Entre *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) et *Smile* (2017), la recherche de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle

Léa Boichard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3648>

DOI : 10.4000/esa.3648

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Léa Boichard, « Entre *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) et *Smile* (2017), la recherche de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/3648> ; DOI : 10.4000/esa.3648

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2019.

Études de Stylistique Anglaise

Entre *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) et *Smile* (2017), la recherche de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle

Léa Boichard

Introduction

- ¹ Œuvre de l'oralité par excellence, la *Trilogie de Barrytown* (*The Commitments*, *The Snapper* et *The Van*¹) fut le point de départ de la carrière de Roddy Doyle à la fin des années 1980. Critiqué pour son manque de littérarité, l'auteur poursuivit néanmoins, et publia, en 1993, *Paddy Clarke Ha Ha Ha*², roman pour lequel il obtint le *Booker Prize*. Sans jamais abandonner l'oralité prédominante qui fut dès le départ sa signature stylistique, Doyle construisit toute une œuvre autour de la banlieue fictive de Barrytown (*The Woman Who Walked Into Doors*, *Paula Spencer*, *The Guts*, *Two Pints* et *Two More Pints*³). Dans cette série de romans, deux forces sont constamment confrontées : oralité et littérarité. Qu'entend-on par ces deux termes ? Si oralité et littérarité s'opposent, c'est avant tout par analogie avec l'opposition entre langue orale et langue écrite qui veut que la langue écrite ne soit rien d'autre qu'un *medium* de représentation de la langue orale (Saussure 1916, 45). Or, les rapports qu'entretiennent les deux *media* sont éminemment complexes, et si on peut effectivement considérer que, diachroniquement, l'oral a précédé l'écrit qui est utilisé pour le représenter, synchroniquement, la situation est plus complexe. Par exemple, il n'est pas rare que la langue orale qui nous est donnée à entendre, dans les médias par exemple, ait été écrite avant d'être dite (Herrenschmidt, 2007, 62) :

[D]ans les sociétés graphiques, et en particulier dans les sociétés contemporaines, ce n'est pas l'opposition mais l'interaction, le mélange, l'influence réciproque qui caractérisent les relations entre l'oral et l'écrit ; l'écrit réagit sur l'oral, qui a reconquis sa puissance par les médias comme la radio et la télévision, même si

ceux-ci ne transmettent qu'une oralité recomposée — il ne nous vient guère à l'idée que les paroles diffusées reposent sur le travail d'ingénieurs et d'ouvriers qui savent tous lire et écrire. Que l'on songe à l'histoire de la poésie, noble et vénérable art de la diction ; au XX^e siècle, elle en vint à se montrer en pages typographiées selon le vouloir du poète, elle se fit art dans la langue de l'espace écrit — ô Apollinaire ! Entre oral et écrit la frontière est brouillée.

- 2 L'opposition langue orale / langue écrite est donc une fausse dichotomie, et dans l'écriture littéraire, elle est souvent volontairement mise à mal. L'existence même d'une « littérature » de tradition orale, ou encore de figures de style telles que l'assonance, l'allitération ou la paronomase sont autant de preuves que la littérature s'enrichit du *medium* oral. Il convient en fait de distinguer trois éléments : le *medium* de transmission, le style, et le registre. Ce faisant, nous aboutissons au tableau suivant, dans lequel l'opposition binaire est déconstruite :

Tableau croisant *medium* de production et style du message

Medium	oral	écrit	écrit	oral	écrit	écrit
Style	oral	+ oral	+/- oral	+/- écrit	+ écrit	écrit
Registre	standard / familier / populaire	standard / familier / populaire	standard / familier / populaire	soutenu / standard	soutenu / standard	soutenu
Exemple	Interaction orale spontanée	Mail personnel Lettre personnelle SMS	Littérature oralisée Pièce de théâtre Scénario de film Forum Réseau social Article de presse	Cours Discours Entretien professionnel	Mail professionnel Article de presse de qualité	Écrit académique Littérature classique Écrit pro. Texte officiel

- 3 Dans l'œuvre barrytownienne de Doyle, le *medium* est bien sûr écrit, mais le style est résolument oral et le registre généralement familier ou populaire. Si l'on compare les deux extrémités du *continuum* reliant la langue orale à la langue écrite, un des éléments structurels qui les distingue est le caractère fragmenté de la langue orale, qui s'oppose au caractère harmonieux de la langue écrite (Chafe 1982, 37). Cette fragmentation est liée à la spontanéité de l'interaction orale de l'extrémité gauche du *continuum*, qui s'oppose à la construction de l'écrit à l'extrémité droite. Dans une œuvre littéraire, le point d'équilibre entre la spontanéité fragmentée du style oral et le caractère harmonieux et construit du style écrit est fragile.
- 4 Certains romans de Barrytown font pencher la balance du côté de l'oralité (TC, TS, TP et TMP) quand d'autres semblent s'inscrire dans une zone d'entre-deux, d'interface entre style oral et style écrit où l'oralité est davantage confrontée à la construction littéraire (TV, TG). D'autres enfin s'inscrivent distinctement dans une quête de littérarité plus marquée (TW, PS, PC). Pour autant, l'oralité littéraire est toujours là, et semble constituer le fil rouge du style barrytownien de Doyle. La publication en 2017 de *Smile* vient bousculer le fil instable sur lequel évolue le lecteur de Doyle, tiré d'un côté par l'oralité, et de l'autre par la littérarité. *Smile* est-il un roman de Barrytown ? Comment trouve-t-il sa place dans cette œuvre fondamentalement oralisée ? Comme la plupart des romans de Roddy Doyle, *Smile* peut difficilement être étudié seul. Dès le titre, et dès

la couverture, il semble évident qu'il doit être mis en regard de *Paddy Clarke Ha Ha Ha* afin d'être situé dans l'économie générale de l'œuvre barrytownnienne. C'est ce que nous proposons de faire dans cet article. À travers quelques pérégrinations dans l'œuvre de Barrytown, nous tenterons de définir l'oralité littéraire de Roddy Doyle. Une analyse comparative de *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile* nous permettra ensuite de montrer à quel point l'équilibre entre oralité et littérarité est fragile. Cela nous amènera à repenser la place de l'oralité dans la quête de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle, et ainsi à redéfinir l'œuvre barrytownnienne dans son ensemble.

Définition de l'oralité littéraire de Doyle, fil rouge de l'œuvre de Barrytown

- 5 La prépondérance de l'oralité dans les premiers romans de Roddy Doyle nous amène à en faire l'angle d'approche de cette étude. En effet, les romans de la *Barrytown Trilogy* en particulier sont envahis d'éléments stylistiques et linguistiques visant à suggérer l'oralité et l'irlandité linguistique. Ces éléments relèvent du discours rapporté qui abonde et dans lequel est mis en place un système complexe d'encodage dialectal et de représentation de l'oralité. Toutefois, Doyle ne limite pas la représentation de l'oralité au dialogue : cette dernière envahit jusqu'aux passages narratifs.
- 6 L'oralité littéraire de Roddy Doyle passe avant toute chose par la prédominance du discours direct (DD), qui prend la forme d'un enchaînement de répliques introduites par des tirets cadratins, ainsi que le montre l'exemple suivant (TP, 1) :

—Tha' was a great few days.
 —Brilliant.
 —She's a great oul' one. For her age, like.
 —Fuckin' amazin'. Great energy.
 —An' B'rack. He must've kissed every fuckin' baby in Offaly.
 —An' did yeh see the way he skulled tha' