.

Les formulettes ont une fonction paradoxale dans le conte. En effet, elles sont le lieu de la prise de parole du narrateur-conteur qui s'exprime et commente en son nom les événements de l'histoire. Cependant, elles répondent à des schémas eux-mêmes assez stricts et répétitifs. L'analyse des exemples du corpus permet cependant de montrer que ces formulettes s'organisent à plusieurs niveaux autour d'une déconstruction des marqueurs typologiques de type *once upon a time there was* en faisant appel à des procédés propres au système linguistique de la langue concernée. Elles permettent de ce fait de mettre en évidence le rôle de ces marqueurs typologiques dans la mise en place de la situation initiale du conte, mais aussi dans l'inscription du discours du conte dans la langue.

Marqueurs typologiques et mise en place d'une situation initiale

Le rôle des marqueurs typologiques est de poser la situation initiale du conte dans l'espace du récit et d'introduire le(s) protagoniste(s) du conte dans l'espace narratif :

- (9) **There was a small house, three daughters and their mother.** The two sisters thought themselves grand ladies but as for the youngest, they used to hide her in the coal-hole so that no-one would see her. (*A Dictionary of British Folk-Tales part A Fairy Tales*)

En (9), le marqueur typologique, réduit à son strict minimum, pose l'existence du lieu et des quatre personnages autour desquels s'organise l'histoire. La construction utilisée pour cela est typiquement la prédication d'existence¹⁵.

La compatibilité de cette construction avec le contexte de début de conte s'explique par le fait qu'elle permet de façon privilégiée, d'une part, de poser

¹⁵ La construction de prédication d'existence en *there* est la structure la plus représentée en début de conte (60% sur un corpus de 200 contes). Il est par ailleurs intéressant de constater que, dans le corpus, le marqueur typologique *once upon a time* est assez rare et presque uniquement limité aux débuts de contes merveilleux, tout comme *il était une fois* en français. On peut supposer que, s'il est ressenti comme le marqueur typique, cela est dû au fait qu'il permet de poser de façon exemplaire la situation initiale du conte comme spécifique mais indéterminée.

l'existence d'une occurrence de quelque chose dans un espace-temps spécifique dont les coordonnées spatio-temporelles peuvent rester indéterminées, comme c'est le cas en (9), et d'autre part, de marquer la prise en charge du récit par une entité subjective support de point de vue qui peut également rester indéterminée¹⁶.

Par ailleurs, le fonctionnement énonciatif de ces marqueurs typologiques, en tant qu'énoncés de *participation*, permet à tout locuteur de s'en saisir, si l'on peut dire, dès lors qu'il décide de prendre en charge le récit et d'en proposer sa version. Cette particularité énonciative contribue à la construction d'une situation de contage posée comme unique mais également indéterminée.

C'est autour d'une remise en question de cette construction narrative, énonciative et linguistique que s'articulent les formulettes.

Formulettes et Défigement

À partir des exemples ci-dessous, on peut voir comment s'organisent, dans les formulettes, le *défigement* du marqueur typique et la déconstruction du discours stéréotypé du conte.

(10) There was a king long ago, **and if there ever was, there often was and will be again.** (*Folktales of Ireland*)

(11) A long, long time ago—**if I were there then, I wouldn't be there now; if I were there now and at that time, I would have a new story or an old story, or I might have no story at all**—there was a king and a queen in Ireland, and they were married. (*Folktales of Ireland*)

(12) Once upon a time **and it wasn't in your time nor my time but it was in jolly good days**, Jack left home. (*A Dictionary of British Folk-Tales: Part A, Fairy Tales*)

Les marqueurs typologiques permettent de construire d'une part la spécificité de la situation initiale du conte posée comme unique (*once*) et indéterminée (*a time*) en différenciation de la situation de contage (*a long time ago*, verbe au prétérit), d'autre part, celle de la situation de contage alors que la construction en *there* est la trace d'une prise en charge du récit par un conteur particulier¹⁷. Dans les formulettes, ces deux situations constitutives du récit s'entremêlent à partir d'un travail sur les paramètres qui les fondent.

¹⁶ Pour une étude de *there* existentiel en tant que marqueur de prise en charge par un sujet évaluateur support de point de vue, voir Copy & Gournay (2009).

¹⁷ Dans Copy & Gournay (2009), le lien entre prise en charge par un sujet-évaluateur et prédication d'existence est étudié dans les phrases de début de conte entre autres. Ce lien apparaît également dans d'autres contextes discursifs, notamment les descriptions de scènes de crime, dans une comparaison avec le fonctionnement des inversions locatives.

- Spécificité et unicité de la situation initiale du conte

Dans la formulette en (10), le jeu de déconstruction porte sur la détermination adverbiale de la situation de l'événement dont les coordonnées sont alors dénotées par des adverbiaux à sens itératif. Le marqueur typologique est repris en tant qu'hypothèse et la relation prédicative fait donc l'objet d'une désassertion. Dans la protase, on trouve le marqueur de parcours *ever*¹⁸, qui est opposé, dans l'apodose à *often* et *again* qui marque l'inclusion de l'occurrence en cours dans une classe¹⁹.

Par ailleurs, le travail sur le nœud prédicatif modifie la nature de l'assertion : avec *there was* on est dans le domaine du certain, avec *there will* on est dans le domaine du non-certain. De ce fait l'occurrence en cours est liée à celles à venir.

- Spécificité et unicité de la situation du contage

En (11), c'est sur la spécificité de la situation de contage que porte le travail de *défigement* par le biais également de la détermination adverbiale (*then / now*) et d'un jeu sur la modalité de l'assertion (*was / would / might*) qui porte cette fois sur la figure du conteur auquel renvoie le pronom *I*.

- Dimension fictionnelle du conte vs la dimension factuelle du contage

En (10) et (11), la formulette introduit un jeu sur la valeur du prétérit qui peut selon les contextes renvoyer à du temporel (*there was a king long ago*) ou du modal avec valeur d'irréel (*if there was ever / if I were there then / I would / I might*) qui permet de souligner le caractère commun du décrochage en cours. Et paradoxalement, c'est la situation de contage qui se trouve dans le champ de l'irréel.

En (12), la reprise de *a time* par *your time* joue sur la polysémie du mot *time* (*fois, époque*) et permet de mettre en rapport la situation de l'événement (fictionnelle) et la situation d'énonciation (factuelle).

Ainsi l'étude de ces formulettes montre également qu'elles fonctionnent à partir des stratégies semblables à celles employées dans les variations d'expressions figées et notamment, à partir d'un jeu sur le fonctionnement de la langue. Dans les exemples du corpus, ces jeux mettent en évidence le fonctionnement sous-jacent du langage ainsi que les spécificités d'une langue donnée. Au niveau lexical, les jeux de mots s'organisent autour des phénomènes de polysémie et de synonymie. Au niveau grammatical, les variations mettent en évidence l'organisation de la détermination de l'énoncé et

¹⁸ Dans une perspective énonciative, *ever* est analysé comme marqueur de parcours, c'est-à-dire qu'il effectue un parcours sur l'ensemble des occurrences possibles sans qu'aucune ne soit sélectionnée. Il est à ce titre particulièrement compatible avec les énoncés non assertifs.

¹⁹ La *classe* correspond ici à la définition qu'on lui donne dans la *TOE*, c'est-à-dire la totalité des occurrences effectives, possibles et fictives correspondant à un ensemble de propriétés donné.

de la prédication. Au niveau des marqueurs, elles montrent le lien entre les différentes valeurs de ceux-ci et permettent de souligner l'existence d'une valeur centrale à chacun d'entre eux.

Conclusion

Les débuts de contes transcrits se caractérisent souvent par une alternance d'énoncés dont les coordonnées énonciatives ne sont pas exactement les mêmes. Cette alternance est la trace d'une autre alternance qui se situe au niveau de la prise en charge énonciative du récit : on a un va-et-vient entre d'une part, une source de type *proto-énonciateur* qui apparaît typiquement dans les énoncés où les variations modales sont impossibles, et d'autre part une source subjective de prise en charge qui valide l'actualisation du récit. Ce jeu énonciatif apparaît clairement dans le travail effectué sur les marqueurs typiques de début de contes dont le caractère figé bloque *a priori* toute prise en charge spécifique. Par ailleurs, l'ensemble de ces jeux de mots laisse ainsi apparaître que, dans les expressions figées que sont les marqueurs typologiques, on a bien affaire aux marqueurs de la langue dans ce qu'ils ont d'essentiel et que c'est cette valeur qui fonde tout particulièrement le fonctionnement poétique du texte. Ainsi, en utilisant ce procédé du *défigement*, le conteur, souligne le sens des marqueurs et rappelle son adhésion aux valeurs que ces expressions véhiculent mais aussi, par sa prise de parole, consacre l'appropriation qu'il fait de la langue.

Bibliographie :

- ADAM, Jean-Marie, 2001. *Les Textes, types et prototypes*, 4e édition, Paris, Nathan Université.
- BELMONT, Nicole, 1997. « L'Écriture des contes », *De la voix au texte, L'Ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, textes rassemblés et publiés par N. Belmont & J-F Gossiaux, Paris, éd. du CTHS.
- BRICOUT, Bernadette, 1992. *Le Savoir et la saveur. Henri Pourrat et « Le trésor des contes »*, coll. Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard.
- BRIGGS, Katherine Mary (ed.), 1991. *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language*, Part A: "Folk Narratives & Fairy Tales", London, Routledge.
- CHUQUET, Hélène, CHUQUET, Jean & GILBERT, Éric, 2006. *Glossaire français-anglais de terminologie linguistique, Théorie des opérations énonciatives : définitions, terminologie, explications*, document Internet : www.sil.org/linguistics/glossary_fe/defs/TOEFr.pdf (lien consulté le 9 juillet 2009).
- COPY, Christine & GOURNAY, Lucie, « Locative Inversion In Discourse: a strategy of non-commitment », *Discours*, 5 2009, [En ligne], mis en ligne le 04 novembre 2009. URL : <http://discours.revues.org/index7355.html>. Consulté le 13 mai 2010.
- DE MATTIA, Monique, 2000. *Le discours indirect en anglais contemporain, approche énonciative*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- DELMAS, Claude, 2004. « Fragment d'un discours culinaire », *Contrastes*, Paris, Ophrys.
- DUFAYE Lionel, 2008, *Théorie des opérations énonciatives et modélisation : cheminement d'une réflexion linguistique*. Paris, Ophrys. (L'homme dans la langue), 25-34.
- GOURNAY, Lucie, 2005. « Quand l'agencement est la trace d'une prédication 'objectivée' », *Analele Universitatii din Craiova, Série Langues et littératures romanes*, numéro spécial, an IX, 2005, Craiova, editura UNIVERSITARIA, 65-74.
- GOURNAY, Lucie, 2006. *Approche énonciative des catégories de marqueurs*, document de synthèse présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Paris 7-Denis Diderot.
- GROSS, Gaston, 1996. *Les Expressions figées en français ; noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys.
- GRUNIG, Blanche-Noëlle, 1997. « La locution comme défi aux théories linguistiques : une solution d'ordre mémoriel ? », *La locution entre langue et usages*, Fontenay St Cloud, ENS édition, 225-240.

- HANOTE, Sylvie & CHUQUET, Hélène. 2004. *'Who's speaking, please?'* *Le discours rapporté*, coll. Gramvoc, Paris, Ophrys.
- KLEIBER, Georges, 2004. « Petite sémantique des proverbes avec une vue spéciale sur les proverbes métaphoriques », conférence du 29 octobre 2004 dans le cadre du séminaire LATTICE, École Normale Supérieure (La diffusion des savoirs de l'École Normale Supérieure), document disponible en ligne, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=459> (consulté le 22 juin 2010).
- MAINGUENEAU, Dominique, 2004. « Hyperénonciateur et 'participation' », *Langages* 156, 111-126.
- MISRI, Georges, 1987. *Le Figement linguistique en français contemporain*, thèse de doctorat, Université René Descartes (Paris V).
- MOON, Rosamund, 1998. *Fixed Expressions and Idioms in English, a corpus-based approach*, Oxford, Clarendon Press.
- NUNBERG, Geoffrey, SAG, Ivan & WASOW, Thomas, 1994. « Idioms », *Language* 70, 3, September, 491-528.
- O'SULLIVAN, Sean (ed. and trans.), 1966. *Folktales of Ireland*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RASTIER, François, 1994. « Défigements sémantiques en contexte », *La Locution entre langue et usages*, Fontenay St Cloud, ENS édition, 308-331
- SVENSSON, Maria-Helena, 2004. *Critères de figement. L'identification des expressions figées en français contemporain*, thèse de doctorat, Umeå, Umeå Universitet.
- THURBER, James, 1939. « The unicorn in the garden », <http://btflatt.tripod.com/stories/thurb1.htm> (consulté le 22 juin 2010).
- VIRTANEN, Tuija, 1992. *Discourse Functions of Adverbial Placement in English: Clause-Initial Adverbials of Time and Place in Narratives and Procedural Place Descriptions*, Turku, Åbo Akademi University Press.
- VUILLAUME, Marcel, 1990. *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit.

HORIZONS STYLISTIQUES DE BARACK OBAMA

Luc Benoit A La Guillaume

Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, EA 37, CREA

Abstract:

Barack Obama's rhetorical success is stylistically interesting insofar as it relies on ethos as much as on logos. In order to analyze Obama's style, one needs to combine an internal, intertextual perspective which studies how the American liberal tradition was appropriated by Obama, and an external, sociolinguistic perspective, which pits Obama's expressive style against the increasing professionalization of the political field. The article first discusses Obama's rhetoric in the context of the American liberal tradition. It then moves on to the ethos of the competent black man which he strives to project. Finally, Obama's style is seen as a response to the increasing professionalization of the contemporary American political field, which contrasts with Franklin D. Roosevelt's classical liberal style and with the populist rhetoric of the maverick which conservative Republicans have often adopted since Ronald Reagan.

Keywords: Barack Obama, expressive style, ethos, political field

Depuis les discours devenus classiques de John F. Kennedy et les prestations télévisuelles du « grand communicant » Ronald Reagan, jamais président américain n'aura autant été remarqué pour ses aptitudes rhétoriques que Barack Obama, à tel point que Charlotte Higgins n'a pas hésité à le qualifier de « nouveau Cicéron » (Higgins 2008). C'est un discours prononcé lors de la convention démocrate de 2004 qui l'a rendu instantanément célèbre et a lancé sa carrière sur le plan national. C'est par une rhétorique volontariste, qu'a symbolisé le slogan « Yes we can », qu'il est parvenu à galvaniser des électeurs déçus par le bilan des deux présidences Bush et par les dysfonctionnements du système politique américain. C'est aussi par le discours qu'il a déjoué les pièges de la polarisation raciale et qu'il a proposé une réflexion de haute tenue sur les rapports entre blancs et noirs aux États-Unis.

Inscrivant explicitement sa présidence dans la tradition inaugurée par George Washington, Barack Obama conclut son discours d'investiture de janvier 2009 en évoquant l'horizon de la liberté. Signe indéniable de l'impact rhétorique, voire commercial, de Barack Obama, nombre de ses allocutions ont été rapidement traduites et diffusées en édition de poche en France, alors qu'aucun des discours de ses prédécesseurs récents n'avaient eu un tel écho¹. Dans quelques unes de ses interventions les plus notables, Obama se pose en héritier talentueux d'une riche tradition rhétorique tout en incarnant, par son parcours et sa manière de s'exprimer, le renouvellement du rêve américain. Sa rhétorique combine un logos *liberal* intellectuellement ambitieux, et un ethos qui, selon les circonstances, fait alterner une image de compétence intellectuelle un peu froide et un volontarisme politique qui exprime les souffrances et les espoirs de la classe moyenne. Jouant habilement de son profil atypique, il tente de renouer un lien de confiance entre les électeurs et leurs dirigeants. Le succès rhétorique d'Obama interroge le stylisticien dans la mesure où il repose autant sur l'ethos que sur le logos. L'analyse du style d'Obama requiert à la fois une approche interne, intertextuelle, qui étudie l'appropriation d'une rhétorique *liberal* et une approche externe, sociolinguistique, qui confronte son style expressif à la fermeture du champ politico-médiatique². On commencera par situer le discours d'Obama dans la tradition *liberal* américaine. Puis on interrogera l'image de Noir compétent qu'il projette. Enfin, on se demandera ce que nous apprend le style d'Obama sur la fermeture relative du champ politique américain contemporain en l'opposant au style *liberal* classique de Franklin D. Roosevelt et à la rhétorique populiste du rebelle officiel que présentent les Républicains conservateurs depuis Ronald Reagan.

Un logos *liberal* recentré

Le libéralisme (au sens américain du terme) de Barack Obama se traduit par une fidélité sans failles aux idéaux des Pères et des textes fondateurs, comme il le dit lui-même explicitement au début de son discours d'investiture :

¹ B. Obama, 2008, *De la race en Amérique*, Édition bilingue, traduction et introduction par François Clemenceau, Paris, Bernard Grasset ; B. Obama, 2009, « *Yes We Can* » : discours de Barack Obama candidat à la présidence des États-Unis, à Nashua (New Hampshire), le 8 janvier 2008. Suivi de « *Nous surmonterons nos difficultés* » : discours d'investiture à la présidence des États-Unis de Franklin D. Roosevelt, à Washington, le 4 mars 1933, Édition bilingue, traduit de l'anglais par Pascale Haas, Paris, Éditions Points ; B. Obama, 2009, *Discours, 20 janvier-9 octobre 2009*, Préface de Roger Cohen, Adrien Jaulnes et Corinne Lesnes, traduit de l'anglais par Anne Maizeret, Paris, Éditions des Équateurs.

² Sur la notion de style expressif, voir P. Bourdieu, 1982, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, p. 41 ; pour le champ politico-médiatique, je renvoie à P. Champagne, 1990, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit.

« [...] America has carried on [...] because we, the people, have remained faithful to the ideals of our forebears and true to our founding documents ». Et comme chez Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy, Martin Luther King ou Lyndon B. Johnson, c'est à l'aune de la promesse de liberté et d'égalité inscrite dans ces textes que se mesure l'exigence de progrès. Ce libéralisme peut à bon droit être qualifié de textuel tant il vénère, cite et recycle les grands classiques de l'Amérique, de la déclaration d'indépendance aux discours de Martin Luther King en passant par la Constitution, les discours de Lincoln, Roosevelt ou Kennedy, voire Clinton. Au vingtième siècle, c'est Franklin D. Roosevelt qui avait redéfini le sens du libéralisme américain contemporain en empruntant l'étiquette *liberal* aux Républicains conservateurs, au grand dam de Herbert Hoover³. Ce libéralisme progressiste, qui inversait la méfiance traditionnelle des libéraux anglais du dix-neuvième siècle envers l'État, reposait également sur un rapport de fidélité critique aux textes fondateurs de l'Amérique, comme en témoigne le dernier discours d'investiture de Franklin D. Roosevelt du 20 janvier 1945. Cette brève allocution tire les leçons du second conflit mondial sur le point de s'achever et fixe un cap auquel ses successeurs tenteront de se tenir pendant la période de l'après-seconde guerre mondiale :

Our Constitution of 1787 was not a perfect instrument; it is not perfect yet. But it provided a strong base upon which all manner of men, of all races and colors and creeds, could build our solid structure of democracy.

Dans ce domaine également, comme l'affirme William E. Leuchtenburg, l'ombre de Franklin D. Roosevelt plane sur ses successeurs, y compris Barack Obama (Leuchtenburg 2009).

Tous les principaux discours de Barack Obama reprennent ce rapport entre le rêve américain, inachevé, imparfait, exprimé par les textes fondateurs, et la réalité de l'Amérique contemporaine et appellent à la réalisation de ce rêve en revenant aux vérités que ces textes contiennent, parfois explicitement, comme dans son discours d'investiture, où il est question de générations d'Américains progressistes qui sont censés « narrow the gap between the promise of our ideals and the reality of their time ». Le rapport à la perfection promise par le préambule de la Constitution (« in order to form a more perfect union ») inaugure et clôt le grand discours d'Obama sur les relations raciales (dont la dernière phrase se termine par : « [...] and that is where the perfection begins »), dans une logique qui reprend celle de ses devanciers Roosevelt et King. La promesse non tenue de l'intégration des Noirs relie également le

³ Voir sur ce point D. Green, 1987, *The Language of Politics in America: Shaping Political Consciousness from McKinley to Reagan*, Ithaca, Cornell University Press et L. Benoit A La Guillaume, 2000, *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris, L'Harmattan, pp. 257-61.

dernier discours d'investiture de Roosevelt, les grands discours de Martin Luther King en 1963 ainsi que celui de Barack Obama en 2008 sur la question noire. Cette rhétorique *liberal* est la même que celle que Franklin D. Roosevelt mais aussi Martin Luther King déployèrent afin de prôner le progrès en matière sociale et raciale au nom même des valeurs de l'Amérique contenues dans ses textes sacrés. Le premier discours de portée nationale prononcé par Barack Obama, lors de la convention démocrate de 2004, reposait entièrement sur la réalisation de la formule inscrite dans la Déclaration d'indépendance « All men are created equal », tout comme la célèbre réaffirmation du rêve américain de Martin Luther King en 1963. Et depuis lors, le rapport entre les textes fondateurs et la réalité de l'Amérique contemporaine forme la trame de presque chacun de ses grands discours.

Cette logique *liberal*, éminemment textuelle, appelle une stylistique intertextuelle qui s'intéresse à l'appropriation d'une langue par un locuteur, pour reprendre l'expression de Jean-Jacques Lecercle (2004, 192). Dans le cas d'Obama, il s'agit de l'appropriation d'un style *liberal* progressiste. L'intertextualité est extrêmement forte dans ses discours : ils reprennent, explicitement ou de manière plus allusive, des arguments et des expressions tirés des textes fondateurs, déclaration d'indépendance et Constitution, des Pères fondateurs et utilisés par des grandes figures historiques, Thomas Paine, Abraham Lincoln, Martin Luther King et des présidents américains contemporains les plus marquants, Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy, Ronald Reagan, Bill Clinton. La plupart de ces références renvoient à une lecture progressiste libérale de l'histoire des États-Unis, ce qu'Obama appelle dans son discours d'investiture « our better history », reprenant une formule qu'il avait utilisée à la fin de son premier livre autobiographique, *Dreams from my Father* (Obama 2004, 439). Logiquement, on retrouve dans ces textes les figures de style et les procédés rhétoriques qu'utilisèrent ses devanciers. Anaphore, antithèse et anecdotes ponctuent ses interventions tout comme c'était le cas dans celles de Kennedy, King ou Reagan. Ainsi l'anecdote qui termine son discours sur les relations raciales rappelle celle que King avait employée à la fin de l'un de ses discours les plus célèbres, prononcé la veille de son assassinat. Les allusions aux tournures de phrases employées par des prédécesseurs célèbres ne se comptent pas.

Ce libéralisme américain est aussi éminemment consensuel, recentré, *mainstream*, comme en témoignent les appels constants à l'unité nationale et la recherche quasi-obsessionnelle de compromis au-delà des partis. Car l'appropriation de l'idiome *liberal* par Barack Obama se fait dans des circonstances historiques qui ne sont plus celles des années 1940 ou 1960, marquées par la vigueur des mouvements sociaux en faveur des ouvriers ou des droits civiques des Noirs. On peut certes voir dans ce recentrage la volonté,

voire la nécessité, de ne pas se laisser enfermer dans le rôle du démocrate noir de gauche qui s'adresse aux minorités et aux catégories traditionnellement courtisées par les Démocrates, syndicalistes, employés du secteur public, entre autres. Mais cette évolution va au-delà. D'une part elle reprend la rhétorique centriste des années Clinton, en particulier en ce qui concerne le rôle de l'État. Ainsi, la formule célèbre de Ronald Reagan, énoncée le 20 janvier 1981 dans son premier discours d'investiture, « In this present crisis, government is not the solution to our problem; government is the problem », mettant en cause le rôle de l'État, qui avait été corrigée par Bill Clinton en 1997, à l'orée de son second mandat lorsqu'il avait affirmé : « Today we can declare: Government is not the problem, government is not the solution. We—the American people—we are the solution. », est reprise par Barack Obama le 20 janvier 2009 dans une formule qui rappelle le centrisme de Clinton : « The question we ask today is not whether our government is too big or too small, but whether it works [...] ». D'autre part, Obama tente à sa manière de répondre à la crise de la représentation politique en la réhabilitant, par un discours volontariste censé renouer le lien distendu entre les catégories populaires et les élites politiques. Là où Bill Clinton avait su parler le langage du petit peuple blanc, retournant le populisme contre les Républicains conservateurs en dénonçant l'isolement élitiste de George H. W. Bush et avait séduit l'électorat noir, au point d'être qualifié de premier président noir par Toni Morrison, Barack Obama a fait de même, surfant habilement sur la vague de rejet de l'administration Bush afin de redonner confiance au peuple, à grand renfort de slogans volontaristes tels que « Yes we can », si bien qu'on pourrait le qualifier de Bill Clinton noir. Si l'on s'en tient au logos et à une conception du style comme appropriation d'une tradition, celui d'Obama s'inscrit sans doute possible dans la tradition *liberal* américaine revue, corrigée et recentrée par Bill Clinton dans les années 1990 afin de l'adapter à une Amérique post-reaganienne qui avait rejeté les recettes traditionnelles des « tax and spend liberals » et tentait, par un retour à une forme de populisme, de renouer le lien distendu avec les classes populaires et moyennes blanches, que les Républicains courtoisaient avec un certain succès. Le style d'Obama est donc celui d'un libéral modéré. Sa personnalité et son appel au peuple, autrement dit son utilisation habile de l'ethos et du pathos, lui permettent de projeter une image susceptible de rassembler une large coalition d'électeurs et de contrer le discours populiste conservateur que prisent les Républicains.

Ethos et pathos : le noir méritant qui redonne vie au rêve américain

Rappelons que l'ethos est l'image que le discours construit : selon Aristote, il s'agit moins d'un reflet fidèle de la personnalité de l'orateur que

d'une construction rhétorique⁴. L'ethos de l'orateur s'appuie sur ses qualités, son honnêteté, mais n'en reste pas moins un effet de discours. Ce qui frappe chez Obama, c'est précisément sa capacité de faire passer par le discours son image de Noir compétent en l'adaptant aux circonstances, aux publics et aux registres différents. A partir de sa biographie, discrètement mais néanmoins souvent rappelée, Obama met en scène un ethos qui insiste tantôt sur sa compétence et sa maîtrise intellectuelle des dossiers, tantôt sur la revitalisation du rêve américain que son parcours exceptionnel incarne.

Ainsi, son premier grand discours prononcé lors de la convention démocrate de 2004 débute par une présentation de ses origines qui se conclut par un hommage au rêve américain : « I stand here knowing that my story is part of the larger American story, that I owe a debt to all of those who came before me, and that, in no other country on earth, is my story even possible. » De même, son discours du 18 mars 2008 sur les relations entre Blancs et Noirs prend appui sur son histoire familiale pour affirmer sa foi en une Amérique combinant diversité et unité, reprenant la devise américaine *E pluribus unum* : « But it is a story that has seared into my genetic makeup the idea that this nation is more than the sum of its parts—that out of many, we are truly one. » De même, le discours d'investiture du 20 janvier 2009 ne manque pas de rappeler le progrès que symbolise l'accession à la Maison-Blanche d'un Noir :

This is the meaning of our liberty and our creed, why men and women and children of every race and every faith can join in celebration across this magnificent mall; and why a man whose father less than 60 years ago might not have been served in a local restaurant can now stand before you to take a most sacred oath.

Mais Obama ne se contente pas de relier sa biographie au rêve américain. Dans la plupart de ses discours, il prend soin de suggérer que son origine fait de lui le représentant des Américains ordinaires, blancs ou noirs, du peuple contre les élites de Washington. En janvier 2008, pendant la campagne des primaires, face à la favorite Hillary Clinton, Obama identifie habilement l'image du Noir méritant à celle de l'*underdog*, homme ordinaire qui donnera une leçon aux riches et aux puissants, rappelant les vieux films de Frank Capra ou la campagne d'anthologie de Truman en 1948. Ainsi le 8 janvier 2008, Obama affirme, à propos de son bon résultat dans le New Hampshire : « You know, a few weeks ago, no one imagined that we'd have accomplished what we did here tonight in New Hampshire. No one could have imagined it. For most of this campaign, we were far behind. We always knew our climb would be steep. » De même, le soir de sa victoire, le 4 novembre 2008, il affirme : « I

⁴ Aristote, 1990, *Rhétorique*, « [...] il faut aussi que cela soit obtenu par le moyen du discours et non à cause d'une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle. » 1, 2, 1356a, Paris, Librairie générale française.

was never the likeliest candidate for this office. We didn't start with much money or many endorsements. Our campaign was not hatched in the halls of Washington. » Le fait que cette image d'un Américain ordinaire triomphant des riches et des puissants ne corresponde que partiellement à la réalité ne fait que confirmer qu'il s'agit là d'une construction rhétorique : rappelons que Obama fut le candidat qui dépensa le plus d'argent, que les sommes dépensées battirent de loin les records en la matière et que les grandes entreprises de Wall Street furent parmi les plus gros contributeurs de sa campagne. Obama reçut 747,8 millions de dollars de contributions, McCain 351,6 millions. Les sommes totales dépensées en 2008 par l'ensemble des candidats ont presque doublé par rapport à 2004, atteignant le chiffre faramineux de 1,3 milliard de dollars⁵. Mais ce qui importait c'était l'image du premier candidat noir, incarnation du rêve américain selon lequel tout est possible pour ceux qui travaillent dur. Selon les circonstances, Obama met l'accent sur la compétence technocratique, propre à rassurer les élites politiques, ou sur le volontarisme, propre à enthousiasmer les électeurs et à satisfaire leur soif de changement et de réforme d'un système politique qui les exclut. C'est grâce à un ethos habilement construit par ses discours successifs qu'Obama suggère que son parcours est celui de l'Amérique moyenne qui doit reconquérir Washington. Et c'est son ethos de Noir méritant qui le protège des accusations d'élitisme que les Républicains opposent régulièrement aux Démocrates, comme ils ne manquèrent pas de le faire en 2004 face à John Kerry.

Lors du premier débat télévisé l'opposant à John McCain, c'est l'image d'un technocrate compétent qui dominait, afin de contrer les accusations d'incompétence et d'inexpérience de son adversaire⁶. Mais il lui fallait simultanément montrer sa proximité avec le peuple qui souffre, ce qui le contraignit à répondre au pathos de John McCain par le pathos : chaque candidat exhiba sa mère de famille éplorée endeuillée par la mort de son fils en Irak. Obama parvint donc à projeter une image de compétence rassurante sans apparaître froid et distant. Toutefois la compétence intellectuelle n'est pas suffisante quand on souhaite mobiliser le peuple et ramener vers les urnes des millions d'Américains qui s'en étaient écartés. Il faut également redonner espoir à l'électorat démocrate le plus susceptible de s'abstenir car appartenant aux couches populaires et aux classes moyennes déçues par la politique. C'est ici que le volontarisme, symbolisé par le slogan « Yes we can », prend tout son

⁵ Selon les chiffres fournis par la FEC (Federal Election Commission), organisme officiel de contrôle des dépenses de campagne, <http://www.fec.gov/DisclosureSearch/mapApp.do> , consulté le 19 novembre 2009. Pour le total des dépenses, voir <http://www.opensecrets.org/pres08/totals.php?cycle=> , consulté le 19 novembre 2009.

⁶ Je renvoie à L. Benoit A La Guillaume, 2009, « Peut-on interpréter les débats télévisés présidentiels américains ? », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 32, pp.23-37, Atelier Intégré de Reprographie.

sens. Au contraire, une fois l'élection gagnée, c'est la compétence gestionnaire qui reprit le dessus, notamment dans son discours d'investiture, qui citait abondamment les grands classiques du libéralisme américain pour au final proposer un discours qui ressemblait à s'y méprendre à ceux de Bill Clinton. C'est lors de la campagne électorale que l'originalité d'Obama trouva à s'exprimer au moyen d'un ethos de noir compétent qui combinait la compétence intellectuelle et l'appel aux classes moyennes et au peuple suggéré par son parcours personnel.

En effet, dans ses discours de campagne, Obama alterne savamment le registre de la compétence technocratique un peu froide et celui du volontarisme politique destiné à enthousiasmer les foules. C'est au début de la campagne des élections primaires, le 8 janvier 2008, après une courte défaite dans le New Hampshire, que le candidat Obama lance son slogan « Yes we can », qui renvoie à la fois à sa capacité de vaincre la favorite Hillary Clinton et, au-delà, de réhabiliter la politique en redonnant foi aux couches sociales qui n'y croyaient plus. Cette formule, qui a eu un succès exceptionnel, a fait couler beaucoup d'encre. Slogan génial qui « contient en lui-même l'essence du projet moderne tel qu'il s'est déployé de la Renaissance aux révolutions démocratiques. » pour Daniel Lindenberg, ce serait au contraire, selon Robert Redeker un « logo sonore », publicitaire, « n'affirmant aucun contenu, vide de sens »⁷. Lu au prisme franco-français de l'opposition entre « républicains » (nouveaux réactionnaires) et démocrates-progressistes « des Lumières », le slogan d'Obama est devenu l'enjeu d'une lutte symbolique qui en dit plus sur ces fausses oppositions que sur son sens véritable. Contre le confusionnisme manichéen de Lindenberg, qui oppose la réaction anti-Lumières, dont l'aboutissement serait le sarkozysme, et le progressisme modéré d'une gauche libérale à refonder, il faut tout d'abord rappeler la parenté indéniable entre le « Yes we can » d'Obama en 2008 et le « Tout devient possible » de Sarkozy en 2007 : par-delà les différences idéologiques évidentes, dans les deux cas, le score élevé des candidats et la hausse de la participation sont liés à un volontarisme qui promettait de redonner espoir aux catégories populaires. Et contre la critique réactionnaire de Redeker, il faut dire que le slogan d'Obama n'est pas aussi vide qu'il le prétend. Le *We* désigne d'abord et avant tout le peuple américain et le rêve américain, ainsi que le *can*, qui est corrélé aux aspirations *liberal*. Mais que dire alors du pouvoir de séduction mondial de ce slogan ? Qu'il renvoie à deux phénomènes : d'une part le rejet universel du bilan de l'administration Bush, d'autre part la crise de la représentation, que le volontarisme d'Obama prétend combattre, comme, à sa manière, le fit Sarkozy avec son slogan de campagne en 2007. Le temps d'une campagne électorale, en

⁷ D. Lindenberg, 2009, *Le Procès des Lumières*, Paris, Seuil, p. 283 ; R. Redeker, 2009, « Yes we can », *slogan électoral*, Paris, Éditions Pleins feux, p. 43.

utilisant son parcours exceptionnel, Barack Obama est parvenu à construire l'image d'un Américain ordinaire qui allait réconcilier le peuple américain et la politique après huit années de présidence Bush. L'habileté de cette construction rhétorique apparaît de manière très claire dans le discours du 18 mars 2008 sur la race, qui permit à Obama de prendre ses distances avec le pasteur Wright et ses sermons anti-américains sans renier la colère et la frustration de la communauté noire. Pour ce faire, il mit en parallèle l'amertume des Noirs et celle des petits Blancs, en utilisant à nouveau ses origines multiraciales : dans un passage-clé, il établit un lien entre les excès du pasteur Wright et ceux de sa grand-mère blanche originaire du Kansas :

I can no more disown him than I can disown the black community. I can no more disown him than I can my white grandmother—a woman who helped raise me, a woman who sacrificed again and again for me, a woman who loves me as much as she loves anything in this world, but a woman who once confessed her fear of black men who passed by her on the street, and who on more than one occasion has uttered racial or ethnic stereotypes that made me cringe.

L'ethos de Noir méritant qu'a su construire Barack Obama lui a permis de séduire un très large électorat tout en projetant une image de compétence. Elle a permis aux Démocrates de forger une coalition électorale gagnante. Mais une fois au pouvoir, ce style ne trouve-t-il pas ses limites ? Il doit en tout état de cause être comparé avec le libéralisme classique inventé par Franklin Roosevelt et avec le populisme conservateur des Républicains.

Style expressif et crise de la représentation

Récapitulons. Le style d'Obama peut s'interpréter à l'aune de deux approches stylistiques bien distinctes. D'une part, Obama s'approprie une tradition rhétorique datant du milieu du vingtième siècle en l'adaptant aux circonstances politiques : il en résulte un logos proche de la synthèse proposée par Bill Clinton une quinzaine d'années auparavant. D'autre part, Obama utilise son parcours exceptionnel pour construire un ethos de Noir compétent susceptible de rassembler les Américains, de leur redonner confiance et espoir et de les réconcilier avec la politique. Pour mieux comprendre le succès mais aussi les limites de ce style, il faut le comparer au discours *liberal* classique de Franklin D. Roosevelt et de John Kennedy et au populisme conservateur grâce auquel les Républicains, depuis Ronald Reagan, sont parvenus à discréditer le libéralisme traditionnel et à mordre sur l'électorat démocrate.

Le nouveau libéralisme mis en place par Franklin D. Roosevelt a dominé la vie politique américaine pendant un demi-siècle, des années 1930 jusqu'aux années 1980. Ce style reposait lui aussi sur la combinaison habile d'un logos et d'un ethos, qui apparaît clairement dans le grand discours de campagne de

Franklin D. Roosevelt du 31 octobre 1936 ou dans le discours de John Kennedy sur les droits civiques du 11 juin 1963. Au terme de la campagne présidentielle de 1936, Roosevelt répondit à la propagande républicaine contre le projet de loi instaurant la sécurité sociale en prononçant un discours polémique, qui combinait un ethos ouvrier, combatif, et un logos *liberal* plus prudent. La force extraordinaire de ce discours de campagne, prononcé deux jours avant la réélection triomphale de Roosevelt, tient précisément à la capacité de l'orateur de traduire les aspirations populaires de changement dans un programme modéré, de prendre appui sur les luttes sociales pour construire une majorité politique large. Les « We have only just begun to fight » et autres allusions aux valeurs du travail (« You have had an administration which instead of twirling its thumbs has rolled up its sleeves ») sont autant de clins d'œil adressés à une base militante portée par les grandes luttes sociales et syndicales des années 1930. Ils construisent l'ethos ouvrier d'un président en butte à l'hostilité des « economic royalists » à la solde des Républicains. Mais simultanément ce que promet Roosevelt, c'est un nouveau compromis social, une nouvelle paix fondée sur des réformes sociales modérées (Benoit à la Guillaume 2000, 261-266). De même, le 11 juin 1963, dans un contexte marqué par la montée en puissance du mouvement pour les droits civiques et par la résistance parfois violente, particulièrement dans les États du sud des États-Unis, à la déségrégation, le président Kennedy prononce un discours déplorant les menaces qui visaient à empêcher l'admission de deux étudiants noirs à l'université en Alabama et demandant au Congrès de légiférer afin de mettre un terme à la ségrégation. Après avoir longtemps hésité à intervenir, Kennedy prend clairement position en faveur des droits civiques. Ce discours mélange un logos modéré fondé sur le respect des valeurs fondatrices de l'Amérique, notamment contenues dans la déclaration d'indépendance, et une posture morale : « We are confronted primarily with a moral issue ». Kennedy prêche le changement et en appelle à la conscience morale de ses concitoyens blancs. Dans les deux discours, le changement préconisé doit permettre l'avènement d'un nouveau consensus et éviter le désordre, qu'il s'agisse des conflits sociaux pour Roosevelt ou des violences et des manifestations de rue dans le cas de Kennedy. Il s'agit dans les deux cas de traduire, voire de trahir, de manière programmatique, au moyen d'un logos responsable, les revendications d'une partie de la population, tout en donnant un signe de reconnaissance et de connivence qui passe par l'ethos et le pathos, la manière de se présenter et de s'adresser au public. Le style expressif *liberal* à l'époque classique de Roosevelt et de Kennedy reposait donc sur un rapport entretenu avec un mouvement social et syndical actif, même si ce lien n'allait pas sans tensions et frictions.

C'est ici qu'apparaissent les ressemblances mais aussi les différences avec le discours de Barack Obama. Ce qui fait (faisait ?) la force de la rhétorique d'Obama, c'est la combinaison d'un logos *liberal* rénové/recentré et d'un ethos de Noir compétent susceptible de raviver la promesse du rêve américain. Mais le lien rhétorique avec le peuple, au demeurant bien réel si l'on en juge par l'enthousiasme qu'il a su créer, ne peut durer que le temps d'une élection, en l'absence d'un mouvement social fort. En raison du caractère exclusivement électoral de la mobilisation en faveur d'Obama, il ne reste désormais plus de son style que le logos recentré. Ses discours ressemblent de plus en plus à ceux de Bill Clinton. Son impact s'émousse, car la connivence entre l'orateur et le public que suggère son style expressif ne repose que sur la nouveauté du personnage et sur la mobilisation temporaire le temps d'une campagne. Alors que les libéraux pouvaient s'appuyer sur des mobilisations fortes et traduire, quoiqu'avec du retard et de manière très incomplète, leurs aspirations par un style expressif approprié, ouvrier pour Franklin D. Roosevelt, moral pour John F. Kennedy, Barack Obama ne peut maintenir ce lien une fois au pouvoir et est contraint de gouverner en prose après avoir fait campagne en vers, pour reprendre l'expression de Hillary Clinton lors de la campagne des primaires. En l'absence d'un lien durable avec une base sociale mobilisée, Barack Obama peut difficilement maintenir le style expressif qui a largement contribué à son succès : les stratégies de présentation de soi (ethos) et de rapport au public (pathos) qui font de lui l'incarnation du rêve américain et la promesse de son renouvellement. Reste alors un logos consensuel, dont le discours d'investiture de janvier 2009 fournit un bon exemple.

Le succès et les limites du style expressif d'Obama, de l'ethos qu'il construit et du pathos qu'il projette, sont en fait caractéristiques d'une époque marquée par une profonde crise de la représentation politique. En l'absence de partis, de syndicats ou de mouvements sociaux forts, les hommes politiques doivent faire une campagne personnelle qui leur fait jouer le rôle du sauveur et inventer des stratégies rhétoriques qui visent à retisser un lien de confiance entre les électeurs et la classe politique. Ce lien passe par l'adoption de styles expressifs, de stratégies de présentation de soi visant à émouvoir le public, qui peuvent prendre deux formes. A l'époque du champ politico-médiatique et de la crise de la représentation, seuls le rebelle officiel et l'Américain compétent auquel le peuple peut s'identifier sont désormais possibles. Depuis les années Reagan, les Républicains ont souvent adopté la posture populiste du rebelle officiel, qui dénonce le système politique de l'intérieur (Benoit à la Guillaume 2007, 165-177). De Ronald Reagan à John McCain en passant par George W. Bush, les candidats républicains se sont forgés une image d'hommes du peuple dénonçant l'élitisme des Démocrates. Cette posture impliquait le recours à des provocations verbales calculées pensées comme autant de clins

d'œil à un électorat populaire en rupture avec la politique. En l'absence de mobilisation populaire forte et durable, la seule réponse possible pour les Démocrates consiste, le temps d'une campagne, à proposer un homme nouveau issu du peuple qui incarne l'Amérique ordinaire. Ce n'est pas un hasard si Bill Clinton et Barack Obama ont réussi là où Al Gore et John Kerry ont échoué : c'est en projetant l'image d'un Américain ordinaire originaire de Hope dans l'Arkansas ou du Noir qui incarne le rêve américain que Clinton et Obama sont parvenus à retisser le lien avec les électeurs démocrates et à se protéger des accusations d'élitisme que les Républicains ont employé avec succès contre Gore et Kerry. Il s'agissait là d'une stratégie mûrement réfléchie par le Parti démocrate, qui avait négligé le rôle de l'affect lors des campagnes électorales précédentes et avait permis aux Républicains de jouer sur l'ethos et le pathos afin de capter une partie importante de l'électorat populaire (Westen 2007). Au contraire en 2008, la réponse démocrate à la crise de la représentation qui éloignait des urnes et de leur parti une partie des catégories populaires a consisté à jouer sur l'émotion et à proposer un candidat dont le parcours symbolisait les espoirs du peuple et redonnait vie à un rêve américain menacé mais toujours vivace.

Les horizons stylistiques de Barack Obama sont multiples. Sur le plan du contenu, du logos, son style s'approprie des références nombreuses à une tradition *liberal* revue et corrigée depuis les années Reagan. Il multiplie les références aux textes fondateurs de la nation américaine, notamment la déclaration d'indépendance et la Constitution, ainsi qu'aux présidents et aux figures célèbres de l'Amérique, de Lincoln à Kennedy en passant par Franklin D. Roosevelt et Martin Luther King. Cherchant à adapter le discours des Démocrates à un contexte dominé par le conservatisme post-reaganien, il propose un libéralisme modéré typique d'une présidence « de préemption », pour reprendre l'expression de Stephen Skowronek, c'est-à-dire une présidence qui se heurte à une idéologie dominante encore forte (Skowronek 1997, 43-45). Il s'apparente en cela au style de Bill Clinton, dont il reprend un grand nombre de positions. C'est lorsqu'on s'intéresse au style expressif de Barack Obama, à sa manière de se présenter (ethos) et à l'effet que sa rhétorique produit (pathos), que son originalité apparaît le plus clairement. L'enthousiasme remarquable que sa candidature a soulevé aux États-Unis et dans le monde, dont témoigne, entre autres, la fortune étonnante de son slogan « Yes we can », renvoie à sa capacité de mobiliser une base électorale qui ne croyait plus à la politique. Et cette remobilisation passe par l'identification que le discours crée entre la personne d'Obama et le rêve américain. Contrairement à ce qu'affirme Robert Redeker, ce slogan n'est pas un logo vide de sens qui ne « définit aucun horizon » (Redeker 2009, 33), dans la mesure où il renvoie à ce lien entre gouvernants et gouvernés et à la promesse d'une nouvelle ère de progrès dans

la tradition progressiste américaine. Toutefois Redeker n'a pas entièrement tort de parler de pensée magique à propos de ce slogan, non parce que les masses contemporaines « ne veulent rien du tout, plus rien du tout. A part produire et consommer [...] » (Redeker 2009, 35) : après les huit années de présidence Bush, une guerre catastrophique en Irak et une crise économique et financière majeure, il est difficile de défendre l'idée que les électeurs n'étaient qu'une masse décultivée de consommateurs passifs. Mais la résolution symbolique, le temps d'une campagne électorale, de la crise de la représentation politique que ce slogan effectuait relève bien du tour de passe-passe électoraliste, que l'exercice du pouvoir vient dissiper. Restent alors le logos recentré, clintonien, et la déception, prévisible, d'une partie de l'électorat, auquel le style expressif d'Obama avait laissé croire qu'il suffirait d'un homme providentiel et d'une élection pour changer l'Amérique et réconcilier les Américains avec la politique.

Bibliographie :

- ARISTOTE, 1990. *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française.
- BENOIT A LA GUILLAUME, Luc, 2000. *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris, L'Harmattan.
- , 2007. « L'Envers de la politique : les « verbal gaffes » », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 29, 165-178, Nanterre, Atelier Intégré de Reprographie.
- , 2009. « Peut-on interpréter les débats télévisés présidentiels américains ? », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 32, 23-37, Nanterre, Atelier Intégré de Reprographie.
- BOURDIEU, Pierre, 1982. *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- CHAMPAGNE, Patrick, 1990. *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit.
- GREEN, David, 1987. *The Language of Politics in America: Shaping Political Consciousness from McKinley to Reagan*, Ithaca, Cornell University Press.
- HIGGINS, Charlotte, 2008. « The New Cicero », *The Guardian*, 26 novembre 2008.
- LECERCLE, Jean-Jacques, 2004. *Une Philosophie marxiste du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LEUCHTENBURG, William E., (1983) 2009. *In the Shadow of FDR: From Harry Truman to Barack Obama*, Ithaca, Cornell University Press.
- LINDENBERG, Daniel, 2009. *Le Procès des Lumières*, Paris, Seuil.
- OBAMA, Barack, (1995) 2004. *Dreams from my Father, A Story of Race and Inheritance*, New York, Crown Publishers.

Luc Benoit A La Guillaume

- , 2008. *De la race en Amérique*, Édition bilingue, traduction et introduction par François Clemenceau, Paris, Bernard Grasset.
- , 2009. « *Yes We Can* » : discours de Barack Obama candidat à la présidence des États-Unis, à Nashua (New Hampshire), le 8 janvier 2008. Suivi de « *Nous surmonterons nos difficultés* » : discours d'investiture à la présidence des États-Unis de Franklin D. Roosevelt, à Washington, le 4 mars 1933, Édition bilingue, traduit de l'anglais par Pascale Haas, Paris, Éditions Points.
- , 2009. *Discours, 20 janvier-9 octobre 2009*, Préface de Roger Cohen, Adrien Jaulnes et Corinne Lesnes, traduit de l'anglais par Anne Maizeret, Paris, Éditions des Équateurs.
- REDEKER, Robert, 2009. « *Yes we can* », *slogan électoral*, Paris, Pleins feux.
- SKOWRONEK, Stephen, (1993) 1997. *The Politics Presidents Make : Leadership from John Adams to Bill Clinton*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press.
- WESTEN, Drew, (2007) 2008. *The Political Brain. The Role of Emotion in Deciding the Fate of a Nation*, New York, Public Affairs.

HORIZONS DU STYLE : PRATIQUE ET THÉORIE DE LA TRANSMISSION DU STYLISTIQUE

Simone Rinzler

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

Abstract:

The aim of this paper is to question the relationships between orality and literacy and the transmission of knowledge and of *the Stylistic* in the teaching and learning of English as a foreign language. The basics of applied linguistics are confronted with a philosophy of transmission considering the experience of the silence of transmission. This paper is based on the praxis of the oralisation of written texts in public performances.

Keywords: orality, literacy, stylistics, transmission, creation, performance, public reading, applied linguistics, didactics, hermeneutics, interpretation, assessment, reading, writing, speaking, listening, skills, awareness, conscience, experience, voice, theory, practice, praxis, emancipation, Rancière (Jacques), Jullien (François)

Introduction

Cet article envisage la pratique de la lecture à voix haute comme une transmission et une contre-transmission *du* stylistique, par le corps et par l'esprit de chaque lecteur à voix haute lors d'une « performance » publique. Pour élaborer une théorie de la transmission *du* stylistique, je partirai d'une activité créative pratiquée dans le cadre de *L'Atelier de l'Esperluette*¹, devenue un enseignement nouveau créé dans le cadre des maquettes du LMD1. Cette *praxis* d'une stylistique de l'oralité me mènera à proposer un cadre théorique de la transmission *de la* stylistique et *du* stylistique. Ma réflexion est sous-

¹ J'ai créé l'Atelier de Lecture à Voix Haute sous forme d'activité péri-universitaire en 2004-2005. Il fonctionnait avec des étudiants volontaires de l'Université de Nanterre. Par la suite, *L'Atelier de l'Esperluette* a donné un spectacle dans le cadre de l'édition 2007 du *Printemps des Poètes* sur le thème : « Mémoire(s) ».

tendue par la pratique du chant choral et par l'hypothèse de la possibilité de l'égalité des intelligences développée par Jacques Rancière (1987 & 2010). Elle associe pleinement mes étudiants de linguistique, de *Public Reading* et de *Writing*² qui, par leur écoute et leur participation active, ont favorisé l'élaboration progressive de mes idées, par le biais de l'oral, selon le précepte de Heinrich Von Kleist (1807, 1808, 2003, 7-8) :

Lorsque tu veux savoir quelque chose et que tu n'y parviens pas par la réflexion intérieure, je te conseille alors, mon cher et spirituel ami, d'en parler avec le premier venu. Point n'est besoin que ce soit un esprit particulièrement pénétrant, je ne veux pas dire non plus que tu dois l'interroger sur ce qui te préoccupe : non ! tu dois plutôt lui en parler d'abord. Je te vois me faire de grands yeux et me répondre qu'on t'avait donné, dans tes jeunes années, le conseil de ne parler de rien d'autre que de choses que tu comprenais déjà. Mais, à l'époque, tu parlais vraisemblablement avec la prétention d'apprendre des choses *aux autres* ; je veux, pour ma part, que tu parles selon l'intention raisonnable de t'instruire *toi-même* ; et qu'ainsi ces deux règles de l'intelligence, différemment selon les cas, puissent peut-être coexister.

Le précepte de Von Kleist doit s'appliquer aussi bien au maître qu'au disciple. Mais Von Kleist n'est pas Rancière (1987, 2010) car il n'envisage pas la possibilité de l'égalité des intelligences. Je conseille aux étudiants de suivre le précepte de von Kleist pour leurs préparations de devoirs et exposés et pour la vérification personnelle de leur compréhension des cours. Ils ont connaissance de la fonction des moments de réflexion en classe dans l'élaboration de mes idées pour la recherche. Nombre d'entre eux, et plus particulièrement ceux issus du groupe de lecture à voix haute, manifestent un intérêt réel à leur participation à l'élaboration d'un article mettant en relation pratique et théorie. C'est la raison pour laquelle je les associe comme co-auteurs de cet article placé sous le signe des contre-transferts maîtres-disciples, des voix du silence de l'apprentissage et des voix de l'émancipation.

J'interrogerai les relations entre théorie et pratique dans les domaines de l'oralité et de la scripturalité à partir d'une réflexion sur la pratique de la lecture à voix haute de textes « ordinaires » et poétiques. Le corpus au fondement de l'élaboration de la théorie proposée ici est composé de textes poétiques et de textes choisis par les futurs lecteurs et, pour commencer, d'un texte ordinaire jouant sur l'amphibologie, forme de *equivocation* (Brailowsky 2006) dont la désambiguïsation passe par la ponctuation à l'écrit et par l'intonation à l'oral.

² Il s'agit des EC de linguistique de L3 S5 (VLALG501), de lecture à voix haute ou *Public Reading* de L2 S4 (VLALA302) et de cours d'écriture ou *Writing* de L1S2 (VLAWR201) dispensés à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Contre-interpellations : théorie(s) ↔ pratique(s)

La place de la théorie par rapport à la pratique

« *Theory must be behind the teacher, not in front of the class* ». Partant de ce précepte d'Antoine Culioli concernant la linguistique dont je m'écarterai, je m'attacherai à interroger les relations entre théorie et pratique dans le domaine de l'oralité et de la scripturalité. Je mettrai en regard les deux formes d'interprétation en jeu, l'herméneutique passive et la pratique active, en les plaçant dans le contexte d'une contre-interpellation maître-disciple.

Entre interprétation, imposture, imitation et création, les ateliers et cours de lecture à voix haute constituent une véritable transmission des problématiques de la stylistique et des interrogations qui concernent le linguiste stylisticien, que celui-ci s'intéresse à la scripturalité ou à l'oralité. Théories et pratiques stylistiques, sémantiques, phonétiques et vocales s'interpénètrent. Elles favorisent la publication et la diffusion de la recherche auprès du public étudiant et stimulent la réflexion de ce dernier sur les phénomènes en jeu dans l'interprétation orale, en public, d'un texte à forte charge sémantique.

Oralité et *scripturalité* (ou *literacy*) sont liés dans une société de la scripturalité continuant à pratiquer une « oralité secondaire » (Ong 1982, 2003³). Je propose un modèle de transmission du savoir par la pratique suivant l'ordre : Théorie → Pratique → Théorie → Pratique en interrogeant la linéarité, la circularité du processus ou sa circulation rhizomatique incessamment et multiplement contre-interpellative.

Cette réflexion constitue un premier jalon dans une théorisation de la transmission des savoirs stylistiques passant par une pratique qui ne se limite pas à la reconnaissance et à la nomination de tropes⁴. Elle privilégie la découverte par l'écoute et l'interprétation herméneutique conceptuelle, par l'engagement personnel de chacun dans l'acte de lecture à voix haute, aussi bien du point de vue intellectuel que physique, corporel.

Partant de l'interrogation : « Comment enseigner la stylistique ? », j'arrive aux questions plus théoriques : « Comment s'effectue la transmission *du* stylistique ? », « Comment s'acquiert *le* stylistique ? » La réponse apportée

³ Ong (1982-2003) appelle « oralité première » l'oralité des peuples sans écriture et « oralité secondaire », l'oralité des peuples connaissant l'écriture. Selon lui, la conceptualisation par écrit est plus riche que celle des sociétés d'oralité qui privilégient une syntaxe paratactique. L'écrit et les sociétés de la scripturalité, par leur prédilection pour des structures plus hypotactiques, favorisent un développement des idées moins chronologique que l'oralité, en permettant une abstraction plus importante. Ils ne dépendent pas de la seule capacité de mémorisation et profitent de la conservation des idées. Les thèses de Walter J. Ong sont entachées d'un soupçon car on peut en déduire indûment une supériorité des sociétés de la scripturalité sur celles de l'oralité.

⁴ Les tropes sont des figures de style dont on trouve une liste quasi exhaustive dans le *Gradus* de Dupriez (1984) et une analyse pratique en contexte chez Salbayre & Vincent-Arnaud (2006).

ici est : par la pratique active d'une activité culturelle, textuelle et artistique appliquant la *méthode naturelle* inspirée de Jacotot et des thèses de Rancière (1987). Mais la méthode utilisée est aussi et surtout celle du chanteur, dont une grande partie du travail s'effectue en silence, par un travail de préparation des partitions, et ici des textes, « à la table ».

Corpus

Le corpus est volontairement non neutre du point de vue des affects : amour déclaré ou piétiné (Texte 1), engagement politique (Texte 2), scandale de la mort de l'être aimé (Texte 3), révolte existentielle et politique (Texte 4) sont des thèmes qui ne laissent pas indifférent. Sauf pour le premier texte, non poétique mais ludique, le corpus est constitué de poésie engagée du XX^e siècle⁵ :

- 1) « Dear John... » The Importance of Correct Punctuation (anonyme) ;
- 2) « First, they came for the Jews... » (Niemöller 2003) ;
- 3) Funeral Blues (Auden 1936) ;
- 4) Prayer before Birth (McNeice 1962, 1971).

Les deux lettres du premier texte jouent sur l'amphibologie à l'œuvre par le jeu de la ponctuation, représentation écrite de l'intonation et de l'intention. Le poème de W. H. Auden est un poème sur le deuil en contexte d'homosexualité. Le texte principal est le quatrième, le plus difficile de tous. De ce fait, il devient le plus gratifiant. Il représente l'horizon du possible dans une perspective émancipatrice.

S'y adjoint un texte choisi par chaque étudiant dans l'optique d'une lecture à voix haute. Les critères de choix de ce texte sont multiples et sont à appliquer par l'étudiant lui-même qui ne soumet à l'enseignant qu'un seul texte écrit, préalablement à la lecture. Selon le critère principal, le futur lecteur à voix haute doit trouver son texte « beau », aussi problématique que soit le sens que l'on donne à cet adjectif. L'enseignant n'a qu'un rôle de guide. Les textes personnels soumis à l'avance à l'enseignant sont lus par l'enseignant dans la solitude de la réflexion pour déceler des doublons, d'éventuels problèmes techniques⁶ ou de consignes non suivies risquant de perturber le bon déroulement des lectures publiques. Dans de rares cas, il peut être demandé à l'étudiant de changer de texte. Les raisons techniques sont seules prises en compte et expliquées. Le goût de l'enseignant n'est en aucun cas un critère de choix. Chaque texte est choisi par l'étudiant lui-même pour sa beauté, son intérêt, sa lisibilité, donc pour sa proximité avec ce que l'étudiant a *envie* de

⁵ Voir Annexes.

⁶ Pièces de théâtre ou extraits de roman dialogués, avec ou sans didascalies, sont écartés pour favoriser l'expression d'une voix unique, plus facile à prendre en charge. Cela empêche le jeu de changements de voix nécessaire à la compréhension.

lire en public. Il s'agit de convier le *désir*. La recherche d'une proximité affective entre Texte et futur lecteur à voix haute est indispensable.

Lors de la lecture à voix haute, le lecteur à voix haute (*Reader Live*) devient, par la performativité même de l'acte de la lecture publique, un acte de co-autorat du texte. Le lecteur à voix haute est aussi un auteur oral, « réécrivant » par l'acte vocal et affectif *Live*, le texte écrit dont il devient co-auteur en transformant ce texte écrit en texte oral. L'auteur *Live* du nouveau texte dans sa version oralisée se trouve sous le régime propre à celui de l'acteur. Mais il n'est pas uniquement *Reader* ou récepteur-lecteur du texte écrit et auteur du texte oral. Il en est également un interprète-herméneute *Live*. La performance orale qui transforme le texte de texte écrit en texte oral se situe à la fois dans le registre du corporel, de l'affect, du stylistique et du conceptuel⁷. L'interprétation herméneutique du lecteur à voix haute n'est pas métadiscursive, comme le sont les interprétations écrites. C'est une interprétation *Live* en langage, *dans* le langage et *par* le langage, des affects qui affectent, non seulement son esprit, mais aussi et surtout son corps, par le medium du souffle. Avec le souffle, je fais référence au *pneuma* chez Derrida (1972, 77-213) et au rapport entre *animus* et *anima*, souffle et âme, que prône oralement dans ses master-class de chant Anne-Marie Deschamps, chercheur au CNRS et directrice musicale de l'ensemble vocal *Venance Fortunat*.

Le lecteur à voix haute, comme co-créateur, co-auteur du texte de l'auteur empirique du texte écrit, est à la fois récepteur-lecteur du texte écrit et auteur collectif, par translation d'un texte public écrit à sa diffusion publique orale. Le *Reader Live*, devenant (co-)auteur *Live* crée un Agencement Collectif d'Énonciation⁸ sous un nouveau mode d'oralité secondaire, au moyen de la lecture publique, orale, de textes écrits. L'accès au domaine public du texte T ne passe plus par le medium de l'écrit, mais est filtré par l'interprétation herméneutique⁹ *Live* du *Reader Live* qui devient, par une *praxis* associant corps et esprit, à son tour, auteur du texte T de départ, auteur secondaire en *oralité secondaire*.

Je parviens à la chaîne chronologique suivante. Le public, lectorat d'un texte désormais oralisé, se soumet à la Réception (R_{Live}) du Texte T, le lecteur à voix haute l'Interprète (I_{Live}) et s'en fait le Co-Auteur ou l'Auteur secondaire *Live* (A_{Live}) :

$$\boxed{R_{Live} = I_{Live} = A_{Live}}$$

⁷ La conceptualisation de l'interprétation s'effectue comme dans la pratique musicale, par un travail silencieux dit « à la table ». le travail « à la table » permet d'envisager la ou les interprétations possibles en stimulant la réflexion silencieuse avant toute interprétation définitive.

⁸ L'agencement Collectif d'Énonciation est un concept de Deleuze pour qui une prise de parole individuelle est toujours prise dans un réseau collectif.

⁹ L'interprétation herméneutique n'est pas l'interprétation par oralisation en public, mais interprétation personnelle sémantique et pragmatique de la tenue du texte. Elle ressortit à l'interprétation littéraire.

En renversant cette chaîne chronologique pour la présenter sous la forme qu'elle prend pour les Récepteurs-Auditeurs de la « *performance* » publique, on parvient à une chaîne de relations entre Autorat secondaire *Live* (A_{Live}), Interprétation orale et herméneutique (I_{Live}) et Réception secondaire *Live* (R_{Live}) par le public :

$$\boxed{A_{Live} \Leftrightarrow I_{Live} \Leftrightarrow R_{Live}}$$

À partir du Texte T, l'Auteur secondaire fait corps et sens avec le « Produit » Texte Écrit relevant du *done* et le Texte Oral *in progress* relevant du *doing*, dont il est, entre autres l'incarnation et l'Interprète herméneute par l'Expression E sous forme d'Expression Orale.

Cela mène à un modèle d'oralité seconde spécifique à la lecture à voix haute ou *Public Reading-Live* que j'appellerai TAIRE. Dans ce modèle, le corps et l'esprit de l'Interprète *Live* (I_{Live}) est central. Le Texte Écrit Oralisé ($T_{E/O}$) et son Expression Écrite Oralisée ($E_{E/O}$) sont aux deux extrémités de la chaîne contre-interpellative, le *Reader Live*-Lecteur à voix Haute (R_{Live}) devient par la même occasion un Auteur secondaire sous forme *Live* (A_{Live}) :

$$\boxed{T_{E/O} \Leftrightarrow A_{Live} \Leftrightarrow I_{Live} \Leftrightarrow R_{Live} \Leftrightarrow E_{E/O}}$$

Dans ce modèle d'oralité secondaire, *Lire* c'est TAIRE, c'est-à-dire accepter le travail du silence et en silence. Le Texte Écrit se fait Texte Oral dans l'inscription dans la chaîne, et dans la chaire, d'une Interprétation herméneutique *Live* filtrant les affects par le corps et par l'esprit pour son Expression Orale singularisée par l'Auteur *Live* secondaire.

Pour ce qui est de l'Expression (E), je fais référence au concept d'*expression* chez Spinoza à partir de l'étude de Deleuze *Spinoza et le problème de l'expression*, plus particulièrement dans le chapitre XIV « Qu'est-ce que peut un corps ? » (Deleuze 1968, 197-213). Ici, le pouvoir d'être affecté du corps permet de se dégager d'une « affection passive », de sa *potestas*, pour accéder à une affection active, subjectivante, de l'ordre de la *potentia*, de l'action, par l'acte de lecture à voix haute, expression incarnée d'une interprétation herméneutique teintée d'affects positifs subjectivants.

De l'interprétation publique d'un texte écrit à l'oral

Lire à voix haute un texte non destiné à être oralisé et n'appartenant pas au genre du théâtre se situe entre interprétation, imposture, psittacisme/imitation et acte de création. Cette activité, de l'ordre de la *technê*, entre technique et art, nécessite de définir une stylistique de l'oralité. En commençant par la théorisation d'une stylistique particulière sous sa forme de *praxis* silencieuse et

orale, je prépare, avec la stylistique de l'interprétation par la lecture à voix haute selon le modèle TAIRE, une future stylistique générale de l'oralité. Cette stylistique de l'oralité secondaire par la lecture à voix haute en est un jalon.

Je m'inspire des modèles de la transmission du savoir par l'oralité (Waquet 2003). Dans le cadre de la lecture à voix haute, les transmissions peuvent s'effectuer de manière linéaire, mais aussi circulaire et rhizomatique par le jeu de multiples contre-interpellations passant par l'oralité. Cette pratique appelle une théorisation. Elle favorise certes l'apprentissage, l'enseignement, la vie en communauté, mais surtout fait appel à la potencia par le plaisir du texte partagé. Elle nourrit et mène à la réflexion sur la stylistique de l'oral sous forme d'oralité secondaire sous le régime d'une société de la scripturalité.

L'impossible évaluation de l'inobservable : oralité / scripturalité et production / réception

S'il y a de l'inévaluable

Parodiant Rancière dans son chapitre « S'il y a de l'irreprésentable » dans *Le Destin des images* (2003, 125), je dirais que :

« la question posée par mon titre n'appelle évidemment pas de réponse par oui ou par non. Elle porte bien plutôt sur le si : à quelles conditions peut-on déclarer 'inévaluables' certains 'événements' ou 'faits langagiers' ? ». (citation modifiée¹⁰)

En matière de langage, le XXI^e siècle commençant est encore sous l'emprise de l'idéologie du XX^e siècle, de sa passion du réel (Badiou 2005) et de sa passion du langage et du commentaire explicatif (Rancière 1987). Elle s'exprime dans la pratique de l'enseignement par une passion de la visibilité et de son corollaire, la quantification de cette objectivation dans ce qui tourne à la manie de l'évaluation¹¹.

La pratique quotidienne de la recherche mène à se retrouver sous le joug passif de la passion pour le commentaire, pour le jugement. Or, une passion inavouée - voire refoulée - a toutes les chances de nous guider à notre insu, si nous négligeons d'en apprécier la force, la validité, voire l'inutilité ou la nocivité.

Je mènerai une réflexion sur les pratiques d'enseignement et de recherche héritées des utopies d'émancipation intellectuelle en m'appuyant sur les travaux de Rancière (1987 et 2010). La mise en rapport de l'évaluation et de la passion me mène à considérer ces deux points sous la forme d'une synthèse disjonctive. Je mettrai en perspective notre rapport au savoir, à la connaissance et à

¹⁰ Les mots en italiques entre guillemets simples sont mes modifications.

¹¹ Pour une analyse de l'évaluation continue, voir Cusset, 2006, 2008.

l'émancipation intellectuelle en tentant de réfléchir à nos pratiques dans le domaine de la lecture, orale et écrite, et dans celui de la compréhension de l'oral.

Si Rancière (2003, 125) s'interroge sur la question de savoir s'il y a de l'irreprésentable, je propose un cheminement réflexif sur une pratique artistique effectuée dans les murs d'une institution plus passionnée par l'évaluation que par sa mission émancipatrice.

De l'oral à l'écrit, de l'imitation à la création : aller-et-retour, transmission, émancipation

La réflexion sur les cours de « Writing » a été partiellement traitée (Rinzler 2009, 99-103). Avec celle sur l'écriture de poésie sonore autrefois pratiquée en cours de phonologie de licence, elle me permet d'élaborer la corrélation *infra*.

Je signalerai seulement, sans l'argumenter ici, que tout comme la lecture à voix haute qui permet de s'appropriier le savoir en s'appropriant le texte d'un auteur primaire, l'écriture est un facteur d'émancipation. Les cours de *Writing* permettent, eux aussi, de s'appropriier le style d'écrivains. C'est le cas du pastiche impliquant une réflexion sur l'écriture, comme dans le cas du pastiche que je propose et que je fais rédiger à partir du style de David Peace dans *GB84*, et de mon propre pastiche de son style sur la difficulté à écrire (Rinzler 2010). Le style peut aussi s'apprendre, non seulement par la lecture, mais par l'observation sous forme d'écoute des styles différents d'une même anecdote dans *Exercices de Style* de Queneau et la traduction (voire la transposition radicale de ces styles) par Barbara Wright dans *Exercises in Style*. Les textes proposés à l'observation le sont uniquement par le biais de la lecture à voix haute de ma part. Il s'agit donc d'une « observation » de type oral, c'est-à-dire d'une écoute simple. Le modèle ne reste pas fixé, mais ce qui est fixé est l'attention à la diversité des styles¹². Ces cours de *Writing*, lorsqu'ils ne sont pas envisagés comme de simples exercices méthodologiques, relativement stériles, sans grand intérêt, de peu de rendement pédagogique et bien trop souvent dépourvus du *désir* d'écrire ou du *désir* de faire écrire, sont un lieu d'apprentissage à l'émancipation individuelle de chacun au sein du collectif de la classe, dès lors qu'ils sont envisagés comme une *praxis* artistique, conviant, elle aussi, *le désir de l'expression*, cette fois-ci, expression écrite.

¹² Les étudiants devaient lire et recopier des extraits de leur choix de l'original français de Queneau.

Conscience d'une capacité émancipatrice : une corrélation

Des « four skills » de la didactique à une pensée de la capacité de transmission et d'apprentissage

Les « *four skills* » suivent le tableau classique de la didactique, avant l'adoption du Cadre Européen Commun de Référence (CECR) pour les langues¹³ :

	PRODUCTION	RÉCEPTION
ÉCRIT	Production écrite : <i>Writing</i>	Réception écrite : <i>Reading</i>
ORAL	Production orale : <i>Speaking</i>	Réception orale : <i>Listening</i>

Ces *skills* correspondent aux aptitudes suivantes, toutes envisagées sous le régime du *done*, y compris pour les exercices processuels de Production, en raison de l'évaluation nécessaire :

- Lire (ÉCRIT) : RÉCEPTION ;
- Écrire (ÉCRIT) : PRODUCTION ;
- Écouter, Comprendre (ORAL) : RÉCEPTION ;
- Parler, dire, prendre la parole, lire à voix haute (ORAL) : PRODUCTION.

La didactique, dans ses prémices anté-CECR et dans son développement post-CECR, s'appuie sur des aptitudes effectives. Elle ne prône pas un positionnement philosophique, mais propose des « méthodes » qui correspondent à ce que Rancière appelle « *La Vieille* ». *La Vieille* est la vieille méthode pédagogique relevant de l'instruction calquée sur l'instruction militaire développée pour la formation des soldats, davantage que sur la capacité naturelle de tout être humain d'apprendre par la réflexion, l'observation et la pratique.

Je propose d'effectuer un croisement des deux domaines de la Production et de la Réception avec leurs deux *aptitudes* respectives :

- écrire et parler pour ce qui est de la Production, c'est-à-dire du point de vue philosophique, *exprimer, s'exprimer* ;
- lire et écouter pour ce qui relève de la Réception, c'est-à-dire *comprendre, « entendre »* au sens d'*entendement*.

Je les envisage sous le régime du *done*, du « produit », produit fini, évaluable.

¹³ Les quatre compétences prises en compte ici sont antérieures à l'ajout d'autres compétences dans une reformulation diversifiée proposée par le CECR. Les compétences ajoutées redistribuent les « *four skills* » de base illustrés dans ce tableau. Dans la nouvelle redistribution thématique de la présentation didactique, les questions de réception semblent minorées au profit de la production, évaluable, car quantifiable, parce que *visible*.

Afin de montrer ce qui est en jeu dans les domaines de la scripturalité et de l'oralité, je suis partie de la *capacité* humaine de s'approprier des connaissances nouvelles. Plutôt que de parler de « *four skills* » qui, dans la même logique pourrait conduire à envisager un « *meta-skill* », je préfère traiter de cette question philosophiquement en partant de l'expérience (*experiencing*), c'est-à-dire sous le régime actif toujours déjà processuel du *doing*. Un détail mérite d'être noté : en didactique, les « *four skills* » sont mis en avant en même temps que la conscience ou *awareness* des processus qui se mettent en œuvre. Pour profiter de la didactique, il faut donc, comme Jean-Claude Van Damme, être « *aware* ». Mais la plaisanterie anti-didactique a ses limites et se gausser sans étudier est de peu d'intérêt. Avoir conscience de ce qui se passe (*awareness*) n'a rien de risible. La tâche de la « conscientisation », processus engagé par le maître pour aider l'élève ou le disciple à prendre conscience du caractère processuel de son apprentissage n'est qu'un complément à Montaigne et Rabelais. Ces deux sources sont effectivement plus empreintes de « distinction » (Bourdieu 1979) que la didactique dans le milieu de l'*Homo Academicus*¹⁴ (Bourdieu 1984) parfois trop prompt à exclure sans prendre la peine d'une pensée critique adossée à la connaissance de ce qui est rejeté sans examen sérieux. La critique de la didactique est rarement fondée sur une étude de la discipline en elle-même. La traduction du terme « *awareness* » en didactique s'appelle « conscientisation ». Le problème de la didactique traduite et exposée en français repose sur la traduction de *awareness*, *consciousness* et *conscience*. Face à une seule traduction possible en français avec « *conscience* », les traducteurs qui ont importé la linguistique appliquée du monde anglo-saxon en France, ont opté pour le néologisme « conscientisation » dont la double suffixation <-iser> + <-ation>, soit <-isation>, nominalise le terme *awareness* (*état mental*) sous forme de *processus*, alors que le nom « *conscience* » (inchoation d'un processus mental), en français comme en anglais, renvoie à un *état mental*.

Je développe la problématique de l'inobservable à partir de celle de Rancière sur l'irreprésentable, en mettant au jour la conscience de l'expérience d'apprentissage. Dans la corrélation qui suit, les trois premières colonnes correspondent à la didactique et à l'enseignement observable et donc évaluable. Je m'intéresse plus particulièrement à la dernière colonne qui correspond à mon travail sous le régime du *doing*, processuel, inobservable et donc inévaluable¹⁵.

¹⁴ Le concept de « distinction » est celui de Bourdieu (1979). Le terme *Homo Academicus* est emprunté à Bourdieu (1984) dans sa critique sociologique du milieu universitaire.

¹⁵ Dans un cadre institutionnel où il faut décerner des diplômes, l'évaluation finale, dite « sommative » doit être maintenue. La contrainte de réussite est aussi un moteur d'apprentissage, mais elle ne doit pas geler

Une corrélation rhizomatique

Capacité émancipatrice toujours-déjà processuelle	Transmissions / contre-transmissions Expressions, réceptions, silences sous le régime de l'expérience toujours-déjà processuelle entre perception et « imperçu », observable et inobservable		
Modalité expressive : scripturalité / oralité			
observable / inobservable	L'Observable (expression/compréhension) Produit évaluable (done) Télicité : Produire de l'observable Évaluer le done	L'Inobservable (du silence à l'expression) Processus inévaluable (doing) Télicité : Privilégier le doing sans produire d'observable Ne pas évaluer le doing	
doing / done	Production Du doing au done évaluable : (done)	Réception Du doing au done évaluable (done)	Silence, réflexion, expérience (experienting) ⇒ Création Du doing inobservable (processus inobservable) au doing observable (processus observable) (doing)
Scripturalité	<i>Régime du « Faire » / « Faire Voir »</i> <hr/> Production écrite <hr/> - Écrire - Formuler - Verbaliser	<i>Régime du « Faire » / « Faire Voir »</i> <hr/> Réception écrite <hr/> - Lire	<i>Régime du « Ne pas... », du « Ne pas faire » : Ne pas « Faire Voir »</i> <hr/> Ne pas produire de l'observable écrit : - Ne pas lire, ne pas écrire, - Ne pas exprimer, ne pas s'exprimer <hr/> - Réfléchir - Se divertir - Patienter

la possibilité de faire des erreurs non sanctionnées lors de l'apprentissage. Il faut veiller à préserver de bonnes conditions d'apprentissage en remplaçant les « évaluations-sanctions » en cours d'apprentissage par des évaluations dites « formatives », que celles-ci soient des auto-évaluations, des évaluations bienveillantes par les pairs ou des évaluations intermédiaires bienveillantes, c'est-à-dire laissant le droit à l'erreur, effectuées par l'enseignant. La mise en place de ces étapes intermédiaires non sanctionnées limitent la peur de la faute et ouvrent la possibilité d'un apprentissage sous le signe de la confiance.

	Faire savoir / Faire voir	Faire savoir / Faire voir	⇒ Laisser le travail germer en souterrain (expérience rhizomatique des contre-interpellations de la transmission) ⇒ Imposer / S'imposer la contrainte du « Faire » (<i>doing</i>) : Passage à la production et au résultatif observables toujours-déjà <i>in progress</i>
Oralité	<p><i>Régime du « Faire » / « Faire Voir »</i></p> <hr/> <p>Production orale</p> <hr/> <p>- Parler - Oraliser - Verbaliser</p> <hr/> <p>Faire savoir / Faire voir</p>	<p><i>Régime du « Faire » / « Faire Voir »</i></p> <hr/> <p>Réception orale</p> <hr/> <p>- Entendre - Écouter</p> <hr/> <p>Faire savoir / Faire voir</p> <p>Appréhender Comprendre</p>	<p><i>Régime du « ne pas... », du « Ne pas faire » : Ne pas « Faire Voir »</i></p> <hr/> <p>- Ne pas produire de l'observable oral/verbal : - Ne pas parler, ne pas écouter (sauf « écoute mentale ») - Ne pas exprimer, ne pas s'exprimer</p> <hr/> <p>- Réfléchir - Se divertir - Patienter</p> <hr/> <p>⇒ Laisser le travail germer en souterrain (expérience rhizomatique des contre-interpellations de la transmission). ⇒ Imposer / S'imposer la contrainte du « Faire » (<i>doing</i>) : Passage à la production et au résultatif observables toujours-déjà <i>in progress</i></p>

Le dispositif sous forme de tableau ne permet pas de montrer la diffusion rhizomatique entre Production et Réception, oralité et scripturalité, *doing* et *done*, observable et inobservable bien qu'elle soit existante. La dernière colonne vise à monter les déterritorialisations et reterritorialisations qui s'effectuent, toujours-déjà dans le *doing*, processuel, du silence à l'expression. Elle se place sous le régime de l'imperçu-impercevable de l'apprentissage, de l'enseignement et de la recherche : l'inobservable de l'expérience (*experiencing*) et le silence de la production et de la réception.

S'y ajoutent la capacité à réfléchir, à sentir, à comprendre le monde et à conceptualiser, en passant aussi bien par le corps que par l'esprit, par l'expérience du langage et du monde. Il s'agit d'une capacité, partagée par tous les humains, englobant, surplombant, enveloppant et appartenant à chaque aptitude ou *skill* contrôlable et évaluable. Cette capacité, de l'ordre du « méta » est immesurable et incontrôlable, inaudible et invisible et, du point de vue du langage, le plus souvent silencieuse. Je fais en outre référence à divers autres types de silence et d'inobservabilité : le silence de l'écrit encore non écrit (ou *inécrit*), les silences de l'écrit formulé, le silence vocal et conceptuel de la parole non advenue, ainsi que les silences de la parole publique (Jullien 2006, 177-191¹⁶).

Le silence de l'apprentissage, le silence de l'enseignement, le silence de la recherche n'ont d'équivalentes que la surdité et la cécité de qui ne veut voir ni entendre, sous la pression effective d'une société indifférente aux processus individuels et collectifs inobservables, non percevables et donc non quantifiables, ce qui revient à dire qu'ils ne sont pas évaluables. Or, ce sont ces silences qui sont condition nécessaire d'une *compréhension* et d'une *expression* singulière.

Théorie et *praxis* : de la linéarité aux rhizomes

Les relations théorie/praxis : l'impossible schéma

Plusieurs schémas peuvent être envisagés pour rendre compte des relations et de l'imbrication entre théorie(s) et pratique(s). On peut ainsi envisager un premier schéma linéaire de type $\boxed{P \rightarrow T}$ allant de la Pratique (P) à la Théorie (T) puis de cette Théorie (T) à la Pratique (P), soit $\boxed{P \rightarrow T \rightarrow P}$ qui pourrait se noter $\boxed{P \Leftrightarrow T}$, voire $\boxed{P \rightarrow T \rightarrow P'}$ si l'on envisage une modification de la pratique de P à P'. Cela donnerait lieu à une nouvelle

¹⁶ Jullien, *op. cit.*, chapitre XV de conclusion « Dire au gré » (177-191). Pour François Jullien, la question de ces types de silence ne s'applique pas en Asie.

représentation linéaire $\boxed{P \Leftrightarrow T \Rightarrow P' \Leftrightarrow T'}$ car une nouvelle Pratique P' entraîne une nouvelle Théorie T'.

Or, la représentation linéaire ne convient pas pour un processus non linéaire relevant d'une « circulation », représentée symboliquement en cercle selon le schéma de la circularité totale du mode de représentation temporelle asiatique, circulaire et non linéaire¹⁷. Le schéma circulaire ne conviendrait pas en raison du retour en arrière à un point de départ P qui serait identique, interrogeant l'équivalence discutable $\boxed{P = P'}$.

Peut-être faudrait-il envisager un schéma autre que circulaire, tel qu'une représentation oscillant entre celle de l'anabase et du point de capiton. Mais comment lier chacun des éléments entre eux dans une représentation schématique en deux dimensions qui n'est qu'une représentation métaphorique se voulant explicative ? Il existe des similitudes et des dissemblances entre le schéma du « point de capiton » et le méta-schéma de la circularité. Mais ce dernier ne convient pas.

Il faudrait peut-être encore envisager un schéma de circularité, non pas incomplète, mais spiralisée : un mouvement circulaire qui ne revient jamais tout à fait au même point, mais tend à y revenir, sans revenir tout à fait en arrière. Pour le philosophe, l'artiste, l'écrivain mais aussi le maître, créateur de modes toujours-déjà renouvelés d'accès à la connaissance, le schéma en spirale ne se clôt jamais car il s'imbrique avec le schéma en spirale de ses élèves ou disciples. Or, il y a deux sortes de schémas en spirale :

1) un premier schéma/chemin en spirale tend vers l'infini en son centre. Il ne convient guère car il donne la représentation de l'enfoncement dans un trou, telle Alice quittant le réel dans sa chute. Comme face à certains trompe-l'œil, rares en effet sont ceux qui percevraient le schéma en relief avec la pointe vers l'infini avançant vers soi, et non en creux, en fuite vers l'infini loin devant soi. L'œil contemporain est habitué à la « lecture » de la perspective à la Piero della Francesca, avec ses lignes de fuite à l'horizon (Jaubert 2001, 2007).

2) un deuxième schéma/chemin en spirale partant du centre et s'élargissant vers l'extérieur semble plus probant. Mais là encore, l'effet de ligne de fuite suggère encore, du point de vue de la perception visuelle de la spirale, une chute vers un trou infini.

En réalité, nous avons affaire à une circulation rhizomatique, ni linéaire, ni circulaire, ni en spirale. Le schéma de la synthèse disjonctive entre circularité spiralisée et circulation rhizomatisée est l'impossible schéma, un illisible schéma spatio-temporel réducteur. Ma corrélation sous forme de tableau bidimensionnel en fait les frais pour les besoins de la démonstration.

¹⁷ Je fais référence à la philosophie asiatique dont la représentation spatio-temporelle est circulaire, là où la représentation occidentale est linéaire. Je m'appuie sur divers travaux concernant la philosophie asiatique, dont ceux de François Jullien présentés à la radio lors de la parution de Jullien (2006).

Pour une théorie appliquée et applicable : critique de la théorie schématique

Loin de simplifier, la schématisation fait resurgir toute la complexité cachée, inconsciente, occultée, refoulée, invisible, véritable point aveugle de la théorie. Toute schématisation est à envisager comme une métaphore non-langagière, mais pas non-scripturale, puisque son support est écrit, inscrit sur l'écran graphique bidimensionnel de la page (Christin 1995, 2001). Tout comme l'illusion du langage, l'illusion du schéma spatial bidimensionnel, langage appartenant au code de l'écriture (Herrenschmidt 2007), ne permet pas de rendre compte de la fluidité de l'oral, du bruit, du son, du vent qui agite le réel. Le schéma est fixe, en ce qu'il est fixé par le code de l'écrit. Il ne prend pas en compte le caillou, ni le vent de l'événement, inopiné, « *inordinaire* », qui désorganise l'organisé, cette vaine tentative d'organiser le chaos. L'acceptation du cheminement malaisé dans le chaos pour trouver un ordre des choses, fût-il chaotique comme le langage, est la marque d'un cheminement créatif, artistique et philosophique.

Le langage, le sonore, le silence et la « parole au gré »

L'intérêt de cette démarche tient à l'importance de l'attention portée à la voix, au sonore et au silence de la maturation rhizomatique souterraine. Le vocal et le sonore, et leur corollaire le silence, correspondent à un sens occulté dans la linguistique grammaticale et dans la linguistique phonologique. Jullien développe une réflexion sur le silence avec le concept de « la parole au gré » (Jullien 2006, 177-191) :

Il faudra donc en revenir, pour accéder à l'immanence de l'ainsi, à ce geste de retirer du dire son entêtement à dire (quelque chose) par lequel Zhuangzi justifie ici la parole au gré : en repasser par cette possibilité, comme unique issue, de « parler tout le jour sans avoir jamais parlé » (...) c'est-à-dire, « parler sans dire », ce qui n'est pas pour autant « ne rien dire », mais laisser (se) dire » comme on dit « laisser faire, laisser passer » (...). (*ibid.*, 180)

Le silence du « lire à voix haute » est une forme de parole au gré. Un parole qui n'est pas silence, mais qui « laisse (se) dire » la transmission inobservable :

dire le vide ce serait le faire ressortir, le privilégier, encore en faire un objet (serait-ce le néant) et par suite s'attacher à lui, l'hypostasier (ce que ne manquent pas de faire, remarquons-le au passage, ceux qui, en Occident, se complaisent à traiter du « Vide »... : ce serait aussi le rater. (*ibid.*, 181)

La « parole au gré » « est la parole en transformation continue ». Elle se reconfigure « continûment en fonction du terrain » (*ibid.*, 182) :

elle est du « son en transformation » (*hua sheng*), ce son en transformation ne faisant lui-même qu'épouser le réel en transformation – qui n'est que transformation (...) : la nature de la parole est d'être en cours (...) ce qui l'écarte définitivement de toute vocation à la vérité arrêtant un cours des choses et devenant immuable. (*ibid.*, 183)

Le travail sur la Perception du sonore et la Production sonore présente des enjeux pratiques et théoriques qui devront être étudiés par la suite en prenant en compte « cette dépendance sans dépendance, telle que peut également la mettre en œuvre la relation d'amitié comme liaison sans enchaînement » (Jullien 2006, 183). La « connivence » (Jullien 2006, 191) qui s'installe dans la relation d'enseignement et d'apprentissage :

« tire son évidence de l'ordinaire accumulé et accroît son fond d'entente de l'acquis tacite et de la durée (il y faut du déroulement : je retrouve à là le résultatif des processus).

Parler dans cette relation didactique, sans avoir besoin de « rien » se dire, s'apparente au « 'babil' amoureux », parlant avec les yeux, les gestes et même avec le silence, ni silence éloquent, ni mutisme (*ibid.*).

Conclusion : Transmissions-contre-transmissions : technê, création, re-création, récréations

En considérant la lecture à voix haute de poèmes, on a affaire à une véritable *technê*, entre art et artisanat, dépendant de la relation maître–disciple avec implication du maître comme des disciples. Cela me mène à la présentation de trois thèses pour une contre-transmission *du* stylistique :

Thèse n° 1 : il n'y a pas de didactique, il n'y a que des pratiques d'enseignement et d'apprentissage.

Thèse n° 2 : ces pratiques doivent être subjectivantes et émancipatrices.

Thèse n° 3 : la critique collective des pratiques doit se substituer à leur évaluation.

Corollaire : Ces trois thèses sont paradoxales, car appliquées dans le cadre contraignant de l'évaluation institutionnelle.

Il faut donc favoriser la capacité de conscience des maîtres et des disciples (*awareness* et *conscience*). Cela passe par la réflexion philosophique et implique un rôle pastoral émancipateur du linguiste et du philosophe du langage ainsi qu'un rôle pastoral émancipateur de l'enseignant-chercheur spécialisé dans le langage. Mais cela implique aussi un rôle actif du disciple de l'enseignant-chercheur. Ce rôle actif, subjectivant, s'effectue par la réception, la reproduction, la re-production, la production et la création qui sont les chemins de l'émancipation par l'éducation réflexive au langage.

L'important est l'accession au « désir de l'expression » par le plaisir de la lecture, par la lecture à la recherche de textes conviant au plaisir ou à la nécessité d'une parole publique et par la préparation « à la table » de ces textes dans une activité artistique créatrice. La création de soi est toujours déjà processuelle, pour le Maître comme pour le Disciple. Cette proposition s'inscrit résolument contre la pratique désengagée de David Lurie, professeur désabusé du roman *Disgrace*, incapable de transmettre le poétique à qui que ce soit (Coetzee 1999 2000).

La lecture des étudiants et de l'enseignant dans un groupe collectif mène également le maître à envisager de nouvelles interprétations des textes du corpus qui l'éloignent de sa ou de ses interprétations personnelles. Cela est particulièrement audible dans la lecture de *Prayer before Birth*. La lecture de tout le texte d'une voix douce donne une intensité accrue au tranchant du distique final :

Let them not make me a stone and let them not spill me.
Otherwise kill me.

Une lecture déterminée, sans éclat de voix s'opposera, par sa colère contenue, à une lecture ardente, explosive et violente :

I am not yet born; rehearse me
In the parts I must play and the cues I must take when
old men lecture me, bureaucrats hector me, mountains
frown at me, lovers laugh at me, the white
waves call me to folly and the desert calls
me to doom and the beggar refuses
my gift and my children curse me.

I am not yet born; O hear me,
Let not the man who is beast or who thinks he is God¹⁸
come near me.

Les passages de la colère à la résignation voire à un calme feint, lors de la fin de l'avant-dernière strophe nécessitant un grand contrôle du souffle, s'ajouteront au débit du flot vocal des deux strophes précédentes :

I am not yet born; O fill me
With strength against those who would freeze my
humanity, would dragoon me into a lethal automaton,
would make me a cog in a machine, a thing with
one face, a thing, and against all those
who would dissipate my entirety, would
blow me like thistle down hither and

¹⁸ Ce vers fait allusion à Hitler.

thither or hither and thither
like water held in the
hands would spill me.

Let them not make me a stone and let them not spill me.
Otherwise kill me.

Le flux vocal opérera ou non des accélérations. L'effet d'accélération voire de ralentissement avec ou sans modification du débit effectif pourra être simplement perçu au moyen d'une modification d'intensité vocale.

Les interprétations filtrées par les affects qui transitent par l'expression corporelle, dans sa dimension vocale ne dépendent pas uniquement de l'esprit rationnel du lecteur ou de l'auditeur. Le vocal pur de l'oralisation vocale épurée volontairement de toute mise en scène et autres mouvements du corps que ceux destinés à la phonation, en privilégiant une position statique, force les affects à ne plus transiter *que* par le souffle et donc par la voix, indépendamment de la volonté consciente du lecteur. L'effet de surprise de ce retour du refoulé par l'expression vocale est aussi important pour le lecteur lui-même que pour l'auditeur. Il ne peut en résulter que des interprétations personnelles, très singulières, qui jamais ne se répètent à l'identique. L'activité, quoique dans un cadre universitaire et donc nécessairement évaluée en fin de parcours¹⁹, est l'expérience d'une activité artistique créatrice subjectivante singulière et collective. Elle est expérience du silence de l'apprentissage et de la transmission du stylistique par le travail souterrain théorique, phonétique, phonologique, sémantique et linguistique en amont de la lecture vocale. Ce travail de l'oralisation ne peut se passer du silence de la compréhension, de la réflexion et de l'expérience. Il ne peut s'effectuer enfin que dans le silence d'une audition recueillie.

Le processus toujours-déjà continué de contre-interpellations et de contre-transmissions entre maître et disciples, par le biais de l'expérience intellectuelle et corporelle de la lecture à voix haute permet d'entrevoir la transmission *du* stylistique, par la *praxis* et par la conceptualisation de cette *praxis*. Cela passe par la conscience et la prise de conscience des effets stylistiques du texte d'origine et par celles des affects en jeu dans une *praxis* renouvelée.

¹⁹ La question de la nécessité de l'évaluation se pose. Sans approbation de l'Autre, sans contre-interpellation humaine, aucun apprentissage ne peut s'effectuer. Une forme d'évaluation *naturelle* ne peut être écartée du processus d'apprentissage en contexte institutionnel, non *naturel*.

Bibliographie :

Corpus de textes de lecture à voix haute

Anon. Dear John, ... (circulation par mail sur Internet)

NIEMÖLLER, Martin, 2003. « First they came for the Jews... », HOLLIS Matthew and Paul KEEGAN (eds.), 2003. *101 Poems Against War*, London, Faber and Faber (8).

AUDEN, Wynstan Hugh, 1936. *Funeral Blues*, ROBERTS Denys Kilham and Geoffrey GRIGSON (ed.), 1938. *The Year's Poetry*, (ville et éditeur non mentionnés) ou *Selected Poems of W. H. Auden*, London, Vintage (date non mentionnée), ou site consulté le 4 juillet 2010 : URL : <http://www.npr.org/programs/death/readings/poetry/aude.html>

MCNEICE, Louis. *Prayer before Birth* in ALLOTT, Kenneth, 1962. *The Penguin Book of Contemporary Verse*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd. (194-195), ou site consulté le 4 juillet 2010 : URL : <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=1560>

Corpus critique

BADIOU, Alain, 2005. *Le Siècle*, Paris, Collection L'Ordre philosophique, Éditions du Seuil.

BOURDIEU, Pierre, 1979. *La Distinction – Critique sociale du jugement*, Paris, Collection « Le sens commun », Les Éditions de Minuit.

—, 1984. *Homo Academicus*, Paris, les Éditions de Minuit.

BRAILOWSKY Yan, 2006. « Amphibologie et parole jésuitique à la Renaissance : entre poétique et politique », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 27 (11-26). URL: <http://stylistique-anglaise.org/document.php?id=124> ou site consulté le 19 mai 2010.

CHRISTIN, Anne Marie, 1995, 2001. *L'Image-Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Champs, Flammarion.

COETZEE, J. M. 1999, 2000. *Disgrace*, London, Vintage.

CUSSET, François, 2006, 2008. *La Décennie – Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, Éditions La Découverte.

DELEUZE, Gilles, 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Collection « Arguments », Les Éditions de Minuit.

DERRIDA, Jacques, 1972. « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, collection « Points – Essais », Éditions du Seuil (77-213).

DUPRIEZ, Bernard, 1984. *Gradus – Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18.

Simone Rinzler

- HERRENSCHMIDT, Clarisse, 2007. *Les trois Écritures – Langue, nombre, code*, Paris, Bibliothèque des Sciences humaines, NRF, Éditions Gallimard.
- JAUBERT, Alain, 2001-2007. *Palettes* DVD N° 3 « Naissance de la perspective », ARTE France Développement et Éditions du Montparnasse.
- JULLIEN, François, 2006. *Si parler va sans dire – Du logos et d'autres ressources*, Paris, Éditions du Seuil.
- ONG, Walter J., 1982, 2003. *Orality and Literacy – The Technologizing of the Word*, London and New York, New accents, Routledge.
- QUENEAU, Raymond, 1947. *Exercices de style*, Paris, Folio, Éditions Gallimard.
- QUENEAU, Raymond, 1947, 1958 pour la traduction en anglais, et 2009 traduction révisée). *Exercises in Style*, translated by Barbara WRIGHT, Richmond, Surrey, Royaume-Uni, Oneworld Classics Ltd.
- RANCIÈRE, Jacques, 1987. *Le Maître ignorant – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, collection Fait et cause », Librairie Arthème Fayard.
- RANCIÈRE, Jacques, 2003. *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, chapitre V « S'il y a de l'irreprésentable » (123-153).
- RANCIÈRE, Jacques, 2010. « Communistes sans communisme », BADIOU Alain et Slavoj ŽIŽEK (eds.), 2010. *L'idée du communisme*, Ville non précisée, Nouvelles éditions Lignes.
- RINZLER, Simone, 2009. « Scandale du style, scandale du politique : essai de philosophie stylistique », DE MATTIA-VIVIÈS, Monique et Simone RINZLER (eds.), *Essai(s)*, *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* n° 32, Nanterre, Atelier de reprographie Intégré, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (99-123).
- , 2010. « Euphémisme et revendication dans *GB 84* de David Peace », JAMET Denis et Manuel JOBERT (eds.), *Empreintes de l'euphémisme, Tours et détours*, Paris, L'Harmattan (133-152).
- SALBAYRE, Sébastien et Nathalie VINCENT-ARNAUD, 2006. *L'Analyse stylistique – textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, collection Amphi 7 - Langues, Presses Universitaires du Mirail.
- von KLEIST, Heinrich, 1807-1808, 2003. *De l'élaboration progressive des idées par la parole*, Traduction de l'allemand, notes et postface par Anne Longuet Marx. Ville non mentionnée, Éditions Mille et une nuits, Librairie Arthème Fayard.
- WAQUET, Françoise, 2003. *Parler comme un livre – L'Oralité et le savoir (XVIe – XXe siècle)*, Paris, Collection « L'Évolution de l'humanité », Éditions Albin Michel S.A.

Annexes

“Dear John...” (Anon.)

The Importance of Correct Punctuation / [The Importance of Correct Intonation]

(First letter)

Dear John:

I want a man who knows what love is all about. You are generous, kind, thoughtful. People who are not like you admit to being useless and inferior. You have ruined me for other men. I yearn for you. I have no feelings whatsoever when we're apart. I can be forever happy - will you let me be yours?

Gloria

(Second letter)

Dear John:

I want a man who knows what love is. All about you are generous, kind, thoughtful people, who are not like you. Admit to being useless and inferior. You have ruined me. For other men, I yearn. For you, I have no feelings whatsoever. When we're apart, I can be forever happy. Will you let me be?

Yours,

Gloria

“First they came for the Jews...” (Niemöller²⁰)

First they came for the Jews.

But I didn't speak up because I was not a Jew.

Then they came for the communists.

But I didn't speak up because I was not a communist.

Then they came for the trade unionists.

But I didn't speak up because I was not a trade unionist.

Then they came for the Catholics.

But I didn't speak up because I was a Protestant.

Then they came for me.

And by that time no one was left to speak up.

Funeral Blues (Auden)

Pour des raisons de copyright, voir le site consulté le 4 juillet 2010

URL : <http://www.npr.org/programs/death/readings/poetry/aude.html>

Prayer before Birth (McNeice)

Pour des raisons de copyright, voir le site consulté le 4 juillet 2010

URL : <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=1560>

²⁰ L'indication suivante figure au sujet de ce poème connu, traduit en de nombreuses langues : « There are many variants of this statement attributed to the German anti-Nazi activist and the former U-Boat Captain Pastor Martin Niemöller ». La date originale est contestée, de même que l'attribution à Niemöller.

DU RESPECT AU DÉCEPT : MANIPULATIONS DE L'HORIZON D'ATTENTE DANS LA FICTION DE W. M. THACKERAY

Jacqueline Fromonot

*Université Paris 8, EA 1569, Transferts critiques et dynamique des savoirs
(domaine anglophone)*

Abstract:

This paper relies on the reception theory to shed light on W.M. Thackeray's fiction. While apparently adopting an irenic, cooperative mode of exchange with the narratee, the Thackerayan narrator often departs from it to choose an agonistic, eristic type of discourse. With the novels' specific themes, tone and style, the horizon of expectations proves changing and unstable. This is likely to prove bewildering and disappointing for the readers and expose their stereotypical response. These strategies conjure up the notion of decept, which is at work in contemporary art, and point out to the modernity of Thackeray's texts.

Keywords: agonism, conversational maxims, cooperation, irenism, decept, deception, romance, realism, reception theory

Introduction : un écrivain dépendant de son public et de son éditeur

La plupart des romans de William Makepeace Thackeray (1811-1864) fonctionnent sur le mode du « lecteur inscrit », régime d'écriture héritée de la convention rhétorique du 18^e siècle mais qui s'explique en outre par ses conditions de production. Beaucoup de romans britanniques du 19^e siècle obéissent en effet à des règles de publication qui engendrent une communication incessante avec le lecteur, « constant communication with the reader », selon les termes de Thackeray lui-même dans la préface de *Pendennis* (1850, 3). Cette littérature paraît généralement dans des magazines populaires, au prix modique, sous forme de feuillets que le public commente et critique

volontiers au fil de la lecture, dans des courriers qui poussent parfois l'auteur à infléchir son projet. Une modification est aisée, car les épisodes à venir, produits en flux tendu, sont d'habitude encore à l'état d'ébauche. De surcroît, une réorientation du récit peut s'avérer nécessaire, en vertu d'une nouvelle logique, mercantile et consumériste, qui introduit cette forme de navigation à vue : si un numéro ne rencontre pas le succès escompté, le romancier doit imaginer des moyens de faire remonter les ventes, sous la pression de l'éditeur. Cette situation peut influencer jusqu'à la structure de l'œuvre, au point que Charles Dickens, par exemple, décide de déplacer l'action de *Martin Chuzzlewit* en Amérique afin de raviver l'intérêt, après l'accueil mitigé du Livre I. Thackeray témoigne à sa façon de cette prégnance d'un lectorat exigeant. Il inscrit jusque dans le texte de *Vanity Fair* les objections relatives à l'importance excessive accordée à la mièvre Amelia. Caractérisée par l'écriture élégante et le ruban rose, l'objection émanerait du public féminin : « 'We don't care a fig for [Amelia]', writes some unknown correspondent with a pretty little handwriting and a pink silk to her note. 'She is fade and insipid' » (1848, 103). Il tient compte de cette remarque et donne davantage de poids à Becky Sharp, la rouée, pour ne pas décevoir les attentes spécifiques de lectrices visiblement friandes de personnages hauts en couleur. Parallèlement, l'écrivain sait qu'il lui faut anticiper la demande pour produire l'offre adéquate, tel ce pâtissier auquel il se compare dans une lettre adressée à Anthony Trollope. Il s'y dit tenu de confectionner et de vendre les tartes les plus appréciées (l'image du millefeuille pourrait convenir davantage, étant donné la taille des romans) : « I often say I am like the pastry cook, (...) the public love the tarts (...) and we must bake and sell them » (Trollope 1883, 91). Se dégage ici l'image d'un écrivain mercenaire, mais il est possible de filer la métaphore alimentaire grâce à Hans Robert Jauss, qui désigne par l'expression d'art « culinaire » l'œuvre dont la réception ne nécessite pas de « changement d'horizon d'attente » de la part du lectorat (1972, 53), certes au prix d'une mise en crise de la notion d'horizon poétique auctorial.

Ces modalités participatives semblent fonder une esthétique de la réception sur des principes qualifiables de coopératifs. Néanmoins, Thackeray recourt aussi à des stratégies propres à manipuler certaines attentes, et même à les décevoir. C'est dans cette double perspective que sera étudié le corpus retenu, qui comprend *The Luck of Barry Lyndon* (1844) et sa version ultérieure révisée par Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1856), *Vanity Fair* (1848), *The History of Pendennis* (1850) et *The Newcomes* (1855).

Un mode d'écriture irénique : respect de l'horizon d'attente

Sollicitude

Avec pour horizon le respect du pacte de lecture codifié et contraignant évoqué ci-dessus, l'écrivain se projette dans un narrateur plein de sollicitude vis-à-vis de son public, relation de proximité qui justifie un mode d'inscription textuelle à l'irénisme apparent. Ainsi, le souci de la fonction phatique donne lieu à une prolifération de formules d'adresse. Selon cette configuration dialogique, par exemple, la familiarité est revendiquée grâce à des vocatifs tel « brother reader » (1848, 612), ou bien le ton se fait paternel et bienveillant, comme l'indique l'occurrence de « my son » (1848, 211). Labile, la *persona* s'adapte à la diversité des situations d'énonciation qu'engendrent les modalités de réception élargies de l'œuvre, et fait en sorte que le public puisse à un moment donné se reconnaître dans ses apostrophes, malgré sa dimension composite, liée à la démocratisation de l'accès à la lecture. Ici, c'est la fonction essentialiste du signifiant qui permet de désigner le narrataire, mari philosophe et moi idéal incontestable visé par ces propos sur la sincérité conjugale : « As for your wife, – O philosophic reader, answer and say, – do you tell *her* all? » (1850, 176). Ailleurs, la stratégie se fait cumulative, visant des groupes spécifiques différents selon la situation diégétique. Ainsi, le thème du mariage ou celui de l'éducation des enfants demeure conventionnellement l'affaire des lectrices, désignées par le vocable « ladies » (1848, 22 et 43).

Conscient d'autre part que tel élément paraîtra surprenant aux yeux de certains, un narrateur psychologue anticipe l'incrédulité du public, réaction qu'il intègre au récit sous forme de prolepse visant à désamorcer la critique : « You toss down the page with scorn and say, 'it is not true' » (1855, 65) ; « How is this? some carping reader exclaims » (1848, 104). Un double procédé de visualisation et de verbalisation permet de donner corps, voix et partant droit de cité à ces lecteurs réticents dont sont dépeintes les réactions violentes, avant que soit démontrée la normalité, ou tout au moins la plausibilité d'un fait apparemment improbable. Il importe en effet de souligner la conformité de la fiction avec le réel. En d'autres termes, il convient d'en réaffirmer la valeur de vérité, ou plutôt la vraisemblance, souci constant du romancier d'inspiration réaliste, compte-tenu de l'exigence supposée d'un lectorat qui se voit désigné à l'occasion par l'expression « truth-loving public » (1855, 297). Ne pas dérouter le lecteur consiste aussi à le guider, à le « tenir par la main », image utilisée quand, arrivé au terme de *The Newcomes*, le narrateur admet sa difficulté à se séparer de lui : « as he yet keeps a lingering hold of your hand » (1855, 1009). Dans ce but, il ponctue la diégèse de rappels de faits antérieurs : « The kind reader must please to remember » (1848, 323). Cette sollicitude s'explique en particulier par le mode de diffusion sous forme de feuilletons, sur une durée

d'une à deux années, un mois entier séparant de surcroît la parution de chaque épisode.

Déférence et humilité

S'attirer les faveurs du lectorat est essentiel, car sans lecteur pour l'actualiser, le texte n'est pas grand chose, et sans public pour acheter ses œuvres, le romancier à la solde de son éditeur peut être privé de la possibilité de les publier et de gagner sa vie. Il en résulte la nécessité de courtiser le narrataire, de le flatter au moyen d'hypocorismes tels « *worthy reader* » (1850, 208) ou encore « *my dear and civilized reader* » (1848, 628). Le geste propitiatoire se double de protestations de déférence, au travers de verbalisations comme « *my respected reader* » (1848, 218) ou « *the revered British public* » (1855, 43). Ce profond respect justifie les formules de politesse et les précautions oratoires qui accompagnent toute requête, tout commentaire : « *We beg the reader to understand* » (1850, 630), « *I shall ask leave to say* » (1855, 43), ou encore « *Let me be allowed to report* » (1855, 57). Cette posture se complète de l'élaboration d'un éthos d'humble serviteur, « *the reader's humble servant* » (1850, 198). Soucieux de marquer le rapport hiérarchique, Thackeray réaffirme son infériorité statutaire, en fait celle de son instance narrative, à l'occasion d'une réflexion sur la différence entre deux personnages : « *[there was] no more likeness between them than between my respected reader and his humble servant* » (1848, 650).

Grâce à la situation d'énonciation établie, le narrateur tire parti de la valeur performative du langage car il s'adresse à un lecteur type tout autant qu'il le constitue et se constitue lui-même. Le phénomène intersubjectif évoque la réflexion d'Umberto Eco, selon lequel « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire » (Eco, 1979, 72). Pour le construire, certes, tout autant que pour le déconstruire, comme on le verra. Ce moment de l'analyse se limite à repérer un rapport spécifique instauré avec le narrataire, où l'interaction irénique semble régie par des maximes conversationnelles qui assurent la fonction régulatrice de l'échange. Ce sont ici certains postulats de Herbert Paul Grice qui guideront l'analyse. Bien sûr, les travaux du pragmaticien ne portent pas sur la littérature ni sur la narratologie, mais leur utilisation semble légitimée par la nature fortement dialogique du dispositif thackerayen.

Coopération

La référence à certaines des maximes griciennes permet d'éclairer le fonctionnement des textes du corpus dans le cadre d'une problématique de la réception, et les règles conversationnelles sont alors rapprochées du pacte de

lecture. En vertu de l'allégeance à la maxime de quantité, selon laquelle la narration doit être aussi informative que possible, l'émetteur-narrateur s'engage à livrer tout élément indispensable à la construction du sens, fort d'une omniscience conventionnelle présumée dans « understanding with the omniscience of the novelist » (1848, 145), ou rappelée en termes généralisateurs : « Novelists have the privilege of knowing everything » (1848, 26). De la même façon, la maxime de qualité, qui impose que l'on ne puisse dire ni ce que l'on croit être faux ni ce que l'on ne peut étayer au moyen de preuves, amène à cautionner de façon explicite la véridicité du propos, placé en l'occurrence sous le signe de la vérité : « Truth obliges us to confess » (1848, 163). Une vérité personnifiée pousse le locuteur à s'exprimer, certes non sans difficultés, comme le suggère la présence du verbe *oblige*, dont une des acceptions évoque la coercition. Une concession est donc faite afin d'obéir à l'empire du vrai et respecter les engagements implicites.

Prenant en compte la complexité de toute situation d'énonciation, la démarche se renforce à l'occasion d'une limitation réciproque des maximes, si bien que la maxime de qualité se voit subordonnée à celle de quantité lorsque tel détail est passé sous silence et mention justificative est faite de cette omission :

Shall we weary our kind readers by this infantile prattle (...)? (...) I shall ask leave to say, regarding the juvenile biography of Mr Clive Newcome, of whose history I am the chronicler, only so much as is sufficient to account from some peculiarities of his character. (1855, 43)

Ici, l'intérêt du lecteur fait primer le principe de pertinence sur celui d'exhaustivité. Ces divers choix illustrent la manière dont se construit l'interaction en tant que coopération dialogique, mais à condition que le sens transmis soit réduit à une intention de sens, émanant d'un locuteur sérieux et honnête. C'est sans compter la part sombre du sujet narrant, aux motivations conscientes et inconscientes parfois troubles, et qui s'affranchit parfois des règles qu'il a lui-même édictées. L'irénisme apparent, isolé pour des besoins méthodologiques, coexiste avec un projet agoniste, intention de décevoir et de tromper le lecteur, tant au niveau des thématiques abordées que de leur traitement. Il s'agit donc à présent d'étudier ces armes de déception massive.

Un mode d'écriture agoniste : dédoublement de l'horizon d'attente

Dans cette configuration clairement dissensuelle, la ligne de l'horizon s'épaissit pour devenir le site d'une tension entre l'horizon attendu par le lecteur, et l'horizon posé par le narrateur.

Refus d'un genre, la romance

On repère en premier lieu le refus du romantisme et de l'idéalisme, tendance propre à l'avènement du courant réaliste en général mais particulièrement lisible chez Thackeray, et à laquelle le public n'est pas supposé encore adhérer. Pour bien marquer le caractère innovant de son œuvre, l'écrivain choisit de sous-titrer la version publiée en trois volumes de *Vanity Fair* « A Novel Without a Hero », ajout dont la fonction n'est pas purement descriptive. Ce commentaire métatextuel comporte en effet une dimension modale et polémique, puisque la négation portée par la préposition *without* renvoie non pas au contraire de l'affirmation « with a hero », mais à sa contradiction (Ducrot et Todorov, 1972, 395). En fait, l'absence de héros annoncée ici conteste le paradigme littéraire de la *romance*, horizon d'attente rémanent du lecteur contemporain de la publication. Le message semble corroboré par la grammaire, car la configuration « without a », proche de « without any », n'est pas équivalente à une « réfutation immédiate et inconditionnelle » contenue dans « with no » ; elle pose tout d'abord l'existence d'un objet qui, dans un second temps, est niée (Lapaire et Rotgé, 1991, 149). Doté d'une dimension polyphonique, cet avertissement vise donc à dissiper l'illusion de la présence d'un héros dans l'œuvre aussitôt après l'avoir convoquée.

Une réflexion similaire apparaît dès la version de 1844 de *Barry Lyndon*, matrice de *Vanity Fair* à bien des égards. Le narrateur homodiégétique y prévient : « I am not going to give any romantic narrative of the Seven Years' War » (1844, 101). La même configuration négative permet d'affirmer que la grille de référence habituelle ne peut orienter la lecture de manière adéquate. L'écriture se place sous le signe de la rupture, ou, selon les termes de Jauss, le lecteur est en présence d'un « écart esthétique », cette « distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle » (1972, 53). Le différend est mis en scène de manière plus directe lorsque le narrateur de *Vanity Fair* conseille à un certain Jones, ce représentant générique du lectorat populaire amateur de *romance*, de refermer le livre : « Well, [Jones] (...) admires the great and heroic in life and novels; and so had better take warning and go elsewhere » (1848, 9). Le ton, loin d'être conciliant et déférent, se fait péremptoire, intransigeant, presque arrogant, pour signaler que certains espoirs vont être déçus en raison d'une approche résolument non héroïque, exposé dans une histoire que Thackeray qualifie d'ordinaire, « a homely story » (1848, 50).

Refus du traitement conventionnel de certaines thématiques

Plutôt aristotélien que platonicien, l'auteur représente le monde tel qu'il est et non tel qu'il devrait être : « [to] represent to the best of their power life as it really appears to be, [and not] beings that never have or could have

existed » (1844, 310). En particulier, toute évocation de faits d'armes extraordinaires si typique des traditions littéraires antérieures se voit bannie par celui qui déclare se ranger parmi les non combattants : « We do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the non-combatants » (1848, 286). Le narrateur homodiégétique de *Barry Lyndon* rejette toute héroïsation de la figure du guerrier et témoigne de la sauvagerie de la bataille de Minden avant de s'exclamer : « Such knaves and ruffians do men in war become! » (1844, 71). Cette conclusion généralisatrice tire sa force illocutoire de sa valeur gnomique et sentencieuse, renforcée par la régularité du pentamètre iambique qui rythme l'adieu aux traditions d'antan. Ignorant le registre épique, le locuteur choisit un ton lyrique pour inviter chacun à accepter la part ténébreuse de l'humanité, et non à se laisser griser par une vision exaltée de la guerre.

Vie militaire et familiale sont pareillement désacralisées, et une grande économie de moyens fait obstacle à la célébration extatique des liens familiaux et de l'amour parental, chers aux Victoriens qui composent le lectorat de l'époque :

What causes respectable parents to take up their carpets, set their houses topsy-turvy, and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne? Is it sheer love of their species, and an unadulterated wish to see young people happy and dancing? Psha! They want to marry their daughters. (1848, 22)

S'appuyant sur la fonction émotive du langage, le narrateur exprime tout son mépris au moyen de la simple interjection *psha*, au fort rendement sémantique, si l'on admet que l'onomatopée équivaut à un énoncé complet et permet d'exprimer tout en le comprimant le désaveu vis-à-vis de pratiques mercantiles répandues alors. La dimension polémique de ces prises de position abruptes montre que le narrateur a pris l'ascendant dans l'échange, et qu'il entend imposer à sa guise registre, ton et point de vue dissensuels.

Adoption d'un ton polémique

Le romancier se construit un éthos provocateur dont les manœuvres ont pour effet de contester les conventions sociales, comme dans l'exemple ci-dessus, mais aussi les postures éthiques reconnues. Il renonce à toute justice immanente pour réserver à Becky Sharp, l'intrigante éhontée, le destin ultime aussi incongru qu'indécent de dame patronnesse, tandis que l'une de ses nombreuses figures, George Fitz-Boodle, l'éditeur fictif du manuscrit supposément rédigé par Barry Lyndon, refuse explicitement toute conclusion morale au récit. La version de 1844 s'achève en effet sur ce commentaire : « If the tale of his life have any moral, (...) it is that honesty is *not* the best policy » (1844, 310). Il y défige en le déformant un énoncé proverbial que la langue commune reprend d'ordinaire à son compte, sans distance critique. Le procédé

repose ici encore sur une négation polémique : l'adverbe rehaussé visuellement par les italiques est accentué grâce au schéma intonatif, qui souligne la contradiction sous-jacente à l'affirmation et en révèle le caractère inepte et idéologique. Fait significatif, Thackeray supprime ce passage dans sa version révisée de l'œuvre, en 1856, conscient, peut-être, de son caractère subversif. C'est alors un écrivain assagi, et déjà prêt à accepter à son tour les contraintes que vont bientôt lui imposer les fonctions de rédacteur en chef du *Cornhill Magazine*, qu'il occupera de 1859 à 1862.

Malgré ces prises de position polémiques, le discours thackerayen se place toutefois davantage dans la tradition de la satire horacienne, douce-amère, que dans celle de l'âpre Juvénal, si bien que l'écriture déceptive reste volontairement ludique, fondée sur de multiples jeux narratifs et stylistiques.

Un mode d'écriture ludique : instabilité de l'horizon d'attente

Instabilité de la posture narrative

Il faut en premier lieu se placer au niveau macrostructurel des stratégies discursives, où s'instaure le principe d'un horizon changeant, insaisissable, qui par nature recule indéfiniment à mesure que l'on croit l'atteindre. Le lecteur est placé dans l'impossibilité de déterminer avec certitude la posture narrative de celui qui n'hésite pas à se contredire, présupposant un temps une omniscience (« understanding with the omniscience of the novelist », 1848, 145) dont il souligne ensuite les limites : « How do we know what [Amelia's] thoughts were? » (1848, 276). La brèche s'élargit encore quand il remet en cause le pacte de coopération. Il enfreint certaines maximes conversationnelles en revendiquant le droit à la rétention d'information, au sujet des prières formulées par Amelia, par exemple : « Have we a right to repeat or to overhear her prayers? » (1848, 255). De même, lorsqu'il dit vouloir taire les détails relatifs au chagrin de Mr Sedley endeuillé (1848, 373), il adopte une posture éristique : « We are not going to write the history: it would be too dreary and stupid. I can see Vanity Fair yawning over it *d'avance* » (1848, 373). En déclarant éviter l'ennui prévisible du public, il semble au premier abord faire primer le principe de pertinence, mais exprime plutôt la volonté insidieuse de dénoncer l'insensibilité du lecteur au malheur d'autrui. De surcroît, l'instance narrative décide de trahir les grandes espérances de chacun en ne confirmant pas le mariage d'Arthur Pendennis et d'Ethel à la dernière page de *The Newcomes* (1855, 1007). L'issue heureuse explicite, clôture conventionnelle d'une *romance* et de nombreux romans de l'époque, aurait pourtant été réclamée avec insistance par des amis chez qui Thackeray séjournait lors d'un voyage à Coventry (Sanders, XIX). De manière narquoise et quasi sadique, il préfère maintenir l'incertitude et partant, le « vertige des possibles » (Eco,

1979, 158) qui caractérise une fin ouverte : « For you, dear friend, it is as you like » (1855, 1007).

La liste des transgressions se complète du mépris pour la maxime de manière, qui suppose ordre, clarté et concision, dès que la progression diégétique échappe à une linéarité bien ordonnée. Rejetant à l'occasion la « flèche de la narration », au sens où l'on parle de « flèche du temps », le narrateur entend privilégier la structure rhizomatique, profuse et anarchique. Vagabonde, l'écriture parcourt plusieurs chemins pour explorer une multiplicité de propositions poétiques :

We might have treated this subject in the genteel or in the romantic, or in the facetious manner. Suppose we had laid the scene in Grosvenor Square, with the very same adventures – would not some people have listened? (1848, 50)

La suite de cette réflexion métatextuelle met en application ce principe de prolifération grâce à une métalepse narrative, glissement ontologique qui transgresse la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes », dans la terminologie de Gérard Genette (1972, 244). À la manière de William Sterne, le narrateur principiellement extradiégétique livre ce commentaire intrusif sur son dispositif :

Or if (...) we had taken a fancy for the terrible, and made the lover of the new *femme de chambre* a professional burglar, who bursts into the house (...) and carries off Amelia in her night-dress (...), we should easily have constructed a tale of brilliant interest, through the fiery chapters of which the reader should hurry, panting. (1848, 50)

Le passage, au travers duquel on aura reconnu l'allusion au genre de la *romance*, est fondé sur une série d'hypotyposes sous-tendue par une envolée dramatique au rythme haletant, mais reste frappé au sceau de l'irréel par le recours au conditionnel passé : par cette configuration quasi érotique, il s'agit d'attiser le désir du lecteur, puis d'organiser sa frustration. Enfin, dans un geste désinvolte et radical, le narrateur signale même que l'histoire aurait pu ne jamais être écrite : « If he had had the courage (...) this work would never have been written » (1848, 37). Si le monde narré est dépendant de l'acte de narration qui l'engendre, le lecteur lui-même reste à la merci du bon vouloir du narrateur. Un renversement spectaculaire s'opère alors : certes, le texte n'existe pas sans lecteur pour l'actualiser, mais ce texte n'existe pas davantage sans narrateur pour le raconter : fragile, instable, la relation du maître et de l'esclave décrite antérieurement peut donc à tout moment s'inverser. Anticipant à sa manière la posture de l'Humpty-Dumpty carrollien et sa réflexion sur le langage, Thackeray suggère qu'il s'agit simplement de déterminer qui détient la maîtrise du texte, et rappelle incidemment son omnipotence en ce domaine.

Instabilité de la chaîne syntaxique

Le principe d'instabilité de la trame narrative se retrouve au niveau de la chaîne syntaxique, comme le montre l'analyse microstructurelle. Ainsi, dans l'assertion « Honesty is 'the best policy', or not, as the case may be » (1844, 310), l'adage bien connu est convoqué mais aussitôt remis en question dans un cadre dialectique, par l'adjonction de l'alternative « or not », antithèse dépassée par la synthèse au pragmatisme fondamental, qui s'appuie sur une casuistique, « as the case may be ». Cette dérive relativiste est rendue possible par la nature linéaire du langage, qui oblige à réorienter constamment le sens du message. De même, à mesure que l'énoncé progresse, les lexèmes s'accumulent et contraignent les choix énonciatifs ultérieurs, tant sur l'axe syntagmatique que paradigmatique. Or, l'écriture déceptive organise l'occurrence d'éléments au moindre degré de prévisibilité, qui empêchent le lecteur d'atteindre l'horizon anticipé. Ainsi, la remarque de Barry Lyndon « The first days of a marriage are commonly very trying » (1844, 235) comporte une disjonction de probabilité, car le choix de *trying* contredit l'idée consensuelle que les premiers jours de la vie conjugale sont agréables en les qualifiant d'éprouvants. Afin de maximiser l'effet recherché, l'énonciateur diffère le plus longtemps possible le surgissement du terme imprévu en lui réservant la dernière place de la phrase. De surcroît, il fourvoie le narrataire au moyen de l'adverbe *commonly*, qui incite celui-ci à réduire les possibilités sur la chaîne de substitution à une seule, quasi proverbiale : le reflet de l'opinion commune. Confronté à un thème donné, le lecteur est alors renvoyé à son incapacité de prédire le rhème, en raison d'une conception du monde inadaptée dont il est invité à prendre conscience. L'analyse du niveau élémentaire de la syntaxe rappelle ce que Wolfgang Iser décrit au sujet de l'enchaînement des énoncés fictionnels : « In most literary texts (...) the sequence of sentences is so structured that the correlates serve to modify and even frustrate the expectations they have aroused » (Iser, 1976, 111).

Ces manipulations stylistiques se diversifient grâce à l'utilisation du bathos, procédé reposant sur la chute inopinée du sublime au ridicule. Ainsi, l'élément incongru qui clôt le portrait de Mrs Crawley interrompt brutalement l'envolée précédente :

Picture to yourself, O fair young reader, a worldly, selfish, graceless, thankless, religionless old woman, writhing in pain and fear, and without her wig. (1848, 128)

La description initiale du personnage dans toute sa noirceur repose sur un processus d'amplification, fondé sur une logique d'accumulation et sur l'intonation ascendante, la protase de la période. Cette forme de surenchère dans un registre quasi épique ne laisse rien présager de l'apodose, constituée par la dernière partie de l'énoncé, « and without her wig », mention inattendue

de l'absence de perruque qui fait basculer la scène dans le registre burlesque. Elle manipule l'image mentale et l'affectivité d'un lecteur dès lors contraint de réorienter son interprétation, de s'interroger sur ses attentes et de réfléchir aux divers processus dont le texte est l'aboutissement.

Conclusion : modernité de la fiction thackerayenne

À tous les niveaux textuels, un horizon d'attente est ainsi créé mais bien souvent déçu, stratagème propre à rappeler la liberté esthétique du créateur et à contredire l'image de l'écrivain à la tâche, ce « hack writer » dont un passage de *Pendennis* expose la situation de servitude : « A literary man has often to work for his bread against time, or against his will, or in spite of his health, or of his indolence, or of his repugnance on the subject he is called to exert himself » (1850, 431). De manière plus profonde, l'entreprise thackerayenne vise à se jouer d'un lectorat aux réactions stéréotypées et conformistes, peut-être pour l'émanciper, le désaliéner : la démarche n'est pas sans évoquer aujourd'hui la notion de décept, selon laquelle l'art contemporain doit décevoir pour être efficace (Cauquelin, 1996). Cette interprétation pourrait alors expliquer en partie l'intérêt et le plaisir du lecteur qui redécouvre aujourd'hui ces romans certes anciens, mais résolument modernes.

Bibliographie :

1. Romans de W. M. THACKERAY

The Luck of Barry Lyndon (1844) / *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1856) 1984, Oxford, Oxford University Press.

Vanity Fair (1848) 1976, London, Dent.

The History of Pendennis, His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy (1850) 1899, London, Edinburg and New York, Thomas Nelson & Sons.

The Newcomes, Memoires of a respectable Family (1855) 1995, Oxford, Oxford University Press.

2. Ouvrages critiques et théoriques

CAUQUELIN, Anne, 1996. *Petit traité d'art contemporain. La déception et le décept*, Paris, Seuil.

DUCROT, Oswald, Todorov Tzvetan, 1972. « Temps et modalité dans la langue », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. 389-97.

ECO, Umberto, (1979) 1985. *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle.

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

GRICE, Herbert Paul, 1989. *Studies in the Way of Words*, Harvard, Harvard University Press.

LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGE Wilfrid, 1991. « Any », *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Presses Universitaires du Mirail. 133-149.

LECERCLE, Jean-Jacques, (1990) 1996. *La violence du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.

ISER, Wolfgang, (1976) 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press.

JAUSS, Hans Robert, (1972) 1990. *Pour une esthétique de la réception*, Collection Tel, Paris, Gallimard.

TROLLOPE, Anthony, (1883) 1996. *An Autobiography*, Harmondsworth, Penguin Books.

DELEUZE LIT DICKENS

Jean-Jacques Lecercle

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

Abstract:

The essay is a commentary of the close reading that Deleuze, in his last published essay, « Immanence : a life... », practices on a passage from *Our Mutual Friend*. To what extent does this reading go beyond the mere illustration of philosophical concepts and concerns the practice of stylistics? Deleuze's reading is compared with another reading of Dickens's novel, the review written by Henry James. The essay concludes by proposing a number of theses on the "strong reading" of a literary text by a philosopher.

Keywords: Deleuze, Dickens, Immanence, James, life, strong reading, style, transcendental, Virtual

Dans deux communications devant la *Société de Stylistique*, j'ai tenté de construire une stylistique deleuzienne, à partir des concepts, élaborés par le philosophe, d'agrammaticalité et de style (Lecercle 2008a, 273-86), et de singularité et de problème (Lecercle 2008b, 21-32). Il s'agissait de mettre les concepts à l'épreuve des textes, littéraires et picturaux : exercice de mise au travail de concepts philosophiques opéré non par le philosophe lui-même, mais par le stylisticien qui l'a lu. Mais que se passe-t-il quand Deleuze lui-même lit des textes littéraires ?

Il n'est plus besoin d'insister sur l'intérêt que le philosophe portait à la littérature. Il a consacré un livre entier à Proust, deux fois remis sur le métier (1964), un autre à Lewis Carroll et Stephen Crane autant qu'aux Stoïciens (1969). Une concordance des allusions à des textes littéraires dans ses œuvres complètes comporte 279 entrées, de la série noire à Gherasim Luca, de Romain Rolland à Pascal Quignard (Drouet 2007). La culture littéraire de Deleuze (on se souviendra de sa passion pour la littérature anglo-américaine, au point d'en célébrer la « supériorité ») est aussi vaste qu'est profond son intérêt philosophique pour les textes de la littérature. Reste à se demander, au-delà de

la construction d'un concept de style dans l'essai « Bégaya-t-il » (1993, 135-143), ce qu'il fait exactement quand il lit ces textes, et si sa pratique peut inspirer en quelque façon le critique littéraire et le stylisticien. Car la plupart de ces lectures sont des macrolectures, organisées autour d'un concept dont elles aident à la construction, le signe chez Proust et le paradoxe chez Carroll, tout comme l'expression chez Spinoza ou le pli chez Leibniz. Que se passe-t-il donc lorsque Deleuze se livre à ce qui intéresse le stylisticien, une microlecture ?

Il y a quelque chose de pathétique et de touchant à lire les derniers mots d'un grand philosophe. L'article de Deleuze, « L'immanence : une vie... », fut publié quelques semaines avant sa mort, et il faut résister à l'envie de donner du dernier mot de ce titre, et surtout des trois points qui le suivent et qui achèvent mais refusent de finir une œuvre, une interprétation biographique (2003, 359-363). Qui plus est, l'article peut se lire comme un compendium de la philosophie de Deleuze : le ET de la série opposé au EST de l'identité ; le champ transcendantal opposé à la représentation empirique : une forme de conscience a-subjective, pré-réflexive et impersonnelle, une conscience sans sujet ni objet (Deleuze revient toujours à l'essai de Sartre sur la transcendance de l'ego) ; un plan d'immanence. Arrivé à ce point, et avant que la chaîne des concepts ne se poursuive en évoquant l'événement, le devenir, les singularités et le virtuel (l'article est en réalité un fragment d'un ouvrage projeté sur le concept de virtuel), Deleuze introduit une illustration, et lit une page de Dickens. Voici le texte :

Qu'est-ce que l'immanence ? une vie... Nul mieux que Dickens n'a raconté ce qu'est une vie, en tenant compte de l'article indéfini comme indice du transcendantal. Une canaille, un mauvais sujet méprisé de tous est ramené mourant, et voilà que ceux qui le soignent manifestent une sorte d'empressement, de respect, d'amour pour le moindre signe de vie du moribond. Tout le monde s'affaire à le sauver, au point qu'au plus profond de son coma le vilain homme sent lui-même quelque chose de doux le pénétrer. Mais à mesure qu'il revient à la vie, ses sauveurs se font plus froids, et il retrouve toute sa grossièreté, sa méchanceté. Entre sa vie et sa mort, il y a un moment qui n'est plus que celui d'une vie jouant avec la mort. (2003, 361)

A ce moment du texte de Deleuze intervient une note, qui renvoie à l'édition de la Pléiade de *Our Mutual Friend*. Cette « lecture » de Dickens a donc les caractéristiques suivantes, qui ne manqueront pas d'inquiéter le critique littéraire et le stylisticien : le texte lui-même n'est pas cité, et sa constitution linguistique et matérielle importe peu, puisque la référence qui y est faite est à une traduction ; on ne peut pas dire non plus que l'intrigue ou la structure narrative du texte aient une quelconque importance, et le nom du personnage en question n'est même pas mentionné ; la référence au texte littéraire semble être là à titre d'illustration d'un concept philosophique, celui d'« immanence », qui est le premier mot de ma citation ; et le terme de vie pourrait bien être pour nous ce que les anglais appellent un *danger word*, un

terme trop vague ou trop peu pertinent pour faire partie de notre métalangue. Il apparaît donc que rien de ce qui préoccupe le critique littéraire ou le stylisticien n'intéresse le philosophe, sauf peut-être en ce que un marqueur grammatical, l'article indéfini, y est caractérisé comme « indice » d'un concept, le concept de transcendantal. Mais en fin de compte, si un texte est effectivement évoqué, il n'en est guère donné une explication (de texte). La question se déplace donc : y a-t-il dans cette lecture quelque chose que le stylisticien puisse sauver ? Pour y répondre, le mieux est de se reporter au texte de Dickens, puisque cette lecture philosophique a au moins une caractéristique qui peut nous intéresser : c'est la lecture d'un passage déterminé, aisément identifiable.

Le troisième chapitre de *Our Mutual Friend* ((1864-5) 1971) est un curieux chapitre, un moment d'arrêt dans la diégèse : son seul intérêt semble être d'annoncer la mort par noyade du méchant, qui, dans ce chapitre, manque de se noyer, ce qui entraîne chez lui l'illusion, soutenue par la stupidité du proverbe, qu'ayant une fois échappé à la noyade, il ne pourra plus périr noyé (et c'est naturellement ainsi qu'il périt, assassiné par le maître d'école criminel). Donc Riderhood, le méchant, manque de se noyer lorsque son esquif est coulé sur la Tamise dans une collision avec une barge à vapeur. On le ramène sur la rive et, non sans quelque difficulté, un médecin le ramène à la vie. Voici comment Dickens décrit la scène :

The doctor-seeking messenger meets the doctor halfway, coming under a convoy of police. Doctor examines the dank carcase, and pronounces, not hopefully, that it is worth while trying to reanimate the same. All the best means are at once in action, and everybody present lends a hand, and heart and soul. No one has the least regard for the man; with them all, he has been an object of avoidance, suspicion, and aversion; but the spark of life within him is curiously separable from himself now, and they have a deep interest in it, probably because it is life, and they are living and must die. (503)

On voit que la lecture de Deleuze est fidèle à l'esprit du texte, même si elle en ignore la lettre. Riderhood, qui est entre la vie et la mort, n'est plus une personne ni même un personnage, ce n'est plus qu'une vie, une vie impersonnelle et pourtant singulière, « une » vie, et les autres personnages, qui méprisent Riderhood pour la canaille qu'il est, traitent cette vie avec la tendresse et le soin (« care ») qu'elle mérite, ce qui n'a rien à voir avec la « personne » qui la porte. Nous sommes bien dans un moment d'entre-deux : avant, Riderhood était une canaille, traitée comme telle par la communauté (on lui avait interdit de remettre les pieds dans le pub où il est soigné par le docteur) ; après, une fois revenu à la vie, c'est de nouveau une canaille, et il se comporte comme on peut s'y attendre : il insulte ceux qui l'ont sauvé, et poursuit sa vie d'escroqueries et de crimes. Dans cet entre-deux, il n'y a plus ni temps ni espace, même diégétiques. Nous sommes dans un champ

transcendantal, que marque effectivement l'article indéfini, un champ de virtualités réelles mais non actualisées: non pas *la* vie, la vie en général ou celle de Riderhood en particulier, mais *une* vie, celle d'une personne qui n'est plus déterminée en tant que personne, mais qui constitue néanmoins une singularité déterminée. Soudain, dans ce moment d'entre-deux, une vie est apparue, qui vaut la peine qu'on lutte pour elle, et c'est pourquoi, dans ce pub, ils luttent tous pour sauver la vie d'un homme qui ne mérite pas de vivre. Et cette vie a les caractéristiques suivantes : elle est impersonnelle, singulière, libérée des accidents de la vie extérieure ou intérieure de la personne, car elle n'a ni sujet ni objet. C'est ce que Deleuze appelle une héccéité, singulière mais non individuelle (et son porteur a provisoirement perdu son nom, et toutes ses caractéristiques individuelles : ce n'est plus que « *a man* » ou « *a dank carcass* ») ; cette héccéité est neutre, par delà le bien et le mal, non plus la vie d'un individu mais « la vie singulière immanente à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confonde avec aucun autre. » (2003, 362)

On pourrait aisément considérer que la lecture de Deleuze est un forçage du texte de Dickens, qui impose à un texte littéraire qui n'en peut mais une pléthore de concepts abstrus (héccéité, plan d'immanence, champ transcendantal), qui l'étouffent. On pourrait donc plutôt considérer que, dans ce passage, Dickens est simplement en train, par une forme d'ironie dramatique, de préparer la résolution de son intrigue, puisque Riderhood finira noyé, entraîné dans la mort par le maître d'école criminel, ou encore qu'il porte un jugement moral, dont il est coutumier, sur son personnage, en ce que Riderhood, qui n'éprouve aucune gratitude pour ceux qui lui ont sauvé la vie, n'est digne d'aucune rédemption, et finira par avoir ce qu'il est en train de mériter. Mais s'en tenir à ces considérations triviales serait une erreur : notre philosophe n'a que faire de la lecture banale que je viens d'esquisser, et il est sensible à des aspects du textes que personne n'a aperçus avant lui, et qui, une fois aperçus, comme pour un mot d'esprit enfin compris, ou le point de capiton lacanien qui donne rétroactivement sens à la séquence de signifiants, s'imposent : des aspects du texte qui nous permettent de comprendre pourquoi ce chapitre est une parenthèse dans le déroulement de l'intrigue, et qui rendent la lecture par moi esquissée non seulement banale mais peu convaincante.

Si nous nous reportons au passage cité, nous devons être frappés par le contraste entre le ton sarcastique du début, et celui de la dernière phrase, où le texte se fait sérieux, un sérieux que l'on a envie de qualifier d'éthique. C'est sur le ton de cette phrase, où la verve dickensienne se fait soudain grave, que Deleuze fonde sa lecture (même s'il ne la cite pas : sa lecture du texte est donc précise) : le champ transcendantal convoqué par l'article indéfini dans la lecture de Deleuze, « *une* vie », l'est dans le texte de Dickens par l'incise causale, avec cette emphase sur la copule : « probably because it *is* life » – la

simple vie, pas même la vie nue d'Agamben, qui est encore prise dans l'empirie. Et vous aurez noté ce « spark of life » frankensteinien, qui est décrit comme séparable de la personne qui en est le porteur : non une personne mais une vie, une héccéité a-subjective, pré-réflexive et impersonnelle, une singularité, bref non plus Riderhood mais une vie.

Ce type de lecture ressemble plus à une traduction (du texte dans un langage théorique qui lui est extérieur) qu'à ce qu'on entend d'habitude par une interprétation (contribution des mots du passage à la construction de l'intrigue, des personnages, d'une atmosphère ; dissémination des signifiants et filage des codes barthésiens – je fais bien sûr allusion à *S/Z*). Je pense néanmoins que, bien que semblant voir le texte à travers un télescope, cette lecture est fidèle au texte. Pour s'en convaincre, il suffit de la comparer à une autre lecture, bien plus célèbre, de *Our Mutual Friend*, celle qu'en donna Henry James dans son compte rendu du roman, et qui n'est pas tant une lecture qu'une démolition, de Dickens en général et de ce roman en particulier. Voici le célèbre début de cet assassinat : « *Our Mutual Friend* is, in our perception, the poorest of Mr Dickens's works. And it is poor with the poverty not of momentary embarrassment, but of permanent exhaustion. » (1968, 31-35) Les critiques qu'Henry James fait au roman sont systématiques et dévastatrices : c'est une écriture dénuée d'affect, sans nulle fidélité à la nature, guère autre chose que « a bundle of eccentricities » (1968, 32) ; il n'y a aucune humanité dans les personnages, dont aucun ne renvoie à un type identifiable : « the people [...] have nothing in common with each other, except the fact that they have nothing in common with mankind at large ». (1968, 33) La conséquence est que Dickens donne l'image d'un romancier superficiel, et qu'en particulier il n'est pas philosophe, point qui ne peut nous laisser indifférents. La tâche du vrai romancier, qui lui est philosophe, est de « know *man*, as well as men » (1968, 35) : la grandeur d'un texte tient à cette capacité de généralisation.

La lecture de Deleuze est entièrement différente. Contrairement à Henry James, il nous montre que Dickens, dans le passage qu'il lit, est meilleur philosophe que son critique, en ce que précisément il se situe en dehors de l'image dogmatique de la pensée à l'intérieur de laquelle la conception que James se fait du philosophe (et par voie de conséquence du romancier) se situe. Dickens dans ce passage ne traite pas le roman comme une forme canonique de représentation (de la Nature, de l'Homme, avec des majuscules), avec les généralisations que cela implique (le « *man* » souligné qui est pour James ce que le romancier et le philosophe doivent viser). Dickens apparaît ici comme un philosophe des singularités, celui qui capture événements et héccéités, un explorateur des surfaces (du plan d'immanence) plutôt que des profondeurs de la nature humaine. Selon les termes de Deleuze, on pourra opposer *l'humour* de Dickens, cet art des surfaces, à *l'ironie* de James, qui envisage l'humanité

depuis les hauteurs des abstractions morales et philosophiques (ainsi, le choix par Deleuze de l'article indéfini, « *une* vie », ne renvoie pas seulement au concept de singularité, mais aussi à une forme d'empirisme à laquelle Deleuze, lecteur de Hume, n'a jamais cessé d'adhérer). Lire le roman de Dickens depuis ces hauteurs abstraites, comme le fait James, ne peut que conduire à l'assassinat que constitue son compte rendu.

On nous objectera que Deleuze ne lit qu'un bref passage, pas même un chapitre entier, alors que James rend compte de tout le roman. Cette objection tombe, car nous nous rendons vite compte que le passage choisi par Deleuze n'est pas innocent : c'est une excellente porte d'entrée dans le roman, qui nous permet de prendre conscience de la grandeur de ce texte, qu'Henry James rate. Car ce roman n'est pas animé par un sens de la caricature ou du grotesque, comme James le prétend (1968, 33), mais par l'humour, cette opération littéraire qui capture la circulation de l'événement, à la surface des choses, la force impersonnelle du virtuel qui produit par actualisation personnages et accidents (et cette vie unique mais virtuelle se mêle comme un brouillard au personnage de Riderhood, qui en émerge, et, le temps d'un entre-deux, y revient). Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons comprendre la grandeur de la première scène du roman dans laquelle le fleuve, la Tamise, ce flux impersonnel de vie, est plus important que les figures humaines qu'il entraîne dans son courant, souvent littéralement (on se souvient que dans les premières pages, deux personnages, le père et la fille, recherchent sur le fleuve les cadavres des noyés, dont ils tirent leurs revenus).

Il est temps de faire le bilan de la lecture de Dickens par Deleuze. Au premier abord, nous l'avons vu, elle a tout pour inquiéter le stylisticien : c'est une lecture à distance, au télescope. Distance de la traduction, qui efface le signifiant de la langue du texte ; distance de l'extraction d'une scène unique, sur laquelle le philosophe zoome, mais qui est séparée par cette extraction du reste du texte et de l'intrigue – il est significatif à cet égard que si la scène de Dickens est centrée sur le corps de Riderhood, que les autres personnages essaient de maintenir en vie, Deleuze ne mentionne même pas son nom : *une* vie, ce n'est pas *cette* vie là. En réalité, ce que Deleuze décrit dans cette scène, ce n'est pas une scène, prise dans le déroulement de la diégèse, même s'il s'agit d'un moment de stase qui échappe à la dynamique de l'intrigue, c'est un entre-deux (« entre la vie et la mort », dit son texte), qui se situe sur un autre plan que celui du déroulement des incidents actualisés dans l'intrigue : le plan de l'événement, précisément.

Et cet entre-deux, qui échappe à l'intrigue et n'est plus peuplé par des personnages, est peuplé néanmoins, mais de concepts, ce qui inquiète le stylisticien et lui fait craindre que le texte ne devienne simple prétexte au déroulement des concepts du philosophe, dans leur articulation en forme de

problématique ou de système. Cet entre-deux ne serait alors qu'une figure du champ transcendantal : il n'est pas transcendant, ne se situe pas dans les hauteurs de l'abstraction et de l'ironie, mais colle à la surface, lieu d'un événement, ce brouillard qui circule sur les états de choses mais ne les surplombe pas. *Une* vie, luttant avec la mort, ce n'est pas *la* vie, dans le ciel des idées platoniciennes. Et ce n'est pas non plus un personnage, représentation d'une personne : c'est une héccéité, singularité impersonnelle, a-subjective, pré-réflexive. Bref, cet entre-deux est celui du virtuel, aussi réel que ses actualisations, auxquelles il s'attache (ce sont les actualisations de cette réalité virtuelle) sans les surplomber : il n'y a qu'un seul plan, ce que Deleuze appelle un plan d'immanence. On voit en quoi le dernier article de Deleuze récapitule l'essentiel de ses concepts, et l'on voit à quoi Dickens lui sert, ce qui risque de n'avoir pas grand-chose à voir avec la littérature.

Mais un tel jugement serait injuste, et la lecture de Deleuze doit intéresser le stylisticien en ce qu'elle n'est pas seulement une lecture au télescope mais également au microscope : une microlecture autant qu'une macrolecture. Je suis frappé par le fait que, si l'on se reporte au passage lu, la lecture de Deleuze se fonde sur des indices très ténus, et qui impliquent une grande attention au texte : un changement de ton (du sarcastique au sérieux) et, dans la traduction, un jeu grammatical sur un article, qui correspond, comme on l'a vu, dans le texte original à un jeu sur l'emphase inattendue placée sur la copule (« it is life »). Et l'on notera que dans le texte anglais le ton sarcastique est porté par une utilisation de l'article zéro là où on attendrait un article défini (on passe de « meets the doctor half way » à « doctor examines the dank carcase »). Et que l'emphase sur la copule singularise le nom qui suit, et dont l'article zéro (« life ») ne peut plus recevoir simplement sa valeur habituelle de renvoi à la notion (la vie en général), ce qui justifie le coup de force de Deleuze (ou du traducteur) qui introduit un article indéfini – on aurait presque envie de donner de cet article zéro une interprétation partitive (c'est *de la* vie plutôt que *la* vie en général).

Ce que la lecture de Deleuze, qui se situe donc au plus près du texte, opère, c'est un déplacement d'un système grammatical (celui des articles) à un système philosophique. Alors, l'opposition spécifique/ générique, qui caractérise le système des articles passe dans l'opposition philosophique entre le transcendantal et l'empirique ; alors la tripartition des valeurs entre le renvoi à la notion, l'extraction et le fléchage devient l'opposition entre le virtuel et l'actuel. Et ce déplacement interpelle le stylisticien, car il nous fait passer du système grammatical, de la langue au sens de Saussure, à son actualisation dans le texte littéraire, dans lequel les valeurs du système sont certes convoquées ou actualisées, mais aussi toujours déplacées (là est la littéarité de la littérature, en tant qu'elle se nourrit de ce que j'ai naguère appelé le « reste »).

Je voudrais pour conclure tenter une généralisation et faire de cette micro- et macrolecture de Deleuze un exemple de ce que j'ai ailleurs cherché à capturer sous le terme de « *strong reading* », la lecture « forte », qui caractérise une vraie lecture du texte de la littérature, mais une lecture pratiquée par le philosophe, d'un point de vue philosophique (2010). Pour aller vite, je propose de construire le concept en lui attribuant six caractéristiques. La généralisation est bien sûr fondée sur beaucoup plus que l'interprétation de ce passage : sur la totalité du corpus des lectures littéraires chez Deleuze et Badiou.

La première caractéristique est que ce genre de lecture prend le contrepied de la lecture doxique. Son objectif est de forcer le texte pour forcer le lecteur à penser : chez Deleuze, la pensée est toujours le résultat d'une forme de violence. Dans notre lecture, l'interprétation doxique est représentée par le compte rendu de Henry James, ou par mon interprétation banale de la scène. Et lorsque Deleuze lit Proust, ce n'est pas pour y découvrir le thème attendu de la mémoire mais celui, inattendu, de l'apprentissage. De même, Badiou lit en Beckett un auteur comique, ce qui ne tombe pas sous le sens.

La seconde caractéristique inscrit ce forçage de la pensée sous la forme de l'extraction d'un problème. C'est bien ainsi que la lecture du passage de Dickens se présente : pourquoi diable les participants à cette scène ont-ils pour ce gremlin dont personne ne déplorera le trépas toutes ces attentions ? Cette question pose le problème non de la morale chrétienne, celui de l'assistance à une personne en danger, mais bien celui de la vie, la vie impersonnelle d'un homme qui a perdu toutes ses qualités et se trouve réduit à *une* vie.

La troisième caractéristique passe de l'extraction d'un problème à la formulation du concept qui l'incarne. Ici l'on passe de la vie, phénomène empirique dont chacun fait l'expérience (comme le dit la dernière phrase du passage, « they are living and must die »), au concept d'immanence : la vie, c'est le nom phénoménal ou empirique du plan d'immanence. Le titre de l'article de Deleuze inscrit donc et le concept et le problème qu'il traite, et l'on comprend enfin la conjonction, d'apparence bizarre, de ces deux termes : l'immanence, une vie.

La quatrième caractéristique est la capacité d'une telle lecture à s'étendre et à persister. Le problème pertinent, et le concept juste qui, étymologiquement, le saisit, ne s'évanouissent pas une fois qu'ils ont été, respectivement, extraits et construits. Ils persistent et s'étendent. Ainsi, la lecture deleuzienne de Proust fut deux fois remise sur le tapis, et deux fois augmentée et développée. Ainsi, l'analyse de notre scène, une fois apparue, renouvelle notre interprétation de l'ensemble du roman, et en particulier elle nous permet de mieux comprendre sa célèbre ouverture, la recherche des cadavres de noyés sur la Tamise.

La sixième et dernière caractéristique est que ce genre de lecture, parce qu'elle est forte et provocante, incite à une contre lecture. Le critique littéraire,

par exemple, ne peut pas lire les interprétations que Badiou donne de Mallarmé sans s'offusquer. En ce qui concerne notre scène, une fois le moment de la sidération passé, une fois l'extension et la persistance de la lecture acceptée, ce que le problème et son concept laissent de côté fera retour, et exigera explication : car bien entendu, la lecture immanentiste de Deleuze ignore délibérément de multiples aspects du texte, et le lecteur ne tardera pas à se souvenir que Riderhood a un nom et qu'en l'occurrence une vie est aussi cette vie-là, cette héccité une personne, avec un rôle dans la diégèse. L'avantage de cette lecture est qu'elle provoque, c'est-à-dire engage l'interminable chaîne des interprétations. Autrement dit, la lecture philosophique est pour le stylisticien une aubaine : elle lui fournit un cadre avec et contre lequel se construire.

Bibliographie :

- DELEUZE, G, (1964) 1970. *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- , 1969. *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- , 1993. « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- , 2003. « L'immanence : une vie... », *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit.
- DICKENS, C, (1864-5) 1971. *Our Mutual Friend*, London, Penguin.
- DROUET, G, 2007. « Index des références littéraires dans l'œuvre de Gilles Deleuze », B. Gelas & H. Micolet (dir.) *Deleuze et les écrivains*, Nantes, Cécile Defaut.
- JAMES, H, 1968. « Our Mutual Friend », in *Selected Literary Criticism*, Harmondsworth, Penguin.
- LECERCLE, J-J, 2008a. « La stylistique deleuzienne et les petites agrammaticalités », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 30, Numéro spécial *La grammaire et le style*. Paris, Atelier Intégré de Reprographie.
- , 2008b. « Pour une stylistique des singularités », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 31, Paris, Atelier Intégré de Reprographie.
- , 2010. *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2010.

« OUT THERE THE GRAY DESOLATION » : L'ENGLOUTISSEMENT DE L'HORIZON DANS *THE ROAD* (2006) DE CORMAC MCCARTHY

Frédéric Spill

Université de Picardie - Jules Verne, Laboratoire CORPUS

« Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. »

Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » (36)

Abstract:

The Road by Cormac McCarthy reads like a variation on a traditional motif in McCarthy's work: it describes the odyssey of two characters through the American wilderness. But unlike McCarthy's earlier novels, whose landscapes evoke magnificent frescoes, space and time in *The Road* turn out to be strikingly contracted and narrowed, prey to a shrinking process that contaminates the figures of speech, which are minimalist and terse. The road, which is the novel's privileged metaphor of surviving in a derelict world, has no horizon. Thus the novel's terrifying gloom describes a hopeless and horizon-less quest along a road that finally stumbles over nothingness.

Keywords: McCarthy, novel, apocalypse, death, nothingness, horror, grayness, surviving, father & son, understatement, comparison, denominating, objects and language, silence

Le dernier roman de Cormac McCarthy, *The Road*, paru en 2006, retrace, comme c'est le cas, sous une forme ou une autre, de nombre de ses romans, l'odyssée de personnages à travers les grands espaces de l'Ouest américain. D'un point de vue formel, *The Road* apparaît donc comme une variation sur un thème maintes fois éprouvé par McCarthy. Mais tandis que les autres romans suivent des personnages, infailliblement masculins, à travers un

Grand Ouest emblématique de l'immensité du champs de leurs possibles¹, *la route* trace un trajet mortifère : celui d'un père et d'un fils qui, derniers survivants d'une vaste catastrophe, s'acheminent vers leur fin certaine. Structurellement, comme son titre à la fois laconique et programmatique l'indique, *The Road* est une trajectoire, dans l'espace et le temps, en direction d'un horizon lointain qui cristallise ce que les personnages ont encore de force et d'espoir. Dans la plupart des romans de McCarthy, le paysage se déploie sous la forme de fresques majestueuses ; mais dans *The Road*, l'espace, et dans son sillage le temps, subissent, à mesure que les objets du monde diminuent et disparaissent, un resserrement, un rétrécissement inexorables qui contaminent les figures, minimalistes et laconiques, de l'écriture. La route, qui opère d'un bout à l'autre du roman comme la métaphore privilégiée de la nécessité de survivre dans un monde en déréliction, se caractérise d'une certaine manière par l'engloutissement de son horizon. Dans sa noirceur terrifiante, *The Road* évoque donc une quête dont la stricte horizontalité donne la mesure du radical abandon dont les personnages sont victimes, dans un monde qui n'est plus percé par aucune forme de transcendance, et où les regards ne s'élèvent jamais au ciel mais sont fixement rivés sur la route, d'un bout à l'autre d'un parcours vécu comme une torture – « Their progress was a torture » (276). À l'origine d'un vaste inventaire de formes privatives, les formes adjectivales « godless » (4) et « creedless » (28) annoncent la déchéance à laquelle même les dieux n'ont pas échappé² : « There is no God and we are his prophets » (170).

Nous analyserons dans un premier temps la manière dont les repères spatio-temporels se fondent et se confondent dans la nécessité du trajet en direction d'un horizon extrêmement incertain. Dans un deuxième temps, nous déterminerons combien l'espace et le temps de *la route* semblent de part et d'autre bornés par la figure de la mère et par le fantôme de la mer qui en constituent le double horizon temporel et spatial. Nous montrerons enfin combien l'écriture de McCarthy dans *The Road* se trouve modelée par l'absolue précarité des noms désignant les êtres et les choses, combien cette écriture est marquée par la disparition des objets du réel dans un horizon saturé de gris.

¹ Je pense surtout aux trois romans qui constituent *The Border Trilogy*, à savoir *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plains* (1998), et plus récemment, sur le mode d'une intrigue policière, à *No Country for Old Men* (2005).

² La déchéance du divin se confirme lorsque les rares survivants sont comparés à des dieux vêtus de haillons : « Tattered gods slouching in their rags across the waste » (52). L'inutilité des dieux donne la mesure du désarroi des hommes : « Where men cant live gods fare no better » (172).

Abolition des repères spatio-temporels

The Road décrit avec une froide minutie les conséquences du cataclysme qui a détruit le monde, transformé ce qu'il en restait en un paysage de ruines, décimé l'essentiel de sa population et livré les quelques survivants à un état de sauvagerie. Mais la nature et la cause du cataclysme ne sont jamais explicitement nommées. L'évocation du début de la fin décrit une déchirure de lumière dans le ciel, métaphore de tous les maux qui paraissent en jaillir : « The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didnt answer » (52). Cette béance lumineuse qui met fin à un temps millénaire ouvre la voie aux violences les plus inimaginables ; la question que pose ici la mère (« What is it ? »), à l'occasion d'un flash-back dans un passé indéterminé, demeure cependant sans réponse. Le mutisme du père, qui dans la plus grande partie du roman opère comme personnage focal d'un narrateur extra-diégétique, témoigne d'une éloquence paradoxale : le lecteur ne saura jamais ce qui s'est véritablement passé, à l'origine de la débâcle et d'un parcours interminable, dont on apprend en filigrane qu'il dure depuis plusieurs années. L'enfant, qui n'a aucun souvenir antérieur à la lente déchéance du monde qui détermine depuis toujours ses conditions d'existence, interroge rarement son père³ sur l'origine de cet état de fait : il le subit, il l'affronte ; et c'est cette histoire-là que raconte *The Road*.

Les horloges s'étant définitivement arrêtées, la dimension temporelle dans *The Road* se réduit le plus souvent à de vagues conjectures, ici figurées par la récurrence du modal *could* – « So cold. It could be November. It could be later » (89) –, là par un simple constat d'échec : « Impossible to tell what time of the day he was looking at » (155). L'absence terrifiante du soleil, « the banished sun » (32), et l'uniformisation des couleurs dans d'immenses aplats de gris ont frappé d'inanité la succession des heures, des jours et des années : « the days more gray each one than what had gone before » (3), « The days sloughed past uncounted and uncalendared » (273). Répétée de manière anaphorique d'un bout à l'autre de *la route*, l'expression « the days » figure un décompte spatial autant que temporel, les jours qui passent (et l'expression « sloughed past » évoque à la fois leur lenteur et leur pénibilité) étant autant d'espace traversé vers l'horizon de la côte. Un jour – « They were on the road all day, such day as there was » (102) – n'est autre chose qu'un fragment de temps et d'espace volé à l'horizon inévitable de l'hécatombe, où toute chose finira par sombrer.

³ Il y a quelques rares exceptions à cette règle : « Sometimes the child would ask him questions about the world that for him was not even a memory » (53-54).

Dans l'épais brouillard des repères temporels, il est notable que la première phrase du roman, qui met directement en scène les deux personnages (« he », « the child »), se caractérise par l'apparition d'un *would* fréquentatif : « When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him » (3). Ce *would* initial, bien que tronqué, laisse penser que la situation évoquée dure depuis quelque temps déjà, tant et si bien qu'elle a engendré tout un éventail d'habitudes, voire de rituels, soumis à la répétition du même. L'abolition des repères temporels classiques se confirme dans l'abandon des outils dont la fonction consiste à mesurer le temps : « He hadnt kept a calendar for years » (4). Le père qui, dans les premiers temps, semble avoir tenu un décompte des jours à la manière d'un prisonnier dans sa cellule dans l'attente d'un châtement, renonce finalement à ses efforts, la distinction entre les jours n'ayant plus de raison d'être. L'instinct de survie n'obéit, en effet, à aucun calendrier : « No lists of things to be done. The day providential to itself. The hour. There is no later. This is later » (54). Dans la trajectoire décrite par *la route*, chaque avancée, chaque heure survécue relève de l'exploit. Tandis qu'heures, jours et années apparaissent comme les vestiges d'un temps civilisé devenu caduc, le seul temps qui compte est, en effet, celui, animal, de la survivance.

La disparition des repères temporels a pour corollaire la radicale incertitude des marqueurs spatiaux : « They studied the pieces of map but he'd little notion of where they were » (126). Ainsi la fragmentation de la carte qui accompagne les deux personnages, une carte usée à force d'avoir été dépliée et repliée, reflète le morcellement du monde et de ses repères, pareillement réduits à un champs de ruines – « the pieced land dead and gray » (118). La répétition du mot *piece* et de ses dérivés orchestre le double dépècement du monde et de sa représentation symbolique. De même qu'aucun lieu n'est explicitement nommé, de même les estimations du père concernant l'endroit où ils se trouvent sont toujours fausses : « They were some fifty miles west of where he'd thought » (182). L'impossibilité inédite d'un repérage temporel clair, « What time of year? What age the child? » (261), se double donc de l'incapacité des personnages à se situer dans l'espace, ce qui ne constitue pas le moindre paradoxe de leur parcours : inlassablement, ils avancent, « a few miles each day » (31), mais ils ne savent jamais tout à fait où ils sont. Tout se passe comme si les plis et déchirures de la carte représentaient des voies de frayage inédites, en marge de tracés topographiques à présent obsolètes, qui convergent invariablement dans la route en direction de la côte. Le nom commun *road*, le plus souvent accompagné d'un article défini qui signale son effroyable exclusivité, fait surface presque à chaque page du roman, comme pour indiquer qu'à défaut d'être un refuge, la route est devenue la seule permanence. Toutes les aventures sont générées par la route, toutes les péripéties mènent à la route, le long de laquelle émergent parfois, à la manière de mirages, des fantômes de

viles mortes et noires que plus rien ne distingue les unes des autres, « the shape of a city stood in the grayness » (8)⁴. La carte – « the pieces of the map » (86) – n'est donc guère qu'un vestige de ce que furent le monde, ses frontières et ses délimitations⁵. Se dessine entre les lignes l'illusion d'un retour régressif à ce que furent les grands espaces américains avant qu'ils ne soient arbitrairement configurés et apprivoisés pour répondre aux exigences politiques et économiques de la modernité. Les signes et les symboles de la modernité ayant, l'un après l'autre, disparu dans un nuage de cendre et de poussière, le territoire est en quelque sorte à nouveau livré à sa sauvagerie primitive.

Les personnages s'acheminent vers le sud : « [they] headed south along the road hurrying against the dark » (71). Mais la descente vers le sud finit, de manière cauchemardesque, par s'apparenter à ce qu'elle cherche précisément à repousser. En effet, la fuite devant les ténèbres plus sombres que sont la nuit, métaphore des ténèbres opaques dans lesquelles est plongé le monde – « the dark » –, prend la forme d'une descente aux enfers⁶. Destination fantasmagorique garante de la continuité du cheminement, horizon aussi inaccessible qu'il est essentiel à la survie, le sud est toutefois porteur d'un espoir démesuré, comme c'était d'ailleurs le cas de l'ouest au temps de la Frontière : « The child had his own fantasies. How things would be in the south. Other children » (54). Mais au moment même où ils sont invoqués par les personnages qui, par le seul fait de cette invocation, refusent de céder à la dé-route (on remarquera au passage que plus ils sont abstraits, plus les vestiges du monde sont tenaces et résistants), les points cardinaux ne signifient plus rien. Car quelle que soit la direction que les personnages empruntent, c'est le même spectacle de désolation qui les attend, les mêmes contingences, la même peur de ne pas atteindre la fin de la journée.

La pertinence des catégories du temps et de l'espace achève de s'anéantir dans la répétition : en effet, d'un bout à l'autre de la route, les besoins et les urgences des deux personnages demeurent strictement les mêmes, quels que

⁴ Dans une version beaucoup plus noire et dramatique, les villes fantômes de *The Road* rappellent l'imagerie de certains westerns. Les villes abandonnées par des chercheurs d'or déçus n'étaient, en effet, pas rares dans le Grand Ouest américain. Ainsi, la ville abandonnée apparaît, en quelque sorte, comme le personnage éponyme de *Yellow Sky* de William A. Wellman (1948).

⁵ Malgré son inutilité géographique, la carte demeure cependant un moyen pour le père d'entretenir un lien entre le passé et la situation présente. Dans l'extrait qui suit, la carte constitue ainsi un prétexte permettant d'évoquer le souvenir du monde que l'enfant n'a pas connu :

« Why are they the state roads?
Because they used to belong to the states. What used to be called the states.
But there's not any more states?
No.
What happened to them?
I dont know exactly. That's a good question » (43).

⁶ Les enfers font l'objet de deux comparaisons dans le récit : « the noon sky black as the cellars of hell » (177), « like shoppers in the commissaries of hell » (181), deux comparaisons qui ont valeur de tautologies dans la mesure où elles comparent à l'enfer un monde qui s'apparente à l'enfer.

soient les espaces qu'ils traversent. Ainsi, les mêmes stratégies de survie se répètent invariablement et les mêmes mots d'ordre se réfractent, à la manière de leitmotiv : ainsi, la formule « We have to go » qui, d'un bout à l'autre du parcours, constitue le sempiternel refrain du père⁷, témoigne de l'obstination de ce dernier à poursuivre coûte que coûte sa trajectoire insensée – cette route en laquelle se matérialise le temps, devenu espace, qu'il leur reste à vivre. C'est pourquoi ils ne peuvent pas s'arrêter. En effet, s'arrêter serait s'avouer vaincu ; ce serait céder à l'innommable fléau qui emporte tout sur son passage. Ce que *The Road* et son interminable route dramatisent, c'est donc le retardement de ce moment, auquel les personnages et le lecteur savent pourtant qu'il leur faudra se résigner, jusque dans les confins du roman, jusqu'au point le plus ultime, jusqu'à l'horizon de la côte qui démarque, dans l'espace et le temps, la fin du monde – « like the pitch of some last venture at the edge of the world » (48). Ainsi, dans les dernières pages, à l'endroit où *la route* s'achève et se dissémine dans l'étendue de la côte, face à un horizon qui figure littéralement la limite au-delà de laquelle il n'y a plus rien, le père est à bout de force : « Here they camped and when he lay down he knew that he could go no further and that this was the place where he would die » (277). Au moment où le refrain insistant « we have to go » cède le pas à la formule sentencieuse à laquelle le père s'est dérobé aussi longtemps, aussi loin que possible – « he could go no further » – il ne fait plus aucun doute que s'arrêter, c'est mourir. Temps et espace se résorbent alors dans cette route qui finalement ne mène nulle part. Pourtant l'enfant, même seul, n'a d'autre choix que de reprendre la route pour tenter de résister seul aux démons de la nuit qui menacent de l'engloutir, tandis que le cadavre de son père, « the gray and wasted figure » (284), disparaît déjà dans le paysage de désolation.

La mère et la mer à l'horizon

De part et d'autre de sa trajectoire, *la route* – comprise ici comme l'expérience qu'en font les deux personnages – apparaît bornée par deux horizons, celui du souvenir, hanté par la figure disparue de la mère, et celui d'un avenir aussi immatériel et indéterminé que la ligne d'horizon sur la mer. La mère et la mer, l'origine de tout itinéraire et sa destination, peuvent être considérées comme les deux bornes entre lesquelles *la route* se déploie⁸. Le spectre de la

⁷ Le langage de l'enfant se caractérise lui aussi par un certain nombre de leitmotiv qui constituent autant d'obstacles à la continuation de la route : ainsi l'expression de la peur à travers la répétition de l'expression « I'm scared » (25), (27), (71), (110), (189) et de ses variantes « I'm really scared » (27), (72), (186), (189), (279), « The boy was terrified » (61), (112), paralyse l'enfant et l'incite à désirer la mort comme l'issue la plus favorable. Aussi le père passe-t-il l'essentiel de son temps à rassurer l'enfant, à l'encourager et à trouver des solutions qui éloignent temporairement le spectre de la fin.

⁸ La comparaison mère / mer n'est évidemment possible qu'en raison de l'homophonie des deux termes dans la langue française.

mère et le mirage de la mer déterminent la tension du trajet, le tracé de la traversée – ce qui, littéralement, propulse les personnages en avant. Le sort de la mère évoque la mort à laquelle le père et le fils tentent de se soustraire, tandis que la mer figure un fol espoir d'avenir. Les images qui se rattachent à la mère et à la mer visitent tour à tour le récit, témoignant d'une fluidité qui s'apparente aux mécanismes du rêve. Cet enchevêtrement du souvenir et du fantôme au sein du récit de l'épreuve quotidienne que constitue *la route* est porté par une ponctuation extrêmement fluide et volatile, qui n'établit aucune distinction claire entre les différentes strates de la narration. D'un point de vue formel, *The Road* se compose d'esquisses chronologiques successives, parfois rythmées par des retours fantasmatiques dans le passé, séparées par des blancs dans le texte. Ces blancs typographiques matérialisent tout en la taisant la répétition du même et génèrent un certain effroi, chaque abîme de blanc étant susceptible d'emporter à jamais l'un des personnages. La séparation entre deux esquisses est ponctuellement matérialisée par une courte ligne de trois points qui marque la fin d'une séquence. Mais à l'intérieur de chaque séquence, en l'absence d'une ponctuation traditionnelle⁹, les dialogues forment un continuum avec la narration. Et d'une manière analogue, les souvenirs d'antan se mêlent indistinctement à l'évocation des vestiges du monde et à l'invocation d'un avenir meilleur. Ainsi, les images de la mère et celles associées à la mer affleurent dans le présent, donnant corps au double horizon du souvenir et de l'espoir, en engendrant des touches de couleur qui sont par ailleurs radicalement absentes du monochrome gris qui sous-tend *la route* : ainsi, le rose et la rosée d'un souvenir de la mère – « Memory of her crossing the lawn toward the house in the early morning in a thin rose gown that clung to her breasts » (131) – font écho à un fantôme azuré qui appelle la mer de ses désirs : « How long will it take us to get there? he said. / Two weeks. Three. / Is it blue? / The sea. I dont know. It used to be » (182). D'une citation à l'autre, l'aube rosée du passé fait place à l'horizon bleuté de l'avenir. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'objet du discours apparaît tellement évident que de simples pronoms – *her*, *it* – suffisent à l'évoquer. Entre ces deux horizons, entre la mère et la mer, le récit consiste en l'amoncellement de ruines et l'accumulation d'horreurs à travers lesquels se fraye la voie précaire de la survie.

Les deux personnages principaux de *The Road* ne sont jamais nommés : tout se passe comme si leur nom de naissance était devenu inutile dans un monde où nul n'est plus susceptible de les interpeller et où ils sont peut-être les derniers représentants de leur catégorie. Tandis que le cataclysme qui s'est abattu – « the nameless dark » (9) – demeure innommé, les deux personnages sont pareillement réduits à des pronoms personnels dépourvus d'antécédents

⁹ D'une manière générale, Cormac McCarthy semble témoigner d'une certaine hostilité à l'endroit des guillemets.

clairs ou, dans le cas de l'enfant, à une expression générique – « the child » – qui, dans son extrême simplicité, suggère combien un enfant constitue désormais un objet « extra-ordinaire ». Ce dépouillement identitaire réduit à son plus simple appareil inclut également la figure de la mère qui, comme dans la citation évoquée précédemment, est systématiquement claustrée dans un *she* ou un *her* qui convoquent son image tout en s'efforçant de l'oblitérer d'une mémoire qu'elle continue cependant à hanter. Dans un passé indéterminé, la mère a décidé de quitter *la route* et d'abandonner les siens pour se donner la mort, découragée par tant d'horreur :

She was gone and the coldness of it was her final gift. She would do it with a flake of obsidian. He'd taught her himself. Sharper than steel. [...] In the morning the boy said nothing at all and when they were packed and ready to set out upon the road he turned and looked back at their campsite and he said: She's gone isn't she? And he said: Yes, she is. (58)

Semblable à son geste, ici désigné par la double litote de l'expression *be gone*, répétée à deux reprises dans ce cours extrait, et d'un *it* sans référent, la mère est devenue innommable : sa disparition est d'autant plus intolérable qu'elle anticipe le dénouement inéluctable vers lequel s'acheminent tous les survivants. L'économie des mots et la résignation de l'enfant rendent l'événement de sa mort d'autant plus terrifiant qu'il ne s'accompagne d'aucune manifestation d'émotion – « nothing at all ». Au cours d'une scène emblématique qui précède cette révélation de quelques pages, le père décide de se débarrasser du portefeuille que, par habitude, il continuait à porter sur lui :

He'd carried his billfold about till it wore a cornershaped hole in his trousers. Then one day he sat by the roadside and took it out and went through the contents. Some money, credit cards. His driver's licence. A picture of his wife. (51)

En abandonnant ses papiers devenus inutiles et la monnaie d'échange du monde d'avant, le père achève de se dévêtir de son identité d'homme et renonce définitivement aux derniers signes garants de ce qu'il fut¹⁰. En jetant son portefeuille, il livre aux bois morts les informations le concernant (son nom, les circonstances de sa naissance, etc.) qui ne seront jamais livrées au lecteur. En confiant à la route la photographie et la dernière relique de celle qui l'accompagna dans l'autre vie, il écarte les forces morbides de la rêverie passéiste pour se consacrer exclusivement à sa survie et à celle de son fils ; ce

¹⁰ Ce délestage programmé de l'homme qu'il fut dans une autre vie culmine, quelques pages plus tard, dans un auto-portrait minimaliste : « I'm not anything » (64). Le choix du pronom « anything », là où « anybody » s'impose, suggère que si les noms propres sont devenus inutiles, c'est parce que les hommes, de même que les lieux, sont littéralement devenus des *choses* méconnaissables. Cette scène rappelle en l'inversant la manière dont le personnage-narrateur de *The Moviegoer* (1961) de Walker Percy énumère tous les papiers, cartes et certificats qu'il possède afin de revendiquer son ancrage dans le monde.

« *Out there the gray desolation* » : *l'engloutissement de l'horizon dans The Road (2006) de Cormac McCarthy*

faisant, il détourne l'enfant de sa mère pour mieux l'entraîner vers la mer, la mère et la mer constituant en définitive deux horizons aussi irréconciliables que le sont la mort et la vie.

À mesure qu'ils s'éloignent toujours un peu plus de la mère, dont le souvenir se dissipe à mesure que s'accroît la distance qui les en sépare, les personnages se rapprochent donc toujours un peu plus de la mer, dont tout dépend désormais : « He said that everything depended on reaching the coast » (29). Mais la mer se révèle n'être qu'un prétexte, un leurre, une fiction organisés par le père, dans le but d'imposer un sens, même aléatoire, à leur cheminement. La précédente citation se poursuit en ces termes :

yet waking in the night he knew that all of this was empty and no substance to it.
There was a good chance they would die in the mountains and that would be that. (29)

La mer n'est donc rien d'autre que l'horizon qui permet de poursuivre la route et de prolonger la survie, un horizon par définition intangible et à jamais fuyant, qui figure et sollicite les derniers tressaillements de l'espérance.

Désignation et disparition, ou l'engouffrement de l'horizon

L'inanité des stratégies de survie, la vacuité des noms qui désignent les choses et l'engloutissement de l'horizon par les ténèbres trouve une illustration paroxystique dans l'apparition d'Ely, un vieillard rencontré sur la route, avec lequel le père et l'enfant partagent un feu de bois et un repas. Ely, avatar malodorant du prophète Elias, est l'unique personnage de *The Road* qui porte effectivement un nom ; mais ce nom disparaît dans un vertige d'incertitude, au moment même où il est livré :

Is your name really Ely?
No.
You dont want to say your name.
I dont want to say it.
Why?
I couldnt trust you with it. To do something with it. I dont want anybody talking about me. To say where I was or what I said when I was there. I mean, you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me. I could be anybody. I think in times like these the less said the better. (171-172)

En même temps qu'ils confèrent à l'odyssée du père et du fils une dimension universelle, l'effacement des noms et le refus des personnages de s'identifier à leur nom manifestent l'altérité radicale dans laquelle le cataclysme a plongé le monde et sa population, désormais réduite à des cadavres calcinés (« The mummied dead everywhere », 24 ; « Human bodies.

Sprawled in every attitude. Dried and shrunken in their rotted clothes », 47), quelques vagabonds moribonds et une armée de cannibales. L'économie des moyens linguistiques et stylistiques mis en œuvre dans *The Road* figure ainsi la difficulté du langage à saisir des êtres et des objets réduits, dans le meilleur des cas, à de « pâles palimpsestes » de ce qu'ils furent, à la manière des panneaux publicitaires délavés qui parfois s'élèvent encore au bord de la route : « a pale palimpsest of advertisements for goods which no longer existed » (127-128)¹¹. L'adjectif épithète « nameless » est, par ailleurs, l'une des formes les plus récurrentes dans la longue liste des adjectifs privatifs qui, dispersés tout au long de *la route*, ôtent leurs caractéristiques ordinaires aux objets qu'ils qualifient : « Something nameless in the night, lode or matrix » (15), « the gray and nameless day » (122). L'adéquation du nom à la chose, la congruence d'un signifiant et d'un signifié, se trouvent ainsi doublement et irrémédiablement menacées par la défiguration subie par les êtres et les choses et par leur inexorable disparition : « He thought if he lived long enough the world at last would be all lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory » (18)¹². L'anéantissement des choses, les unes après les autres, rend caducs les mots qui les désignent : aussi le langage subit-il une lente déperdition à mesure que les mots deviennent inutiles. L'écriture de McCarthy dans *The Road* se caractérise donc par une extrême simplicité et un singulier dépouillement, à l'image de l'état du monde qu'elle décrit : « the long gray dusks, the long gray dawns » (7), « Gray trampled grass. Gray snow » (108), « the cold gray light » (187). La langue de *The Road* est ainsi la proie d'un appauvrissement organisé, qui donne la mesure de la diminution des objets visibles – « the last of the visible world » (88)¹³. Ce fantasme de fin du monde emporte tout dans son sillage, y compris les mots, qui s'évanouissent en même temps que disparaissent les choses qu'ils désignent, après qu'elles ont joui d'une survivance précaire et illusoire à travers les rets de la mémoire :

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? (88-89)

¹¹ L'inexorable défiguration des objets du monde est l'une des raisons pour lesquelles la formule « I dont know », lapidaire aveu d'ignorance, résonne d'un bout à l'autre du roman, en réponse aux questions de l'enfant à son père sur le monde qui les entoure.

¹² Ce fantasme de la lente disparition du monde à travers l'anéantissement progressif de ses objets, les uns après les autres, était déjà à l'origine du second roman de Paul Auster, *In the Country of Last Things* (1987), dans lequel s'amorce une réflexion sur les déperditions du langage.

¹³ La comparaison sur laquelle s'ouvre le récit, « Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world » (3), et qui rappelle en l'inversant le parti pris qui gouverne le roman intitulé *L'aveuglement* (1995) de l'écrivain portugais José Saramago dans lequel un pays entier est frappé par une épidémie de cécité, évoque un monde dont les objets s'effacent l'un après l'autre.

Dans un récit saturé par la répétition des mêmes maux, des mêmes effets et des mêmes mots, la comparaison apparaît comme la figure de style la plus fréquente et la plus élaborée, dans la mesure où elle invoque des choses singulières qui, ayant disparu de la surface du monde, n'appartiennent plus qu'à l'horizon fantasmatique du passé. Seule la comparaison permet encore le surgissement, bien qu'il soit lui aussi menacé par le travail de l'oubli, de choses et de mots qui n'ont pas d'ancrage direct avec le paysage de désolation qui enveloppe la route. Ainsi, dans leur succession, des comparaisons comme « like a diesel truck » (61), « like wind-up toys » (91), « like icing on a cake » (272), « like sceptical housebuyers » (206) établissent, en filigrane, un répertoire de choses et d'habitudes anéanties. Mais la comparaison dans *The Road* permet aussi de mettre le cataclysme qui frappe le monde en perspective. Un second réseau de comparaisons expose en effet l'horreur du monde présent en invoquant des tragédies du passé : « like lepers » (69), « like something out of a deathcamp » (117), « Like those disinterred dead from his childhood that had been relocated to accommodate a highway » (213). Qu'elles esquissent le souvenir d'un quotidien à jamais englouti ou qu'elles fassent miroiter dans le récit des fragments de l'histoire collective, les comparaisons ont l'effet d'un mirage, éphémère et fallacieux : tout se passe comme si elles sollicitaient une dernière fois, avant qu'il ne soit à jamais anéanti, l'horizon lointain des choses ordinaires et des choses vécues. Mais si, en dehors des comparaisons qui convoquent une langue riche et variée, *The Road* se caractérise par un vocabulaire singulièrement réduit, c'est donc en raison du petit nombre d'objets ayant résisté au cataclysme. Les descriptions des paysages dévastés¹⁴ où déambulent les deux personnages répètent infiniment les quelques mêmes mots : ainsi « city », « house », « tree » désignent-ils des objets devenus interchangeables, que plus rien ne distingue sous la grise épaisseur de cendre et de poussière. La saturation du langage sous l'effet de la répétition est renforcée du fait même de la similitude des conséquences du cataclysme sur les objets : « the blowing ash » (24), « the drifts of ash » (61), « the eternal ash » (80), « in ashen effigies » (276) ; ou encore : « the dead trees » (4), « dead reeds » (6), « a tangle of dead lilac » (26), « the dead grass » (87), « the dead fields » (89), etc. dépeignent l'uniformisation du monde et de ses objets sous l'effet de leur inexorable dépérissement. C'est à travers cet épais brouillard de cendre, de poussière et de mort que les personnages se frayent un chemin en direction de l'horizon bleuté de la côte.

¹⁴ Le mot « waste » apparaît à maintes reprises pour désigner, de manière générique, l'immense gâchis dans lequel a sombré le monde : « the wasted country » (6), « the waste of the yard » (26), « the waste of weeds » (180), « the wasted farmland » (201), etc. La récurrence de ce mot peut s'interpréter comme un discret hommage au poème de T. S. Eliot. Une analyse parallèle de *The Road* et de *The Waste Land* permet d'ailleurs de détecter d'autres points de convergence.

Mais à la fin du trajet, *la route* butte sur un océan froid et hostile, dans le gris immuable duquel s'évanouissent tous les objets du monde et tous les mots, dans un silence assourdissant – « The silence » (260). En effet, de même que la mer n'échappe pas au grandissant aplatissement de gris qui oblitère toute perspective – « the gray and freezing sea » (231), « the gray squall line of ash » (215), « the gray and barren beach » (244) –, de même l'horizon auxquels les deux personnages font face, ayant littéralement atteint le bout du monde, ne s'ouvre sur rien d'autre qu'une « grise désolation » – « Out there the gray desolation » (221) – qui a définitivement absorbé l'espoir de bleu qui fut garant de l'avancée des deux personnages. Au terme du parcours, le texte est plus que jamais émaillé d'adjectifs privatifs qui donnent la mesure de la frustration et du désespoir qui gagnent les dernières pages du roman : ainsi, les formes « endless » (221), « senseless » (220, 222), « aimless » (229), où l'insignifiance de la direction adoptée tout au long de *la route* converge avec les motivations insensées des personnages. Au plus près de l'horizon de la côte, un horizon d'un gris tangible et opaque où s'abolit tout espoir, les personnages sont parvenus au terme d'une traversée qui était la condition même du récit. L'horizon de la côte figure ainsi la fin du roman, qui ne peut être que la mort : celle du père, celle des truites frétilantes dont le souvenir est évoqué dans les dernières lignes du roman, celle de l'enfant, bien qu'elle soit reléguée dans un horizon extérieur au roman. La confusion des repères temporels et spatiaux dans un impénétrable brouillard de cendre, de poussière et de répétition du même, culmine dans cet horizon qui ne s'ouvre sur rien, mais qui démarque bien au contraire une limite infranchissable, une fin – celle du récit, celle des hommes, et celles, programmées et inévitables, du monde et du langage.

« *Out there the gray desolation* » : l'engloutissement de l'horizon dans *The Road* (2006) de Cormac McCarthy

Bibliographie :

- AUSTER, Paul, (1987) 2005. *In the Country of Last Things*, London, Faber and Faber.
- BLANCHOT, Maurice, 1981. « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.
- CHARLES, Ron, 2006. « Apocalypse Now. Amid fire and torment, a man and his son endure the end of the world as we know it », *The Washington Post*, Sunday, October 1.
- ELIOT, T. S., 1940. *The Waste Land and Other Poems*, London, Faber and Faber.
- FROMILHAGUE, Catherine, 1995. *Les figures de style*, Paris, Nathan.
- MCCARTHY, Cormac, 2006. *The Road*, New York, Vintage International.
- , (1985) 1992. *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West*, New York, Vintage International.
- PERCY, Walker, (1961) 1998. *The Moviegoer*, New York, Vintage International.
- SARAMENGO, José, (1995) 2000. *L'aveuglement*, Paris, Points.

LES <FEMMES FATALES> DU FILM NOIR DE CINÉMATHÈQUE NE CONTRIBUERAIENT- ELLES PAS À LA SURVIE D'UN SÉMANTISME ISSU DU *FATUM*, DANS LA LEXIE <*FATAL*> EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS CONTEMPORAINS ?

Jean-Louis Vidalenc

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

Abstract:

This article starts from the loss of perception by most native speakers of English and French of a semantic trait in the lexical item <*fatal*> in both languages, e.g. « *the fatal cart* » in John Gay's *Beggar's Opera*. Our purpose is not to grieve over the decline of classics in secondary school teaching but to suggest that <*femmes fatales*> in noir films may help the film public to keep the memory of an historically significant component of the lexicon of several languages in Western culture.

A difficulty arises from the culture clash with the semantic network of <*scarlet woman*> based on a frequent misunderstanding of the Gospel over centuries (Magdalen as a bad girl in red dress). The contribution of filmmakers (G.W. Pabst, Max Ophuls, Otto Preminger, Billy Wilder etc...), educated and trained time-zones away from the Bible Belt, illustrates how the melting-pot of cultural backgrounds in Hollywood, in the late thirties, resulted in the quality we still find in the films of the period.

A discussion based on Billy Wilder's *Double Indemnity* (1944) and other film-school friendly movies argues that film makers sidestepped the studios' marketing teams and created female characters who are definitely not stereotypes.

Keywords: fatal, femme fatale, lexicology, semantics, noir film, scarlet woman, Billy Wilder, Black Mask, film posters, film, costume design

Il n'est pas inhabituel que la linguistique soit détournée de son fonctionnement prévisible par la publicité ou le marketing. Il est toutefois

moins courant qu'une utilisation de ses outils dans la commercialisation des produits culturels débouche sur une interrogation compatible avec celle des lexicologues travaillant sur l'évolution diachronique du lexique.

Celui qui a conçu la jaquette du DVD du film de Brian De Palma, *Femme Fatale* (2002), a vraisemblablement estimé que présenter le programme de sens du titre en trois points, à côté d'une photo de l'actrice principale prise peu avant un des deux plans que le réalisateur a voulu sexuellement explicites, était de nature à stimuler les ventes.

Le lexicologue cinéphile a été interpellé par ce qui ressemblait beaucoup à une réponse d'étudiant à un exercice de contrôle continu qui aurait porté sur l'analyse du contenu sémantique de <*femme fatale*>. Nous ne commenterons pas ici les trois sémantismes retenus par l'homme de publicité :

Sulfureuse
machiavélique
sensuelle

Nous avons été interpellés par l'absence du sémantisme étymologique issu du *fatum* latin. À l'inverse, on pourrait soutenir que si on avait trouvé sur la jaquette de ce film une analyse sémantique de <*femme fatale*> pertinente pour Dalila, Lady Macbeth ou Carmen, nous nous serions trouvés devant un cas de publicité mensongère.

Trop absorbé par les mouvements de caméra, souvent réussis comme il sait le faire, centrés sur des femmes qu'il trouve très belles ou sur un Paris qu'il affectionne, De Palma oublie que c'est autour de leur gestion du sémantisme étymologique de <*fatum*> et plus encore de son substrat culturel que ses devanciers de la grande époque du noir ont construit des oeuvres qui leur survivent. Lorsqu'il cite un de ceux-ci, en projetant le générique de son film en surimpression sur une centaine de secondes de *Double Indemnity* (1944), il souligne, malgré lui, le décalage entre son personnage féminin et celui créé par les deux scénaristes Raymond Chandler et Billy Wilder. On ne s'attardera pas à commenter l'écart avec la Médée de Pier-Paolo Pasolini ni avec les Carmen filmées par Carlos Saura ou Francesco Rosi.

On pourrait soutenir que De Palma a pris en compte l'emploi de <*femme fatale*> par un public qui, dans son ensemble, ne manifeste pas d'affinités culturelles avec l'héritage des antiquités grecque et latine. On peut aussi admettre que l'usage de <*fatal*> dans son film est proche de celui que l'on peut saisir au vol lorsque certains usagers des transports en commun font bénéficier leurs voisins de leurs échanges téléphoniques.

L'hypothèse que nous soumettons au débat dans cet article est que dans le substrat culturel qui sous-tend actuellement l'emploi et la compréhension de <*fatal*>, en français et en anglais, les souvenirs de quelques grandes scènes de

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie...

classiques du noir ont assumé le relais d'enseignements bien moins présents dans les établissements actuels de second degré.

On peut estimer que ce passage du témoin a été facilité par la grande culture de réalisateurs et de scénaristes qui ont su adapter l'<αναγκη> des grandes tragédies grecques de l'antiquité à la structuration narrative de leur film. Ils se sont situés en bout de chaîne d'une tradition de trente siècles de création de personnages et de leurs interactions. Dès le muet, Hollywood s'était intéressé à des histoires où l'arrivée d'une femme dans la vie d'un homme débouche inéluctablement sur la déchéance ou la mort.

N'oublions pas que la proximité de la lexie <fatale> avec une fin tragique est toujours bien présente dans la culture italienne active :

Taccia il bronzo a me fatale (Verdi, *Les Vêpres Siciliennes* (1855/1863))

Dans des manuels français de collège et de lycée, on en trouve des occurrences allant de Bossuet à Charles de Gaulle. En anglais, elle est très présente chez Shakespeare et Congreve; dans *The Beggar's Opera* de John Gay (1728), la compagne du bandit de grand chemin redoute que son homme soit un jour transporté dans « the fatal cart », (la charrette qui transporte les condamnés à proximité du gibet). Outre-Atlantique, Margaret Atwood dans *The Penelopiad* (2005) évoque « the Three Fatal Sisters », les Parques.

Une relecture commentée de *Double Indemnity* illustrera dans un premier temps notre hypothèse de la contribution essentielle de scènes fortes à la résistance à l'extinction du sémantisme issu du *fatum* latin dans <fatale>. Dans un second, nous recadrerons brièvement cette relecture dans l'univers culturel du noir : affiches, substrat religieux, etc. On y verra que le marketing de la *scarlet woman* a bien avant De Palma contribué à l'oubli du sémantisme historique.

Outre sa place dans les écoles de cinéma et dans les programmes universitaires, *Double Indemnity* (1944 (Assurance sur la Mort)) occupe une place de choix dans les encyclopédies spécialisées et de très nombreuses structures qui procèdent à des classements de films de cinémathèque par ordre de mérite. On rappellera que Woody Allen le place au tout premier rang de sa sélection personnelle.

On sait que les trois vedettes – Barbara Stanwyck, Fred Mac Murray, Edward G. Robinson – ont d'abord hésité à accepter de participer à un projet très décalé par rapport à leur vécu professionnel antérieur. Ils ont reconnu plus tard qu'ils y avaient trouvé un des plus grands, voire le plus grand, rôle de leur vie.

La puissance de la créativité de Billy Wilder lui a permis d'explorer divers genres, et parfois comme on le verra, d'aller au delà de leurs limites habituelles. Il est vraisemblable que cette disponibilité envers les diverses facettes du cinéma entre pour beaucoup dans la réussite de *Double Indemnity*.

Il a en commun avec d'autres réalisateurs de tout premier plan, comme John Houston, Stanley Kubrick, Luchino Visconti, Orson Welles etc. d'avoir su enrichir sa filmographie en refusant les facilités et les pièges d'un genre souvent considéré comme mineur. En transcendant les limites, il en a aussi fait connaître des facettes inédites. Les pistes d'expression cinématographiques qu'il a ouvertes ont amené Bertrand Tavernier, François Truffaut, et plus récemment encore Kenneth Branagh à en suivre quelques-unes.

Billy Wilder avait très soigneusement préparé le tournage en particulier en participant à l'adaptation avec Raymond Chandler du roman éponyme de James M. Cain. Il est notoire que leur collaboration a souvent été conflictuelle, mais on peut surtout remarquer que leurs deux cultures se sont révélées complémentaires dans la mise en oeuvre d'un film remarquablement construit. La mécanique d'horlogerie d'une tragédie à deux étages s'articule autour de la progression du doute semé entre les amants meurtriers. L'enquêteur-chef de la compagnie d'assurances, Barton Keyes, remarquablement interprété par Edward G. Robinson, a suffisamment de métier pour prévoir la réussite de sa stratégie de destruction de la confiance dans le couple.

Ce fin limier file à plusieurs reprises la métaphore de la ligne de tram dont le dernier arrêt est le cimetière, et l'inscrit en filigrane de sa tactique de pressions sur l'élément du duo meurtrier qu'il est sûr d'avoir identifié, Phyllis, pour que leur passion se dissolve, que leurs déchirures les amènent à s'entretuer. On sait que Wilder détestait passer sous les fourches caudines du Hay's code et plus encore négocier avec les extrémistes catholiques et protestants qui veillaient à son application tatillonne. Il a en apparence respecté leur consigne : les coupables ne survivent pas longtemps à leur forfait. Il n'a pu s'empêcher d'effectuer un double clin d'oeil au public qui le comprend, d'une part ce n'est pas la justice américaine qui passe, de l'autre plusieurs indices montrent que la compagnie d'assurances oeuvre dans le sens d'une brouille entre les deux amants. Qu'ils s'entretuent permet à *Pacific All Risk* de ne pas verser la « double indemnity » et évite les frais d'un procès.

Une des affiches du film montre Barbara Stanwyck assise dans le bureau du PDG de la compagnie d'assurances assisté d'Edward G. Robinson et de Fred Mac Murray faisant front avec un certain panache à l'accusation d'assassinat. Ce plan du film pourrait avoir été mis en scène dans le théâtre post-brechtien des années soixante-dix : c'est en effet le grand capital et non la justice d'État qui mène la chasse contre les assassins. Dans le roman de Cain comme dans le film, c'est un parent spirituel éloigné des chasseurs de primes de la conquête de l'Ouest, ayant délaissé le six coups pour le calcul des probabilités, armé de grilles statistiques, qui représente l'<angel of death> et va se faire l'agent de la colère des puissants.

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie...

Les hommes de publicité qui ont choisi de reproduire cette scène ont vraisemblablement pensé à une continuité avec la culture du théâtre de l'antiquité grecque : l'*αναγκη* s'inscrit en filigrane de l'action depuis la seconde où Fred Mac Murray a associé sa réaction au bracelet qui entoure la cheville de Barbara Stanwyck au contour intonatif qu'elle emploie quand elle pose la question « *accident insurance ?* ». L'υβρις des deux complices les mène à leur perte en leur ayant fait croire qu'ils étaient de taille à affronter la réincarnation des dieux de l'Olympe, le *chairman* de *Pacific All Risk Insurance* et ses collaborateurs proches. Cela les mènera à douter de leur passion avant de se détruire l'un l'autre.

Lorsque Wilder et Chandler se sont trouvés contraints d'abandonner la fin initialement prévue dans la chambre à gaz de la prison de San Quentin, ils ont su rapidement mettre en place un dénouement qui confirme les ambitions qu'ils avaient pour leur film.

Une des qualités de cette fin réside dans sa compatibilité avec plusieurs lectures possibles de l'oeuvre. Ceux qui sont attachés à la représentation canonique de la femme fatale bien illustrée dans une autre culture par :

Je vais voir de près cette femme
Dont tous les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis;
Elle est dangereuse, elle est belle...

voient leur approche confirmée par les dernières paroles de Phyllis à quelques secondes du coup de révolver qui va la tuer :

I never loved you, Walter. Not you, or anybody else. I'm rotten to the heart. I used you, just as you said. That's all you ever meant to me.

Lorsqu'elle prend le contre-pied de « I never loved you » qu'elle a affirmé une seconde avant :

– until a minute ago. I didn't think anything like that could ever happen to me.

Beaucoup partagent la réaction immédiate de son amant et ont la conviction qu'elle ment et qu'elle effectue une tentative désespérée de le convaincre de ne pas la tuer. Elle a deviné qu'il est venu pour cela. Elle a tiré avant lui, mais ni elle ni lui n'ont conscience qu'il est mortellement blessé.

Walter :

I'm sorry, baby. I'm not buying.

Cet échange est souvent cité pour étayer une perception du personnage qui la situe dans la tradition des grandes manipulatrices du catalogue des cinémathèques. On peut toutefois observer que Chandler et Wilder ont ouvert une piste permettant une perception de leur personnage féminin principal qui ne la limite pas à la représentation clichéiforme de la « mauvaise femme » lorsqu'elle répond :

Phyllis :

I'm not asking you to buy. Just hold me close.
She reaches up to his face and kisses him on the lips.

Il tire deux fois. Elle meurt dans ses bras.

Wilder et Chandler ouvrent ainsi une autre piste de compréhension de la fin du film : l'échange de coups de feux mortels entre les amants a fonctionné entre eux comme une *Καθαρσις*. Juste après qu'elle tire sur lui, juste après qu'il tire sur elle, le vécu négatif des doutes et des frustrations accumulées depuis le meurtre est purgé. Elle d'abord, et lui après, mesurent que leur relation a constitué le moment affectif le plus fort de leur vie.

Les scénaristes consolident cette piste en deux étapes. Dans un premier temps, une seconde après la mort de Phyllis, une indication scénique réintroduit la tendresse entre eux :

Her head falls limp against his shoulder. Slowly he lifts her and carries her to the davenport. He lays her down on it carefully, almost tenderly.

Dans un second, lors de la confession au dictaphone – fructueuse idée de Chandler – Fred Mac Murray n'emploie d'intonation agressive que pour rendre compte d'une émotion ancienne en flash-back. Il ne sait pas que la balle qu'il a reçue lui laissera tout juste le temps de faire connaître sa version des faits, mais il ne perd pas une minute à déverser de la négativité verbale envers celle qu'il a aimé. Beaucoup de spectateurs s'attendraient pourtant à un ressenti agressif. Walter ne rejette pas sur Phyllis la responsabilité de l'échec de leur plan ni même de ce qui lui arrive. Il assume le fiasco.

Son comportement se situe aux antipodes de celui de l'amant assassin de *The Postman Always Rings Twice* – inspiré par un autre livre de James Mac Cain – qui rejettera la responsabilité sur une femme qu'il a pourtant séduite sur un mode plutôt 'rueux'. Le lecteur et le spectateur sont malheureusement plus habitués aux personnages masculins qui, après un épisode amoureux intense avec une femme qui peut être classée parmi les femmes fatales, se répandent en pleurnicheries et récriminations diverses.

En ce qui concerne la perception des personnages, on peut aussi se demander si, depuis les années soixante, la composante la plus jeune des spectateurs ne surinterprète pas l'interprétation métaphorique du noir et blanc.

Il n'est pas impossible qu'un public moins entraîné à percevoir les nuances d'ombres et lumières instillées par les metteurs en scène et chefs opérateurs situe les protagonistes dans une certaine mythologie négative. On peut se poser la question de savoir si on n'est pas confronté à un handicap 'sociologique' dans la perception des nuances qui contribuent à la richesse du genre.

D'autres phénomènes socio-culturels expliquent peut être que cette hétérogénéité dans l'appréciation de la complexité des *dramatis personae* soit plus présente dans un genre du spectacle vivant traditionnellement associé au multicolore. Rappelons la similitude que nous venons de mentionner entre la fin de la *Carmen* de Bizet et celle de *Double Indemnity* :

Carmen à Don José :

Je sais bien que tu me tueras;

puis deux minutes après, Carmen à Don José :

Non, je ne t'aime plus.

On peut comprendre, et même se féliciter, que des metteurs en scène travaillant dans ce lieu éminemment propice aux nuances qu'est la capitale du cinéma aient souhaité ne pas se cantonner à la linéarité consternante des personnages que l'on observe par exemple dans *Birth of a Nation* (1915).

Ces remarques sur les limites de la perception en noir et blanc des personnages ne constituent nullement une réserve vis-à-vis du travail du chef opérateur de Billy Wilder. La photo de John Seitz, qui recueillit sept oscars au cours de sa carrière et avait pleinement assimilé les canons de l'expressionnisme allemand, entre pour beaucoup dans le succès du film depuis plus de soixante ans. On cite souvent le morceau d'anthologie du début du film, où les barreaux d'une cellule sont suggérés par les jeux d'ombres entre les lamelles des stores vénitiens. Nous retiendrons ici le dégradé des jeux de lumière sur le visage de Phyllis, iridescence d'ombres en phase avec les étapes de la dégradation de la relation amoureuse.

Lors d'une des rares rencontres 'clandestines' avec Walter que permet la situation, les lunettes noires très prégnantes dans le plan, qu'elle porte au supermarché, ne lui permettraient vraisemblablement pas de distinguer en tête de gondole une boîte de petits pois d'un shampoing. Dans une situation où il faudrait pouvoir interpréter une intonation en plongeant son regard derrière la rétine de la personne en face de soi, on peut être tenté de mettre en rapport la violence de ce noir profond des verres de lunette avec l'impossibilité de la communication « entre quatre yeux » entre les amants.

Mentionnons un autre plan où les ombres et les lumières sur les visages ouvrent la voie à des interprétations qui n'ont pas été développées dans l'ensemble des commentaires que nous avons pu lire. Dans la scène de cache-

cache entre Barbara Stanwyck et Edward G Robinson, dans le couloir devant l'appartement de Fred Mac Murray, est ce que les forts contrastes de lumières de studio sur les visages n'ouvrent pas une piste où le subconscient de l'enquêteur a entr'aperçu la clef de l'énigme mais n'en tire pas les conséquences ?

Double Indemnity, a, plus que bien d'autres films où des femmes fatales interviennent résisté à l'usure du temps. Plus encore, il semble faire partie du petit nombre d'oeuvres qui, bien après leur sortie en salle, suscitent des interprétations de nature à renouveler l'intérêt qu'on leur porte.

Ce qu'on peut appeler la première vague des études féminines des années quatre-vingt a bien travaillé sur la relativisation de l'opprobre traditionnellement déversée sur Phyllis. Après que les commandements du Hay's Code aient cessé de condamner sans appel une femme qui avait enfreint sans trop d'états d'âme « thou shalt not commit adultery » et « thou shall not kill », d'autres interdits stigmatisaient la femme fatale dans son rôle « historique » et « sémantique », le rôle de celle qui a su utiliser son pouvoir de séduction pour détruire moralement l'homme qui a eu le malheur de s'intéresser à elle.

Nombre de contributions de la mouvance féministe ont 'contre-attaqué' sur ce dernier point en faisant observer, comme nous l'avons mentionné plus haut, que le personnage de Walter, joué par Fred Mac Murray, précise dans sa confession au dictaphone :

I killed him for money – and a woman –.

et ne témoigne pas à charge contre celle qu'il a aimée. On peut surtout remarquer que le moment de colère contre Phyllis qu'il n'accusera que quelques minutes en début de film de vouloir tuer son mari semble moins déclenché par un souvenir de *Sunday School* que par sa formation chez son employeur sur les moyens à mettre en oeuvre pour détecter les tentatives de fraude. Il ne cache d'ailleurs pas que sa fibre morale s'est révélée défailante :

I fought it, only maybe I didn't fight it hard enough.

La défense de Phyllis a fait remarquer, à juste titre, que, si on examine la piste de la femme manipulatrice, elle n'éprouve pas grande difficulté à faire collaborer Walter à son projet. Il ne lui faudra que quelques heures pour oublier qu'il a claqué la porte après l'avoir violemment accusée de projeter un meurtre. Il oubliera dans ses bras. Ceux qui sont attachés au stéréotype de la femme fatale du Noir trouvent une confirmation du machiavélisme qu'ils attribuent à Phyllis dans :

I must have said something that gave you a terribly wrong impression. You must surely see that. You must never think anything like that about me, Walter.

D'autres considèrent que les jeux sont faits : Walter veut cette femme depuis la seconde où il a aperçu son bracelet de cheville. Il a compris que le moyen le plus rapide d'arriver au résultat qu'il souhaite consiste à exploiter la piste qu'elle lui a indiquée : poursuivre une conversation amicale autour des procédures de règlement des sinistres couverts par une assurance-accident.

Un argument plus juridique en faveur de Phyllis porte sur le fait que l'accusation d'avoir commis un meurtre pour lui permettre d'épouser son mari actuel repose sur le seul témoignage de sa belle fille, post-adolescente, qui la déteste. Il a aussi été observé que la nature de la relation entre le père et sa fille peut poser question.

S'il paraît évident dès le début du film que le mariage de Phyllis n'est pas très heureux, on pourrait lui objecter au tribunal que le fait qu'elle l'ait vécu comme une prison ne repose que sur sa parole. De nombreux spectateurs ont pu interpréter ce qu'elle dit de son vécu de femme mariée comme une facette de son comportement de femme fatale, soucieuse au premier chef de son intérêt financier, qui cherche un point d'appui dans une stratégie de séduction intéressée. Des auteures féministes ont justement versé au débat que le décor de la maison où elle vit porte peu sa marque, que les assistants de Wilder ont su y construire une atmosphère étouffante. Au fin fond de cette subtopia désespérante pour nouveaux riches, l'apparition du bracelet de cheville fait surgir l'espoir que la vie reprenne ses droits. Il a aussi été remarqué que Phyllis ne peut ressentir le choix des photos que comme une violence : aucune photo d'elle n'est visible, mais la caméra met bien en évidence celles la première femme de son mari et du duo père - fille.

Les femmes fatales du noir partagent le même destin, dans l'intrigue du scénario et leur image post-mortem que les héroïnes de l'opéra classique. Une étude, dans le sillage du bel ouvrage que Catherine Clément a consacré à ces dernières, permettrait de mieux cerner la différence avec laquelle elles semblent être perçues par ceux qui s'intéressent à leur histoire.

Au cours des années quatre-vingt-dix, dans des universités américaines qui avaient ouvert des ateliers d'écriture cinématographique, de nouvelles grilles pour construire des personnages ont été construites à partir d'ouvrages de psychologie clinique. On sait que romanciers et scénaristes n'avaient pas attendu la fin du vingtième siècle pour intégrer les acquis de Freud et Jung à leur réflexion avant écriture, voire à la construction de l'intrigue ou d'une ou plusieurs *dramatis personae*. De nombreux films avaient pris appui sur des études de thérapie en psychanalyse et en psychiatrie en décrivant des personnages confrontés à des traitements de choc. Il n'est pas surprenant que des apprentis scénaristes se soient intéressés au traitement du thème de la passion par des psychologues et aux écrits à perspective thérapeutique rédigés

par des médecins ayant eu à traiter des personnes en grande souffrance. Il était prévisible que certains écrivains en formation allaient faire le rapport avec les films de cinémathèque disponibles, à l'époque, en format Sony ou VHS.

Les doutes que Phyllis et Walter entretiennent sur leur attachement l'un à l'autre, leur difficulté à coordonner leurs réponses aux pressions du monde extérieur, les moments de panique qu'ils vivent chacun de leur côté parce qu'ils ne peuvent échanger entre eux, recourent des situations décrites par le psychologue. En termes de *creative writing*, on débouche sur un schéma où deux dispositifs narratifs coexistent, l'un autour de la logique de mort inscrite dans le sémantisme de la femme fatale, l'autre autour d'une passion, qui même si en l'occurrence il y a la mort au bout, fait qu'Eros l'emporte sur Thanatos.

La censure de l'époque ne permettait pas de mettre en scène quelques épisodes significatifs d'une relation passionnelle. Reprenant un procédé utilisé par des peintres depuis des siècles, qui consiste à entrer apparemment dans le jeu du censeur pour rendre bien présente sur la toile une des conduites humaines qu'il interdit habituellement de représenter, les possibilités scénographiques de représentation d'une femme fatale n'ont pas échappé aux réalisateurs. Le spectateur tolère – ou attend – d'un film où l'affiche met en vedette une femme fatale que la vie affective et sexuelle sur l'écran ne se situe pas dans le cadre strict des normes de pudeur habituellement exigées. C'est en jouant sur cette attente que le metteur en scène sait qu'une proportion du public va reconstituer, en cours de séance, la scène de chambre à coucher qu'il ne peut envisager de filmer.

Cinq indices convergent pour consolider cette piste d'une allergie irréductible de Billy Wilder au monolithisme de la *scarlet woman* de série B. Contrairement à Max Ophuls, directeur artistique d'un théâtre viennois, émigré en catastrophe aux États-Unis en 1938, qui allait choisir la France pour pouvoir tourner *La Ronde* (1950) comme il l'entendait, Billy Wilder est resté aux États-Unis, a choisi et assumé de jouer le jeu du chat et de la souris avec les gardes-chiourme du *Hay's Code*. Le mythe de la femme fatale, en sachant conserver sa distance envers le manichéisme des représentations habituelles, lui offrait des possibilités de manoeuvre qu'il a bien su exploiter.

Le premier indice est que sa formation et sa culture qui lui ont permis d'être écrivain, scénariste et metteur en scène sont d'abord celles d'un juif viennois d'avant le nazisme. Il n'est arrivé à Hollywood que peu avant ses trente ans. On le voit plus en brillante et belle compagnie, autour des cafés et des théâtres où évoluent des personnages de Schnitzler et de Zweig qu'écouter des prédicateurs intégristes entre *Salem* et *Sleepy Hollow*. Son intelligence malicieuse s'accompagne d'un amusement attentif envers les travers humains qu'il sait filmer entre lucidité et compréhension.

Le second s'articule autour de la curiosité qui l'a amené à s'intéresser à la psychanalyse et de sa très bonne connaissance de livres et de praticiens de cette discipline.

Quelques années après *Double Indemnity*, avec le concours de George Axelrod, il créera dans *Seven Year Itch* (1955) un personnage de psychologue clinicien auteur d'un livre à succès traitant des contradictions du fonctionnement sexuel du mâle américain dans et hors mariage. Plusieurs indices confirment que Wilder a fréquenté des psychothérapeutes avant 1939, tant sur le plan professionnel que celui de la vie sociale. Beaucoup de praticiens formés par Freud ou ses disciples proches, plus lucides sur le rapport de force politique que leur maître, avaient pris, dès avant la Nuit de Cristal, la précaution de mettre l'océan Atlantique entre les Waffen SS et eux. Ils avaient voyagé sur les mêmes bateaux et transité par les mêmes parcours d'immigrants que les scénaristes et réalisateurs. Une ironie de l'histoire fait que c'est l'anti-sémitisme affiché de nombreux collaborateurs d'Hoover et Mac Carthy qui en fichant par le menu les rencontres entre intellectuels germanophones russophones et yiddishophones, peut prouver l'intensité et la fréquence de débats d'idées entre immigrés récents dont diverses institutions américaines ont su profiter. Cette affinité de Billy Wilder pour le remue-ménages issu de la transplantation outre-Atlantique de la psychanalyse, pour cette composante essentielle de l'histoire des idées dans son pays d'origine, exclut qu'il soit entré dans la construction d'un personnage féminin monolithique, totalement pécheresse.

Le troisième est à trouver autour de la malice légendaire qu'il a su, depuis *Double Indemnity*, employer dans son bras de fer avec les censeurs. Il semble extrêmement peu probable qu'il se soit limité dans ce film à un exercice de bon élève, une rhapsodie en images sur un thème de sinistre femme fatale. Comme nous l'avons vu plus haut, il a laissé plusieurs pistes pour amener le spectateur à comprendre que son personnage féminin principal n'était pas la mauvaise femme de service attendant le châtiment programmé par le *Hay's Code*. Il est difficile de croire que celui qui a aussi bien réussi le contournement des consignes de la *Catholic League of Decency* dans *Seven Year Itch* n'ait pas aussi, quelques années plus tôt, cherché à leurrer leurs inquisiteurs les plus zélés.

Dans une des grandes scènes mythiques de l'histoire du cinéma, le mouvement de la robe blanche de Marilyn Monroe au-dessus d'une bouche d'aération du métro new-yorkais, les ciseaux d'Anastasia ont cru avoir le dernier mot en limitant la distance entre l'ourlet de la robe et le genou à quelques huitièmes de pouce. Billy Wilder avait confiance dans la capacité du public qui appréciait son travail de comprendre qu'il invitait à reconstituer la séquence mise en boîte avant le coup de ciseaux. Pourquoi aurait-il déplacé à grands acteurs et équipe de tournage à New York ou reconstitué un coin de

Manhattan dans les studios de la Fox, à grands frais dans les deux cas, pour aboutir à une scène aussi peu signifiante que celle que l'on peut voir actuellement, dont il est évident qu'elle ne correspond pas à la logique narrative ou esthétique du film? Que l'une ou l'autre des versions du *'making of'* soit la bonne n'a pas de pertinence pour l'essentiel : les divinités bienveillantes qui veillent sur les créateurs ont su organiser la déroute des chargés de mission à la pudibonderie institutionnelle. Qui d'autre aurait pu diffuser des rumeurs sur le caractère osé pour l'époque de ce qui avait été confié à la pellicule ? Coordonner la diffusion de masse de photos pertinentes du tournage ? Mettre à disposition des circuits de vente qui fournissent de quoi égayer les chambres d'étudiants des posters de 80/60, voire plus, permettant de vérifier que l'habilleuse de Marilyn avait bien coordonné le coloris des sous-vêtements avec celui de la robe.

On peut saluer le génie malicieux de celui qui su de facto transformer une grille d'aération, que personne ne remarquerait si elle ne faisait pas l'objet d'une rubrique dans la plupart des guides touristiques de bonne tenue, en un monument contre les censures hypocrites et pour la liberté de création. Pour de nombreux circuits de découverte de New York en autobus, le carrefour de Lexington Avenue et de la 52ème rue constitue un des points incontournables du parcours.

Revenons à *Double Indemnity*. Notre quatrième indice porte sur ce qui apparaissait à première vue comme une distribution totalement à contre-emploi. Nous avons signalé plus haut, la réticence des acteurs à se mettre dans la peau de personnages qui ne se situaient pas dans la continuité de leur carrière antérieure. Une légende hollywoodienne veut que Wilder ait emporté le consentement de Barbara Stanwyck en la mettant au défi de jouer une meurtrière. Elle avait joué une persona de 'femme fatale' non violente dans le film de Preston Sturges, *The Lady Eve* de 1941 auquel Max Ophüls a vraisemblablement contribué – bien que son nom soit absent au générique –. Elle y interprétait une tricheuse professionnelle au poker qui manoeuvre très habilement pour épouser un fils de milliardaire après avoir usurpé l'identité d'une aristocrate britannique, mais qui se rend compte en quelques secondes, après avoir exercé sur lui une vengeance de femme – rude, mais non léthale – qu'elle l'aime vraiment. Billy Wilder, qui ne pouvait ignorer la réputation de Stanwyck sur les tournages, où elle était reconnue comme la star la plus humaine d'Hollywood, n'a peut être pas recherché le contre-emploi dans sa direction d'acteurs. A-t-il plutôt choisi une actrice qui ferait intuitivement passer, en ne disposant que de quelques secondes pour le faire, l'interprétation de la mort de Phyllis qu'il privilégiait vraisemblablement ?

Le dernier indice de ce développement nous a échappé quelque temps. Nous étions chagrinés par un petit détail qui détonait dans un film où on ne

peut qu'être admiratif devant la qualité du travail de préparation. La perruque blonde de Phyllis ne lui va pas, Billy Wilder en a convenu sans chercher à trouver un prétexte à ce qui pouvait être compris comme une faute d'inattention de sa part. On sait que la blondeur 'de bouteille' visuellement agressive fait partie des attributs habituels de la femme fatale d'après le muet et d'avant le technicolor. Ne peut-on imaginer qu'il ait inséré à dessein un signal du décalage entre le personnage qu'il avait travaillé à construire avec Barbara Stanwyck et le stéréotype dominant de la *bad girl of noir* ?

Cette perte de chevelure ou d'un vêtement pour signaler que le personnage se libère d'une identité antérieure fait partie de l'histoire des symboles depuis plusieurs dizaines de siècles. Il n'est pas surprenant que les réalisateurs au cinéma aient fait usage de techniques employées par des peintres. On doit encore moins s'étonner que des dessinateurs et peintres qui ont assuré quelques besoins financiers en concevant des jaquettes de romans noirs aient fait appel pour représenter des femmes fatales à des souvenirs d'*Art School* ou de visites attentives dans des églises italiennes. Celui qui a dessiné celle de l'édition Lion /Signet de *A Swell-Looking Babe* de Jim Thompson s'est probablement inspiré de la gestuelle d'une Marie-Madeleine, lorsqu'elle fait glisser sur ses bras la veste rouge qui cachait une robe blanche. L'artiste a bien rendu le coup de théâtre, que beaucoup de lecteurs et l'establishment n'ont pas pardonné à l'écrivain : la strip-teaseuse que l'on pouvait croire impliquée dans plusieurs séductions simultanées, quelques hold-ups et plusieurs morts violentes dont celle de son père, se révèle en dernière page une 'fille bien' qui rend l'argent à la police et rompt avec celui qu'elle comprend être un assassin.

Dès les années vingt aux États-Unis, avant même qu'Hammett et Chandler ne mettent en place les canons du Noir, les responsables publicité et marketing des maisons d'édition considéraient que la présence d'une femme en robe rouge suggestive sur la couverture d'un livre, promesse de présence dans les pages à venir d'une sexualité aussi explicite que la censure le permettait à l'époque, était de nature à garantir des ventes satisfaisantes. Nous ne nous étonnerons pas vraiment qu'autant de personnes, dans un pays que son ex-président George Walker Bush souhaitait présenter comme le fer de lance de la chrétienté, abritent leurs envies de stimulation hormonale sous couvert d'une stigmatisation virulente d'une *scarlet woman* qui les fuit d'autant plus que leur lecture des Évangiles laisse à désirer.

Un examen rapide des couvertures de *Black Mask* entre 1924 et 1951 montre des variations intéressantes sur le thème de *Bad girl in red dress*. Le témoignage d'un des dessinateurs de la grande époque (avant 1936), Rafael de Soto, met bien en évidence comment les responsables de la revue donnaient

des instructions pour aller aussi loin dans le déshabillé suggestif que les censeurs le permettaient.

Le soin apporté par des spécialistes de diverses disciplines à la construction d'une image de femme fatale commercialement porteuse a été perfectionné en plusieurs étapes par les responsables de la Columbia. Pour dessiner la robe de Gilda (1946), ils ont recruté le couturier français Louis André Berthault qui, en cherchant l'inspiration parmi les tableaux du *Metropolitan Museum*, a croqué la robe peinte par John Singer Sargent en 1884 dans son *Portrait of Madame X*. Est ce vraiment la multiplication des demandes de révision de la censure, à effectuer dans la nuit avant le tournage, qui explique que la structure narrative ne soit pas mentionnée parmi les raisons du succès hors-norme du film ?

La trouvaille de mise en scène de Charles Vidor, où Rita Hayworth enlève son gant en établissant dans les synapses de nombreux spectateurs que c'est la création d'un grand couturier dont elle se débarrasse, a acquis un statut iconique. On doit rappeler le prolongement lexical de l'image de bombe sexuelle : des soldats américains ayant écrit Gilda au pochoir sur une bombe atomique testée début juillet 1946 sur l'atoll de Bikini, le couturier français Louis Réard déposa moins d'une semaine après, le brevet du maillot de bain qui porte ce nom. On a pu écrire que le personnage de Gilda représentait la femme fatale par excellence.

Le lecteur attaché à cette représentation peut ne pas pardonner au lexicologue de rappeler que Gilda dit à plusieurs reprises dans le film que ses deux hommes lui font peur et qu'elle n'exerce qu'une influence marginale sur les événements. Elle n'entre pas dans la même catégorie lexicale que Brigid, Cora ou Phyllis qui déclenchent un processus qui conduira à la mort un ou des hommes qui se sont intéressés à elles. Stricto sensu, Gilda appartient à la catégorie <gangster's moll>. Nous n'oublions cependant pas que Mary Anne Doane a présenté un argumentaire qui a convaincu un public choisi de classer Gilda parmi les icônes féminines.

Rita Hayworth ayant reçu en cadeau de rupture de son ex-mari, Orson Welles, un rôle piégé dans *Lady from Shanghai* (1947), qui devait aboutir à la destruction de son image professionnelle, la Columbia et surtout son directeur Harry Cohn ripostèrent en détruisant soixante-quinze minutes du film voulu par le réalisateur. Le directeur et ses hommes de pub ont souhaité consolider l'image de sex-symbol de leur vedette en insérant, sans consulter le metteur en scène, de nombreux plans où elle apparaissait dans les tenues de bain de l'époque et en diffusant une affiche d'elle en robe fourreau noire au moins une taille trop petite pour elle. L'insertion sur l'affiche d'un message au public 'I told you you knew nothing about wickedness' n'eut apparemment pas l'efficacité commerciale attendue.

La Columbia jugea donc nécessaire de faire monter en puissance une nouvelle vedette susceptible de faire progresser le nombre de tickets vendus. Ils firent écrire un scénario *Pushover* (1954) à partir de deux romans noirs dont ils avaient les droits, *Nightwatch* de Tomas Walsh et *Rafferty* de Bill Ballinger. Le physique de la nouvelle star, Kim Novak, coïncidait avec le rôle social qui était ciblé : un physique de strip-teaseuse, non filiforme, mais bien calée dans les normes de mensurations souhaitées, à l'ossature solide, dont la communauté d'origine était ancrée dans une immigration ayant ses origines entre Danube, Vlatva et Vistule. Les différences entre l'affiche du film diffusé aux États-Unis et celle affichée au Canada sont révélatrices, la robe rouge de Kim Novak dans la version américaine est plus 'sage' mais une fente dans la robe et l'expression du visage ont été programmés pour compenser le manque à gagner généré par le *Hay's Code*. L'affiche canadienne qui la représente dans une robe, parfois bien échancrée, on ne peut plus collante, semble correspondre plus à ce que souhaitait vraisemblablement la production. Kim Novak attendra Preminger et Hitchcock pour se voir proposer des rôles plus consistants.

La tendance à souhaiter déposséder le metteur en scène de son film, à faire 'corriger' le travail des bons auteurs, et metteurs en scène par des tâcherons qui n'ont d'autre qualité que savoir flatter ceux qui détiennent le pouvoir économique de faire n'importe quoi, ne pouvait qu'aboutir à mettre de très mauvais films sur le marché. Imposer ces robes rouges non en fonction de considérations esthétiques ou de logique narrative décidées par les scénaristes ou metteurs en scène, mais en fonction de la répartition du pouvoir dans les studios n'a pas été sans conséquence sur le sémantisme de <femme fatale>. C'est vraisemblablement ce qui explique que le sémantisme lié au déclenchement d'une rupture dans la ligne d'horizon d'une vie a laissé la place à [+sulfureux].

L'optimiste remarquera que si la puissance créatrice du réalisateur est très au-dessus de la moyenne, il ne se situe certes pas hors d'atteinte des partisans du profit à court terme – nous l'avons bien vu avec Orson Welles – le jeu est plus ouvert. John Houston a rencontré un problème de détournement d'image avec *The Maltese Falcon*. La campagne de publicité du film a utilisé une affiche supposée représenter Mary Astor dans le film. Le dessinateur avait beaucoup retouché une photo du tournage en lui faisant porter un chemisier semi transparent très ajouré à la taille, inconnu de l'habilleuse. Il a en outre très fortement accentué la ligne de hanche. Le metteur en scène a plutôt privilégié des tenues peu provocantes qui ne dissimulent pas que sa vedette est une belle femme; on sait que c'est une aventurière et une meurtrière, que sa morale sexuelle est plus élastique que la norme admise, mais ce n'est ni une allumeuse de night-club ni une prostituée. Un spectateur qui aurait été trop influencé par la publicité pourrait passer à côté du sens de la dernière scène du film où les

deux protagonistes détruisent réciproquement leur image. L'idée que le public pouvait avoir d'une femme fatale triomphante se détruit quand l'homme qu'elle croit avoir séduit la jette dans les bras des policiers. L'aura du grand séducteur et redresseur de torts est plus que mise à mal lorsqu'elle fait comprendre, qu'en fait, il a peur des femmes.

On ne soulignera jamais assez que la qualité du travail avant tournage constitue pour les réalisateurs une forme d'assurance contre les dérapages dans l'interprétation de leurs oeuvres. La qualité de l'analyse sociologique sur les problèmes de croissance de la Californie, les retombées de la corruption politico-policière, le mal être de la population avaient été écrits par Dashiell Hammett et John Houston a su en adapter quelques facettes significatives pour la caméra. Roman Polanski rendra hommage à son travail en s'en inspirant fortement dans la préparation de *Chinatown* (1974) et en lui confiant un rôle dans la distribution.

Nous avons signalé plus haut comment la police politique et la censure pouvaient parfois contribuer à mettre en valeur la qualité des oeuvres auxquelles ils s'attaquaient. Le négatif d'*Ossessione* de Luchino Visconti, la version italienne filmée du livre de James Cain *The Postman Always Rings Twice*, a été détruit par les sbires de Mussolini. Ils lui reprochaient de ne pas décrire la vraie Italie et surtout d'avoir fait un film antifasciste. Il est intéressant de noter qu'ils ne parvenaient pas à expliquer vraiment leurs objections. Il n'y avait pas de discours politique dans le film, aucun personnage ne disait du mal des autorités, les policiers n'étaient pas présentés de manière antipathique. Par contre, il y avait une multitude de petites touches, la misère qui pousse la jeune femme à épouser un mari qui évite qu'elle ne meure de faim, mais dont il saute aux yeux en quelques secondes que non seulement il ne lui convient pas, mais qu'une catastrophe est inévitable.. Le petit peuple de la région de Ferrare, abandonnée par le régime, est décrit avec empathie. On signalera le héros positif à plus d'un titre dans l'imaginaire du réalisateur, Spagnolo. Il n'est jamais dit qu'il a appartenu aux Brigades Internationales mais l'évidence est nourrie par petites touches.

En ne se coulant pas dans le cliché de la *bad girl in red dress*, Houston, Visconti, Wilder et bien d'autres ont évité d'ajouter aux difficultés contre lesquelles les organisations féminines se battaient. Sur le plan esthétique, ils se sont assurés que leur travail ne serait pas biaisé par un monolithisme destructeur dans la perception d'un personnage important. Non seulement les prédicateurs qui stigmatisaient la *scarlet woman* empêchaient souvent des femmes de vivre leur vie, mais cette perception à l'emporte-pièce de la réalité humaine handicapait, parfois jusqu'à interdire, toute expression littéraire et artistique.

En lançant cette réflexion, le propos ne pouvait consister à souhaiter qu'une mesure législative s'oppose à la disparition de ce que nous avons appelé le sémantisme historique dans <fatal>. On sait ce qu'il est advenu de la décision d'une des institutions qui veillent à la bonne tenue de la langue française d'interdire l'emploi de <chewing-gum> et de le remplacer par le terme authentiquement hexagonal de <machouillon>. L'évolution lexicale résulte le plus souvent de rapports de force sociologiques complexes, nous avons pu constater au cours de ce développement que discuter de la lexie <femme fatale> nous amenait parfois au coeur ou à la périphérie de questions que la société considère comme sensibles : la vie, la mort, les changements de perspective dans une vie, l'éthique, le pardon, l'action dans la société, le couple à vocation permanente ou programmé sur une période plus ou moins brève, la solidarité...

L'existence d'un solide corpus de films noirs donne à penser que notre hypothèse que la survie de la compréhension du sémantisme historique de <fatal> n'est pas utopique. Elle n'est pas non plus certaine. Ce n'est pas un artifice rhétorique de soutenir que tout dépend du maintien d'une forme de culture cinématographique, de la survie dans un contexte qui s'annonce un peu difficile pour les études en Lettres et Sciences Humaines, des autres formes de culture qui s'appuient l'une l'autre. Cela dépend surtout de l'action des uns et de autres en particulier de la force de conviction des plus anciens vis-à-vis des plus jeunes, de la capacité à fonctionner comme des passeurs.

On sait depuis les débuts du cinéma et les carnets d'Eisenstein en particulier, que la peinture et le dessin ont rendu et continuent de rendre de grands services au cinéma, en particulier en lui donnant des outils pour réfléchir et pour préparer le tournage. Nous avons vu plus haut à quel point le rejet de la *scarlet woman*, un intégrisme religieux qui cache le plus souvent un refus du féminin pouvait se révéler néfaste, voire nocif pour le progrès d'une société. Une exposition récente au Louvre a évoqué à juste titre la rivalité entre le Titien, le Tintoret et Véronèse. Nous terminerons cet article sur leur complémentarité, leur refus commun d'un obscurantisme mortifère.

Dans le tableau du Titien *Noli me Tangere* (National Gallery, Londres) Marie-Madeleine, aristocratique, un peu frêle, est habillée en blanc. Tel un papillon sortant de la chrysalide, elle paraît sortir de la conque rouge dans laquelle elle était enveloppée. Est-ce que le manteau qu'elle quitte peut être compris comme le symbole du regard sur elle de la société qui l'entourait ?

Dans celui du Tintoret *Le repas chez Simon* (Museo Civico, Padoue), Marie-Madeleine est plébéienne, en bonne santé, bien campée sur ses jambes (elle est agenouillée, mais c'est loin d'être une forme de soumission), le geste de pudeur qu'elle a pour s'assurer que le Christ ne pourra entrevoir sa poitrine

rappelle qu'elle est sûre d'elle et de sa féminité, de sa capacité à infléchir sa vie pour accomplir un des gestes canoniques de l'histoire des religions.

Au terme de cette étude, il apparaît que derrière la divergence sur le sémantisme de <fatal> entre De Palma et les grands du noir se profilent deux critiques plus fondamentales. En ne faisant pas exploser de l'intérieur, comme l'on fait nombre de ses devanciers, quelques clichés négatifs sur le féminin, il s'expose à l'accusation d'avoir été sensible aux pressions de producteurs souhaitant tirer profit de quelques faiblesses psychologiques de spectateurs potentiels. En situant son travail hors de la confrontation canonique entre l'être humain et un destin souvent hostile, il le prive de l'atout qui a permis à d'autres créateurs d'assurer que leur oeuvre intéresse après leur disparition. Cette empathie pour leurs personnages confrontés à des forces qu'ils ne peuvent maîtriser, entre pour beaucoup dans l'intérêt qui se manifeste à nouveau pour des auteurs, dans un registre proche de celui où semble souhaiter se situer De Palma, comme James Cain et Jim Thomson. Confrontés à des inquisiteurs autrement redoutables que les comptables de Beverley Hills, le Titien et Tintoret ont su déployer leur palette pour gommer toute perception négative envisageable de la pécheresse qu'on leur avait demandé d'illustrer. De Palma en insérant cent secondes de *Double Indemnity* sous son générique a assumé le risque que l'on compare son film à celui de Billy Wilder. Celui qui était né aux marches d'un empire disparu a réalisé un des chefs d'oeuvre de la grande époque du noir, un classique pour école de metteurs en scène, un pied de nez aux censeurs qui ne souhaitaient pas que l'on diffuse sur écran des histoires que seule la prise en compte d'une sexualité torride permettait de comprendre. L'énergie créatrice qu'il a déployé pour contourner les censeurs l'a amené à faire un travail que l'on peut situer dans les chants du cygne de l'intelligentsia viennoise dispersée du fait des causes et conséquences de deux guerres mondiales.

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie...

Bibliographie :

- BAUDOU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, 2001. *Le Polar*, Paris, Larousse.
- CHASTEL André, (1995) 2008. *L'Art Italien*, Paris, Flammarion.
- CLÉMENT Catherine, 1979. *L'Opéra ou la Défaite des Femmes*, Paris, Grasset.
- DOANE Mary Anne, 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge.
- LECERCLE, Jean-Jacques, 2004. *Une philosophie marxiste du Langage*, Paris, PUF.
- NANCY, Jean-Luc, 2003. *Noli Me Tangere*, Paris, Bayard.
- PHILIPS, Cassandra and DELIS Dean, 1990. *The Passion Paradox*, London, Piatkus.
- TOURNIER, Jean, 1985. *Introduction à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris, Champion.
- VIDALENC, Jean-Louis, 1995. *Analyse de quatre discours (langue des romans et nouvelles, langue des scientifiques, langue de l'histoire des sciences, langue des films)*, Synthèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, 600p. Paris, Université Paris X - Nanterre.

MEMOIR DE JOHN MCGAHERN : L'ENFANCE COMME ULTIME HORIZON

Vanina Jobert-Martini

Université de Lyon 3, EA 2610 ERIBIA

Abstract:

When McGahern wrote *Memoir*, his last book, he knew that his life was rapidly coming to an end and his only expectation was death. However, the title points towards the past. The reader is thus invited to re-live the author's younger years thereby keeping death at bay despite the inevitable outcome. Although there is nothing original in McGahern's enterprise, the intensity of the text takes the reader by surprise. Autobiographical as it may be, *Memoir* doggedly takes the reader back to the essence of childhood, a moment when the horizon seems distant.

Keywords: autobiography, memory, metaphor, mother, epiphany, religion

Hormis un recueil d'essais intitulé *Love of the World* publié en 2009 par Stanley Van der Ziel, *Memoir* est la seule œuvre non fictionnelle de John McGahern et c'est aussi la dernière. McGahern a souvent été interrogé sur le caractère autobiographique de son œuvre de fiction et il a toujours expliqué que c'est lorsqu'il est resté le plus proche de la réalité qu'il a vécue que son écriture a perdu en force et en qualité. Pourquoi a-t-il donc finalement décidé d'abandonner le filtre de la fiction ? On peut formuler plusieurs hypothèses : la reconnaissance littéraire lui a peut-être apporté la confiance nécessaire pour se lancer dans une telle entreprise et assumer pleinement, en tant qu'homme et plus seulement en tant qu'écrivain, la responsabilité de ses affirmations. Peut-être éprouvait-il aussi le besoin de revenir à la source de son inspiration littéraire, à savoir les événements et les émotions de la petite enfance et de la jeunesse, c'est-à-dire de la période précédant la libération par la connaissance. C'est ce que laisse penser la phrase :

In the beginning was my mother (203)

Pour le lecteur assidu de McGahern, *Memoir* ne contient aucune révélation mais l'auteur y a mis en mots et en forme une période cruciale de sa vie, celle de l'enfance et de la jeunesse. A l'approche de sa fin, l'auteur s'autorise à exprimer en termes personnels une vérité intime qui bouleverse le lecteur. Romancier et nouvelliste confirmé, il entreprend l'écriture de *Memoir* alors qu'il est atteint d'un cancer et sait que ses jours sont comptés. Il décèdera quelques mois après la publication de cette dernière œuvre. L'horizon de l'auteur au moment où il écrit est nécessairement la mort. Cependant, il s'attarde sur son enfance, indissociable de son environnement familial. Il se tourne vers le début de sa vie comme vers un lieu originel et essentiel d'où tout procède. Si le titre crée des attentes, la structure temporelle de l'œuvre permet d'accéder à l'expérience subjective du narrateur, et sans doute de l'auteur, qui renouvelle la métaphore du chemin, en se situant résolument dans la tradition joycienne de l'épiphanie.

Remarques sur le genre

Le genre de *Memoir*, qui s'affiche comme titre unique – du moins dans l'édition anglaise, car l'édition américaine a pour titre *All Will Be Well* – n'a rien de mystérieux. L'appartenance au genre semble ici résumer le projet de l'auteur. Abrams dans *A Glossary of Literary Terms* (15) associe mémoires et autobiographie tout en les distinguant :

Autobiography is a biography written by the subject about himself or herself. It is to be distinguished from the memoir – in which the emphasis is not on the author's developing self, but on the people and events that the author has known or witnessed – and from the private diary or journal, which is a day to day record of the events in a person's life, written for personal use and pleasure, with little or no thought of publication.

Pour Philippe Lejeune, qui rejoint Abrams dans ses définitions, un élément essentiel du pacte autobiographique tourne autour du nom propre qui apparaît à la fois sur la couverture du livre et dans le récit et il n'y a de ce point de vue aucune différence entre l'autobiographie *stricto sensu* et les mémoires. Il propose une définition de l'auteur (1975, 23-24) :

Dans les textes imprimés toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au dessus ou au dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. [...] L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple qui définit en même temps

que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).

Le nom de John McGahern est d'emblée identifiable comme un nom d'auteur, comme l'atteste la liste des publications antérieures figurant au début du volume et précédée de la mention conventionnelle « by the same author ». Ce nom apparaît ensuite sur la page des remerciements, comme celui de son épouse. Les prénoms des sœurs de l'auteur figurant sur cette même page sont partiellement identiques à ceux que l'on trouve page 5 : « I had three sisters already, the twins Breedge and Rosaleen, and the infant Margaret, not much more than three years spanning all four of us ». Le texte évoque ensuite les McGahern comme une lignée : « The McGaherns set great store on looks and maleness and position ». Le prénom du narrateur qui s'exprime à la première personne n'est en revanche pas le même que celui de l'auteur. Le père du narrateur s'adresse à lui en l'appelant Sean :

We walked along a corridor before pausing outside a numbered door. My father and mother whispered together. They must have been afraid to face my grandmother. My father put the grapes into my hands. 'Sean, you go and see Granny first.' (15)

Cette différence des prénoms ne remet pas en cause le pacte autobiographique et le lecteur fait spontanément l'hypothèse que John est un pseudonyme ou en tout cas un nom choisi par l'adulte contre l'usage familial. Philippe Lejeune rappelle à ce propos :

Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, exactement comme celui qu'une religieuse prend en entrant dans les ordres. [...] Les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères ni des mystifications ; le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée. (24)

Contrairement à d'autres auteurs d'autobiographies, McGahern ne s'explique pas sur ce choix dans *Memoir* ni, à ma connaissance, dans aucun autre texte, mais il semble en fait que John soit son nom de baptême et Sean celui qu'on lui donnait dans la famille.

Si on le rapporte au sujet traité, le titre choisi est quelque peu trompeur. En choisissant *Memoir* plutôt qu'autobiographie McGahern se pose en témoin plus qu'en personnage central, refusant peut-être ce que l'autobiographie peut avoir de narcissique. Ce faisant, il crée des attentes chez le lecteur qui pense trouver des récits de rencontre avec des écrivains, de voyages, des renseignements sur les conditions de l'écriture des œuvres précédentes, des traces d'engagement politique. Or presque rien de tout cela n'apparaît dans cette œuvre qui, à partir de la page 3, présente une structure linéaire et s'attache essentiellement au monde de

l'enfance et à la naissance de la vocation de l'écrivain. Cela dit, il est autant question de la famille et notamment des parents que de l'auteur. Le titre le plus fidèle au contenu serait donc « Histoire de ma famille ».

Structure temporelle

Memoir commence au présent par des considérations générales sur le paysage de Leitrim, unité de lieu de l'œuvre. Le lien entre le paysage et le locuteur n'est établi qu'à la fin de la première page, dans une perspective rétrospective conforme au titre :

The very poorness of the soil saved these fields when old hedges and great trees were being levelled throughout Europe for factory farming, and, amazingly, amid unrelenting change, these fields have hardly changed at all since I ran and played and worked in them as a boy. (1)

Le lien entre passé et présent est fortement affirmé et constitue l'amorce d'un des thèmes principaux de l'œuvre : celui de la persistance. La rétrospection commence avec l'emploi du prétérit :

I came back to live among these lanes thirty years ago. (2)

Cette phrase joue un rôle essentiel de structuration. D'une part, elle opère la rupture grammaticale entre passé et présent et ancre le sujet du récit dans le passé. D'autre part, elle désigne le retour dans la région natale comme un événement fondateur qui pourrait être le début du parcours mémoriel. Il s'agit néanmoins d'une fausse piste. En effet ce retour au pays n'est pas le début de la ligne narrative mais la fin. On ne saura rien ou pas grand-chose des trente dernières années et le retour au pays est à nouveau évoqué à la fin de *Memoir*, comme un aboutissement :

We drove to Leitrim and looked at the many small farms for sale, until we found the low hill with small fields and tall thick hedges behind the Ivy Leaf Ballroom. The stone cottage was restored and added to. We bought a few cows for the fields, and set out from there. (260)

La double évocation de ce moment, au début et à la fin de *Memoir*, crée une circularité du texte, mimétique de la circularité du parcours de John McGahern, qui a quitté sa terre natale, puis est revenu s'y établir :

To make a living from my work turned out to be easier than I had imagined, and we didn't have to disappear into England or America, other than by choice, and we were never away very long. (260)

Cette structure narrative encadre le récit autobiographique et a pour effet de déplacer la référence temporelle de l'époque de la rédaction de *Memoir* à celle du retour au pays, ce qui équivaut pour l'auteur à rajeunir de trente ans ! Le récit ainsi encadré débute avec les plus lointains souvenirs de l'auteur :

When I was three years old I used to walk a lane like these lanes to Lisacarn School with my mother. (3)

L'âge de trois ans correspond souvent aux premiers souvenirs d'un adulte et McGahern choisit de faire coïncider le début du récit enchâssé avec la réalité psychique de la mémoire, ce qui est une manière de centrer le récit sur sa personne. On parlerait en grammaire cognitive de sujet prototypique dans la mesure où le sujet grammatical « I » est aussi agent et objet du discours. Cependant on peut identifier dans cette phrase trois autres objets du discours occupant des fonctions grammaticales autres que celles du sujet, à savoir, les chemins dont il a déjà été question précédemment, l'école, qui occupe une place très importante dans *Memoir*, et la mère, qui se trouve ici en position rhématique et qui est systématiquement associée au narrateur. Le lecteur est donc transporté, par le biais d'une analepse, dans la petite enfance de l'auteur, né en 1934. A partir de ce moment, le déroulement du récit est essentiellement linéaire et suit le développement du narrateur en mettant en évidence les grandes étapes de la construction de sa personnalité.

Ces étapes sont des changements objectifs ou subjectifs dans la vie de l'auteur, connotés de manière positive ou négative. La première est la naissance des premières sœurs, jumelles, de McGahern. Comme dans la majeure partie du reste du récit, on n'observe aucune référence déictique temporelle de nature absolue. L'événement n'est pas évoqué pour lui-même mais à travers les conséquences qu'il a sur la vie de l'auteur :

I was a single star when the twins arrived, and I became insanely jealous of the natural transfer of attention. (6)

Les événements affectant l'auteur dépendent parfois d'un contexte historique qui est alors évoqué :

A greater change now happened. The number of pupils fell in Lisacarn. At a time of harsh government cutbacks no new teachers were being employed. My mother was placed on the "Panel". All vacancies had to be filled from these panels, and the teachers had no choice but to move. The school was Beaghmore, close to Carrigallen, ten or twelve miles away. Unusual for the time, it had a woman principal, a large, pleasant woman, who had married into a prosperous farm beside the school. We left the bungalow and moved into a stark two-storeyed house overlooking a bog near Cloone. (16)

L'occurrence de « now » dans un contexte passé où on attendrait plutôt « then » montre que le narrateur ne situe plus son récit par rapport à un présent de l'énonciation mais qu'il se projette au moment des événements évoqués, les revivant en quelque sorte comme « au présent ». Si la deixis temporelle est souvent imprécise et comporte très peu de dates, la deixis spatiale en revanche est constituée de nombreux noms propres, permettant de suivre le trajet des personnages sur une carte. Les lieux sont associés à des périodes de la vie du narrateur et les noms de lieu peuvent être utilisés comme des repères temporels :

A few weeks later, the world of Beaghmore was ended. Mother suddenly had to go away. [...] All five of us and Bridgie McGovern were moved to the barracks in Cootehall. (25)

« World » est utilisé comme un terme englobant qui fait référence à un lieu, une époque et à tout ce qui leur est attaché dans l'esprit du narrateur. Les changements de monde sont souvent associés à des changements de lieux mais les mondes peuvent aussi persister malgré les changements de lieu, notamment parce qu'ils sont associés à des personnes :

When I saw my mother again it was as if my lost world was restored and made whole and given back. Pat had come to the barracks for me in his car. We drove straight to Aughawillan. (60)

Aughawillan est le nom du village où la mère du narrateur va enseigner jusqu'à sa mort. L'enfant arrive donc ici dans un endroit qu'il ne connaît pas, alors que le lecteur est déjà familiarisé avec le lieu dont il a été question précédemment dans le récit, notamment à travers des lettres échangées entre les parents, mais aussi parce que la mère est arrivée quelques jours avant son fils dans cette maison et s'est montrée déçue. La fragile maison perdue au milieu des champs devient pourtant instantanément « home » pour le narrateur :

I was lightheaded with happiness, almost delirious as I watched the car drive away. My beloved was home and I was alone with her. (62)

À la mort de la mère est associé un autre déménagement, qui ramène les enfants chez leur père à la caserne de Cootehall. Le narrateur donne d'emblée son sentiment sur cette époque :

A terrible new life was beginning, a life without her, this evening and tomorrow and the next day and the next. (135)

L'association du prétérit avec des formes déictiques normalement utilisées dans un contexte présent témoignent du fait que le narrateur, en se projetant à l'époque de la mort de sa mère, la réactualise. On constate que cette remarque intervient presque exactement à la fin de la première moitié de *Memoir*, comme si une fois de plus, le texte était mimétique de la vie du narrateur, épousait les

formes de la trajectoire individuelle, reproduisant un avant et un après la mort de la mère, suggérant une ligne de partage des eaux. Néanmoins, et contre toute attente, aucune rupture n'apparaît sur la page, hormis celle qui marque chaque début de paragraphe, manière aussi de dire, peut-être, que la vie continue. Les conséquences du décès de la mère sont cependant développées à plusieurs reprises dans la deuxième partie de *Memoir* :

When I went back to school in September, I was so blinded by change and grief that a young woman teacher substituting for Mrs Finan, who was having another baby, sent for my father to ask if I was retarded. 'He may very well be', was the enigmatic reply. Privately, he upbraided me. My sisters played with one another; they talked, they fought as if no great change had happened. Even when they talked about their mother, it was clear they hadn't fully taken in all that had happened. (155)

Le narrateur insiste sur ce qui le singularise, mais à d'autres moments au contraire, il dessine une communauté de destins :

In the years immediately following our mother's death we were in disarray. We had no defence against the sudden rages, the beatings, the punishments, the constant scoldings. (159)

Dans la seconde moitié de *Memoir*, McGahern dépeint la difficulté de la vie sous l'emprise du père et les étapes qui lui ont permis de sortir de ce monde hostile, et d'avancer sur le chemin de l'autonomie :

And then, I had my first great good luck with school. I was thirteen years old and had already attended seven schools. (168)
Around the same time I began life in Carrick I had more luck. I was given the run of a library. (171)

La vocation d'écrivain prend naissance alors que s'éloigne la perspective de devenir prêtre, qui était pourtant une promesse faite à la mère. Cette nouvelle orientation est présentée comme libératrice :

Instead of being a priest of God, I would be the God of a small, vivid world. I must have had some sense of how outrageous and laughable this would appear to the world, because I told no one, but it did serve its first purpose, it set me free. (205)

McGahern fait ensuite preuve de pragmatisme en optant pour une carrière d'enseignant qui lui assure la sécurité financière tout en lui laissant du temps pour écrire. On voit ici apparaître une des seules dates du texte, 1953. L'objet n'est pas de préciser l'âge auquel McGahern fait un choix professionnel qui engage le reste de sa vie mais de situer son histoire personnelle par rapport à celle de la communauté irlandaise :

The year was 1953. In the 1950s a half-a-million emigrated this small country, nearly all of them to Britain, far more than in any other decade in the entire century. [...] I

had become one of the privileged few who had escaped the trains and the cattle boats and was allowed to work in my own country. (209-210)

Parallèlement au début de sa carrière d'écrivain, McGahern évoque brièvement sa vie amoureuse et conjugale, avec sa première puis sa deuxième femme. Il conclut son parcours autobiographique en attirant l'attention du lecteur sur la circularité de celui-ci :

This is the story of my upbringing, the people who brought me up, my parents and those around them, in their time and landscape. My own separate life, in so far as any life is separate, I detailed only to show how the journey out of that landscape became the return to those lanes and small fields and hedges and lakes under the Iron Mountains. (260-261)

Le seul événement important relaté après cette conclusion est la mort du père du narrateur qui semble l'affecter plus qu'il ne s'y attendait :

When word of my father's death reached me, the intensity of the conflicting emotions – grief, loss, relief – took me unawares. I believe the reaction was as much for those years in which his life and mine were entangled in a relationship neither of us wanted as for the man who had just met the death each of us face. (270-271)

Il est nécessaire de connaître la situation dans laquelle *Memoir* a été écrit pour comprendre l'actualité des derniers mots de la phrase.

Le déroulement du récit encadré qui forme l'essentiel de l'autobiographie de McGahern est donc essentiellement chronologique comme c'est le plus souvent le cas. On peut néanmoins y relever des traces d'achronie qui élargissent la perspective temporelle et colorent le récit.

Plusieurs passages détaillent des événements antérieurs aux souvenirs de l'auteur voire à sa naissance. Le passé des parents est évoqué et McGahern raconte en particulier comment il a découvert l'appartenance de son père à l'IRA :

After my father had died, the curator of the Garda Museum sent me his complete garda file. It detailed the outwardly honourable and undistinguished career of a garda sergeant who had been in the first intake of recruits on the foundation of the State. He won immediate promotion. The single document that interested me most was a copy of his application form filled out in his own hand. To 'Previous Work Experience', he had answered, 'Three years in the IRA'. (48)

Les longues fiançailles des parents et leur mariage occupent aussi plusieurs pages et ces passages faisant référence à un passé relativement lointain ralentissent le déroulement du récit chronologique de la vie de l'auteur. Ils apparaissent dans le récit entre le moment où la mère part pour l'hôpital

pour la première fois et le moment où elle revient, ce qui équivaut à dilater le temps de l'absence pour s'approcher de la perception subjective de l'enfant.

La seconde partie de *Memoir* est émaillée des souvenirs de la mère et on se rend compte que la rétrospection a commencé très tôt dans la vie de l'auteur. Avant même que sa mère soit enterrée, il s'enferme pour penser à elle :

I remembered her in the world, walking those lanes to school. To Lisacarn, to Beaghmore, to Aughwillan; on the train, in Maggie's, going from shop to shop by her side in the town, watching with her the great fires of sticks in Aughwillan evenings, the flames leaping around the walls and ceilings, going with her for milk to Ollarton's when the moon showed us the way... She was gone where I could not follow. I would never lay eyes on her face again. (129)

La mère est aussi présente dans la seconde partie de *Memoir* qu'elle l'est dans l'esprit de son fils et la persistance du souvenir est une affirmation de la vie :

In the evenings, [...] she often came to me as if in a dream. We were gathering sticks again from the hedges, or sitting in front of the blazing fire, or [...] (204)

Hormis quelques brèves remarques, on ne trouve dans le récit encadré aucune incursion dans le présent de l'énonciation. La dernière page de *Memoir*, sur laquelle nous reviendrons, est probablement la seule qui se rapporte au véritable présent de l'énonciation et elle est consacrée au souvenir de la mère. McGahern jette un regard englobant sur l'ensemble de sa vie et déclare :

When I reflect on those rare moments when I stumble into that extraordinary peace, I know that consciously or unconsciously she has been with me all my life. (272)

De la métaphore à l'épiphanie

Parcourir les chemins revient comme un leitmotiv dans *Memoir*. C'est une activité indissociable du mode de vie qui était celui de McGahern dans son enfance et sa jeunesse. Dans l'Irlande rurale des années 40 et 50, les voitures étaient peu nombreuses et les petits trajets s'effectuaient à pied ou à vélo. Les chemins font partie du paysage, comme l'indique la description qui ouvre l'autobiographie :

A maze of lanes links the houses that are scattered sparsely about these fields, and the lanes wander into one another like streams until they reach some main road. These narrow lanes are still in use. In places, the hedges that grow on the high banks along the lanes are so wild that the trees join and tangle above them to form a roof, and in the full leaf of summer it is like walking through a green tunnel pierced by vivid pinpoints of light. (2)

Dans *Memoir*, ces chemins sont d'emblée associés à des sensations agréables pour l'enfant qui chemine aux côtés de sa mère pour se rendre à l'école. Le trajet quotidien est décrit en détail :

With her each morning we went **up** the cinder footpath **to** the little iron gate, **past** Brady's house and pool and the house where the old Mahon brothers lived, **past** the deep, dark quarry and **across** the railway bridge and **up** the hill by Mahon's shop **to** the school, and returned the same way in the evening. (80)

La longueur de la phrase et l'abondance des prépositions figurent parfaitement le caractère tortueux de l'itinéraire emprunté. La répétition mot pour mot à quelques pages d'intervalle crée pour le lecteur un effet de familiarité qui se renforce à chaque répétition. La phrase finit par rythmer la lecture comme le cheminement a rythmé les journées de l'enfant. La marche à pied fait donc partie de la vie quotidienne des personnages mais ces évocations remplissent aussi une autre fonction que celle de rendre fidèlement compte d'une réalité. Le chemin emprunté devient dès le début de *Memoir* une métaphore de la vie :

The happiness of that walk and night under the pale moon was so intense that it brought on a light-headedness. It was as if the whole night, the dark trees, the moon in the small lake, moonlight making pale the gravel of the road we walked, my mother restored to me and giving me her free hand, which I swung heedlessly, were all filled with healing and the certainty that we'd never die. (64)

On retrouve ici les deux faces de la métaphore, le caractère extrêmement concret, ancré ici dans une circonstance particulière et l'abstraction la plus déroutante, la vie éternelle. La mise en mots de l'expérience est bien sûr celle de l'homme qui se souvient de son enfance et formule de manière poétique des impressions enfantines peu conscientes ou du moins confuses. Au début de *Memoir*, McGahern rapporte une anecdote qui montre comment l'enfant s'est heurté au langage métaphorique des adultes. A Pâques, la mère très pieuse montre le soleil aux enfants et leur dit :

'Look how the molten globe and all the glittering ways are dancing! The whole of heaven is dancing in its joy that Christ has risen.' (11)

Le petit garçon entreprend alors une impossible ascension :

At times in the evenings, the sun appeared within reach, when it stood in the whitehorns high on the hill behind the house before disappearing. [...] If I could climb the hill while it rested in the whitehorns, I could walk through the sun to the gate of heaven. Once I started to climb, it was like climbing a terrible stairs, having to claw and drag my way up through the rushes; but with every step, the sun drew closer, and it was still there when I got to the whitehorns. I pushed through a hole in the hedge and rolled down into a dry drain. I intended to walk into the sun when I

rose from the drain, but what confronted me was a mocking mirage: the sun was miles away, on the top of another hill. (12)

Le narrateur commente cette mésaventure en disant qu'à l'époque, il n'avait pas compris qu'il fallait nécessairement mourir avant d'entrer au paradis. Pour autant, le dur retour à la réalité ne semble pas avoir guéri l'auteur de son désir d'éternité qui est omniprésent dans *Memoir*, pas plus qu'il ne lui a ôté le goût de la métaphore. La métaphore du chemin de la vie n'a rien d'original et on peut y voir un cliché ou une métaphore conceptuelle, mais McGahern la réactive en la particularisant :

I am sure it is from those days that I take the belief that the best of life is lived quietly, where nothing happens but our calm journey through the day, where change is imperceptible and life is everything. (80)

La métaphore du chemin n'est jamais neutre dans *Memoir*, elle est colorée de manière positive par son origine concrète, celle du chemin de l'école emprunté par la mère et l'enfant, que ce dernier refait par la pensée une fois sa mère disparue. Même lorsqu'on semble basculer dans l'abstraction, le caractère positif demeure :

The story of Christ as I followed it through these ceremonies gave meaning and depth to both the year and our lives. The way was travelled not only in suffering but in ecstasy. (203)

Le fonctionnement métaphorique affecte l'ensemble du texte et le chemin qui serpente à travers la campagne devient support d'épiphanie, se dématérialise pour signifier une expérience proche de l'indicible, qui semble être la quintessence de *Memoir* :

I must have been extraordinarily happy walking that lane to school. There are many such lanes around where I live, and in certain rare moments over the years while walking in these lanes I have come into an extraordinary sense of security, a deep peace, in which I feel that I can live for ever. I suspect it is no more than the actual lane and the lost lane becoming one for a moment in an intensity of feeling, but without the usual attendants of pain and loss. These moments disappear as suddenly and as inexplicably as they come, and long before they can be recognised or placed. (4)

L'expérience décrite est éminemment proustienne en ce qu'elle procure au narrateur l'expérience extatique de la fusion temporelle, les chemins jouant le rôle de la madeleine. McGahern souligne le caractère éphémère de ces moments et le fait de les coucher sur le papier est un moyen de les retenir. Les intégrer à un texte leur donne une place et donc une signification. L'intensité demeure et l'expérience peut être partagée. Si l'on pense nécessairement à Proust en lisant *Memoir*, la présence d'épiphanies rappelle aussi Joyce, qui en a la paternité littéraire. Abrams (1957, 54-55) retrace l'histoire de la notion :

Epiphany means “a manifestation,” and by Christian thinkers was used to signify a manifestation of God’s presence in the created world. In the early draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, entitled *Stephen Hero* [...] James Joyce adapted the term to secular experience, to signify a sense of sudden radiance and revelation while observing a commonplace object. [...] “Epiphany has become the standard term for the description, frequent in modern poetry and prose fiction, of the sudden flare into revelation of an ordinary object or scene. Joyce, however merely substituted this term for what earlier authors had called “the moment”; [...] William Wordsworth was a pre-eminent poet of what he called “moments” or in more elaborate instances, “spots of time”.

L’épiphanie partage donc avec la métaphore la tension entre monde concret et abstraction, mais son origine est religieuse. Or *Memoir* est habité par la religion. McGahern a baigné dans une atmosphère religieuse dès son plus jeune âge comme il l’explique dans les premières pages :

Prayers were said each morning. Work and talk stopped in fields and houses and school and shop and the busy street at the first sound of the Angelus bell each day at noon. Every day was closed with the rosary at night. The worlds to come, hell and heaven and purgatory and limbo, were closer and far more real than America and Australia and talked about almost as daily as our future reality. (10)

C’est dans cette atmosphère que prend naissance le rêve de la mère et de l’enfant :

One day, like Paddy Flanagan, I would become a priest. After the ordination Mass I would place my freshly anointed hands in blessing on my mother’s head. We’d live together in the priest’s house and she’d attend each morning Mass and take communion from my hands. When she’d die, I’d include her in all the Masses I’d say until we were united in the joy of heaven, when time would cease as we were gathered into the mind of God. (63)

Ce rêve deviendra une promesse faite par l’enfant à sa mère, qui prendra encore plus d’importance après la mort de celle-ci, et donnera au fils la force de poursuivre des études dans une atmosphère hostile. Si cette promesse n’est finalement pas tenue, McGahern décrit sa vocation d’écrivain en termes religieux :

Instead of being a priest of God, I would be the God of a small vivid world. (205)

Cette conception « religieuse » de l’écriture est confirmée par le texte « *The Image* », sorte d’art poétique que McGahern n’a jamais renié :

It is here, in this search for the one image, that the long and complicated journey of art betrays the simple religious nature of its activity: and, here, as well, it most sharply separates itself from formal religion. Religion, in return for the imitation of the formal pattern, promises us the eternal Kingdom. The Muse under whose whim we reign, in return for a lifetime of

availability, may grant us the absurd crown of Style, the revelation in language of the unique world we possess.

Dans *Memoir*, les épiphanies sont toutes associées à la mère et la plus remarquable est celle qui clôt l'autobiographie :

If we could walk together through those summer lanes, with their banks of wild flowers that 'cast a spell', we probably would not be able to speak, though I would want to tell her all the local news. We would leave the lanes and I would take her by the beaten path the otter takes under the thick hedges between the lakes. Above the lake, we would follow the enormous sky until it reaches the low mountains where her life began.

I would want shadow to fall on her joy and deep trust in God. She would face no reproaches. As we retraced our steps, I would pick for her the wild orchid and the windflower. (272)

Le dernier décrochage se fait sur le mode hypothétique et replace le narrateur dans la situation de l'enfant qui cheminait aux côtés de sa mère. Les rôles sont inversés puisque l'homme âgé est prêt à guider sa mère sur les sentiers, à lui faire découvrir les merveilles de la nature, à rendre tout l'amour qu'il a reçu. La coda rejoint ici le début du récit enchâssé et la relation mère-enfant est recrée par l'écriture. Le caractère bouleversant des derniers paragraphes justifie l'entreprise autobiographique en ressuscitant la mère et couronne la carrière littéraire de l'auteur qui a choisi de ne jamais oublier l'enfant qu'il fut.

En lisant *Memoir*, le lecteur suit John McGahern dans un parcours rétrospectif qui lui fait découvrir l'Irlande des années 40 et 50 et le conduit dans l'intimité familiale de l'auteur. Celui-ci a apporté autant de soin à la mise en forme de son autobiographie qu'à celle de ses romans. L'apparente linéarité est trompeuse et les diverses manipulations narratives révèlent un rapport au temps complexe, dominé par l'événement majeur que constitue la mort de la mère. Les évocations de la mère forment la charpente d'un texte qui vise essentiellement à lui rendre hommage. Lorsqu'il écrit son autobiographie, l'auteur mondialement reconnu est déjà passé à la postérité. Par la magie de l'écriture, McGahern recrée le monde de l'enfance, sa fragilité et ses certitudes qui déterminent le cours de toute une vie. Le parcours temporel aboutit à la résurrection de l'être aimé dans une épiphanie finale. L'auteur résume comme suit sa vision de la vie, qui transparaît nettement dans sa dernière œuvre :

We grow into a love of the world, a world that is all the more precious and poignant because the great glory of which we are but a particle is lost almost as soon as it is gathered. (36)

L'immense avantage de la lecture est qu'elle peut toujours être recommencée. Même après plusieurs lectures, le texte de *Memoir* procure une expérience d'une rare intensité, peut-être parce qu'elle renvoie le lecteur à sa propre enfance, à ce qu'il y a en lui de plus profond et de plus essentiel.

Bibliographie :

- MCGAHERN, John, 2002. *That They May Face the Rising Sun*, London, Faber & Faber.
- , 2005. *Memoir*, London, Faber & Faber.
- , 2009. *Love of the World*, Edited by Stanley van der Ziel. London, Faber & Faber.
- ABRAMS, M.H, 1985. *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt, Rinehart and Winston, inc.
- BUSSE, B., MCINTYRE, D., NØRGAARD, N, TOOLAN, M. « John McGahern's stylistic and narratological art », *Style*, à paraître en 2010 dans la revue *Style*.
- JOBERT-MARTINI, Vanina, 2009. "Evaluation in 'High Ground': from Ethics to Aesthetics". *Journal of the Short Story in English*, Special Issue: *The Short Stories of John McGahern*, Claude Maisonnat (ed). n°53, Autumn 2009, Angers, Presses Universitaires d'Angers. 249-262.
- LEJEUNE, Philippe, 1996. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, édition augmentée.

BIOGRAPHIE DES AUTEURS

Luc BENOIT A LA GUILLAUME

Les horizons stylistiques de Barack Obama

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 book, *Les Discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris, L'Harmattan, 2000. He is currently writing a book on American presidential rhetoric.

Christine COPY

Structuration de l'espace énonciatif et appropriation du discours stéréotypé dans le conte populaire transcrit

Christine Copy's research deals with enunciative markers of commitment and the way they interact to create the genre of the text particularly in discourse displaying a high level of fixedness. Her PhD dissertation untitled *Débuts de contes et construction d'une situation en anglais et en français* (2008) focuses on text-type markers of transcribed folktales and she has published a series of articles taking up the results she has obtained notably on evidentiality and *there*-sentences as compared to locative inversion. She is currently teaching English linguistics at the University of Pau (UPPA).

Jacqueline FROMONOT

***Du respect au décept : manipulations de l'horizon d'attente
dans la fiction de William Makepeace Thackeray***

Jacqueline Fromonot is Senior Lecturer at the University of Paris-8 in Saint-Denis (France), where she teaches mainly language and translation. She wrote a PhD thesis on deception in Victorian fiction. Her interests include stylistics, pragmatics and narratology applied to the study of 19th-century novels. She is an active member of the *Société de Stylistique Anglaise* (SSA) and the *Société Française d'Etudes Victoriennes et Edouardiennes* (SFEVE).

Vanina JOBERT-MARTINI

Memoir de John McGahern : l'enfance comme ultime horizon

Vanina Jobert-Martini is Senior Lecturer in Irish Studies at the University of Lyon 3 – Jean Moulin (France), where she specializes in stylistics and Irish literature. She is the author of a PhD thesis on John McGahern's novels and short stories. She also published a collection of essays on W.B. Yeats. She is a member of the *Société Française d'Etudes Irlandaises* (SOFEIR) and of the Association for Franco-Irish Studies (AFIS).

Grégoire LACAZE

***De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon
dans l'introduction du discours direct***

Grégoire Lacaze, a French engineer and researcher in English linguistics, is currently an ATER in the Département d'Études du Monde Anglophone at Aix-Marseille Université. He has recently completed his doctoral thesis on the introduction of direct speech in present-day English. His research is mainly focused on reported speech in various 'speech genres' such as novels, short stories and newspaper articles. He also teaches translation and grammar at Aix-Marseille Université.

Jean-Jacques LECERCLE

Deleuze lit Dickens

Jean-Jacques Lecercle is Emeritus Professor of English at the University of Nanterre in Paris. He has widely published in the fields of Victorian literature and the philosophy of language, with special interest in the work of Gilles Deleuze. His latest book, *Badiou and Deleuze Read Literature*, was published by Edinburgh University Press in 2010.

Jacqueline PERCEBOIS

Analyse stylistique des Décisions du Sommet de Copenhague 2009

Jacqueline Percebois is Professor Emerita at Aix-Marseille University (France), Department of English Studies. Her research interests include the contrastive analysis of English and French terminology, translation, and specialized discourse analysis in the fields of economics and the environment. She has published three books on the terminology of microeconomics, macroeconomics and international trade, and papers in applied linguistics dealing with subjects such as linguistic economy, discursive communities or euphemisms in economic contexts.

Simone RINZLER

Horizons du style : pratique et théorie de la transmission du stylistique

Simone Rinzler is Senior Lecturer at the Université Paris Ouest - Nanterre La Défense (France). After a PhD on the passive, she turned to the philosophy of language and the history of ideas. She has written many articles on pragmatics, rhetoric, language and linguistics, most of them applied to the genre of the manifesto. She has written a book on manifestos in the English-speaking area (forthcoming). Her philosophical, historical, social and political approach is language-centred.

Frédérique SPILL

**« Out there the gray desolation » : l'engloutissement de l'horizon
dans *The Road* (2006) de Cormac McCarthy**

Frédérique Spill wrote her PhD on the question of idiocy in William Faulkner's work. *L'Idiotie dans l'œuvre de William Faulkner* was published by the Presses universitaires de la Sorbonne-Nouvelle in 2009. She taught American literature at the University of Paris VIII (Saint-Denis) from 2002 to 2007. She is now an Associate Professor and teaches American literature at the University of Picardy – Jules Verne (Amiens). She has published articles about William Faulkner, Flannery O'Connor, Richard Ford and about the cultural history of French-speaking 19th century New Orleans. Her research now mainly focuses on the works of Cormac MacCarthy and young contemporary American writers like Jonathan Safran Foer and Jhumpa Lahiri. She is the co-author of *Regards sur l'Amérique*, which will be published in 2011.

Jean-Louis VIDALENC

***Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles
pas à la survie d'un sémantisme issu du fatum, dans la lexie <fatal> en
français et en anglais contemporain ?***

Jean-Louis Vidalenc has been a Professor at the Université d'Aix-Marseille I (1997) and Université de Bordeaux III (2002). Born in Paris in 1942, he studied at the Sorbonne and was active in the development of applied linguistics in Language Teaching. He taught English for science students and scholars at the Université Pierre et Marie Curie (Paris VI) for twelve years and he developed a course in translating scientific English into French at the Université de Pau (1985). He became a Professor of Linguistics in 1997 in Aix where he developed courses in Lexicology and Film translation. He moved to Bordeaux in 2002. He wrote two theses (two hundred pages about the English of Science, and six hundred on a comparison between the discourse of science, of films and of recent novels). He also wrote over sixty articles in the journals of his different scientific communities. He now writes on intersections between lexis and symbols in the cinema and in the history of Art.

TEXTE DE CADRAGE DU CONGRÈS

*Congrès annuel de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (SAES)
Université de Lille 3*

21, 22, 23 Mai 2010

À l'occasion du cinquantenaire de la SAES, nous nous proposons de regarder « à l'horizon ». Entendue littéralement, l'expression convoque en premier lieu des images de marins scrutant l'horizon, essayant d'apercevoir ce dont sera fait leur destin : la terre, un autre navire, une baleine blanche. Car scruter l'horizon, c'est aussi toujours, au sens figuré, essayer de déchiffrer, d'anticiper l'avenir. « À l'horizon ! » peut encore s'entendre comme une exhortation, l'indication d'une direction à suivre : « à l'horizon ! » comme « à l'abordage ! » Il faut alors souligner le caractère paradoxal de la notion. Par définition, l'horizon est ce que l'on n'atteint jamais, puisqu'il recule à mesure que l'on s'avance vers lui. Mais si l'on fait toujours reculer l'horizon, c'est parce qu'il est délimité par le regard de celui qui l'observe. L'horizon comme borne, donc (du grec *horizein* : borner, définir), comme limite déterminée par notre propre regard : on peut aller vers l'horizon, faire reculer l'horizon, mais en s'avançant vers lui on reste toujours chez soi. Comment sortir de chez soi ? Comment « crever l'horizon » ?

Dans le domaine littéraire, la thématique proposée invite à explorer tant la littérature de voyage, les récits d'aventures et d'exploration, les romans maritimes, que la littérature d'anticipation. Plus généralement, tout ce qui relève de la quête matérielle ou spirituelle, scientifique ou artistique, de l'invention ou de la création (cf. Blake, *The Book of Urizen*.) On pourra 50ème Congrès SAES Lille 2010 21-23 mai Université Lille 3 s'interroger sur ce qui oriente le devenir des personnages, l'horizon d'attente du héros dans le roman d'éducation (*Great Expectations*), des jeunes filles à marier chez Jane Austen, ou encore des

clochards de Beckett. On se posera la question des modalités de la construction d'un horizon d'attente pour celui qui écrit comme pour celui qui lit.

En civilisation, on pourra s'intéresser au voyage en mer comme motif fondamental de la culture anglo-saxonne, avec son lot d'espérances et de désespérances (l'épopée des grands navigateurs, de Drake à Darwin, le voyage des Pères pèlerins, la sinistre « traversée du milieu », la traversée des émigrants irlandais fuyant la Famine à bord des « coffin-ships »...) L'horizon, c'est aussi le mythe américain de la Frontière que l'on fait toujours reculer devant soi dans un mouvement d'appropriation de l'espace. Inversant la perspective, on pourra aussi envisager l'Angleterre ou les Etats-Unis comme terre promise, terre d'immigration, terre d'accueil et de désillusion, et se demander si le modèle occidental reste encore l'horizon du reste du monde. On s'interrogera enfin sur la pensée de l'avenir au cours des époques passées, l'horizon comme dynamique et comme limite symbolique, sociale et économique (historicité de la notion de déclassement et d'ascension sociale par exemple), géographique (pour les migrants), cognitive (pour les scientifiques), culturelle et politique.

Existant pour qui observe ici et maintenant, l'horizon, en linguistique, s'inscrit dans la problématique de la subjectivité, de l'énonciation et de la deixis. Le proche, le lointain, l'au-delà résultent d'une organisation de l'espace selon une perspective où cette limite du visible, parfois zone d'indétermination, est aussi la frontière de l'invisible, entre perception et spéculation. L'horizon invite donc à étudier, outre la structuration de l'espace, la différence (l'opposition ?) du fini et du non fini, du déterminé et de l'indéterminé et, plus généralement, puisque cette limite suppose un point de vue, les conceptualisations des sujets parlants/pensants, la construction des notions et des occurrences, du sens et des références.

La pulsion exploratoire est aussi celle de la recherche, et la thématique choisie invite à une réflexion d'ordre épistémologique. Il s'agira de faire un tour d'horizon de nos disciplines et de nous interroger sur leur avenir : quelles sont les perspectives d'évolution des objets, des champs du savoir et de leur découpage, des outils théoriques, des méthodologies ? Dans quelle mesure ces éléments déterminent-ils nos productions scientifiques elles-mêmes – où, pour le dire autrement, quels sont les horizons d'attente de nos propres disciplines ? Et comment dépasser l'horizon, la borne, comment ne pas nous laisser limiter dans nos pratiques ? Ce qui pose inévitablement aussi la question du rapport du politique et de la recherche. Ainsi l'aberration de l'oxymorique « culture du résultat » appliquée au domaine de la recherche : car il s'agit toujours de faire reculer l'horizon, pas de l'atteindre. Voire de le perdre de vue : car être dans le brouillard, dans le noir, est une étape essentielle du trajet du chercheur.

Mis en page et
achevé d'imprimer
à l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest - Nanterre La Défense
en mars 2011

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2011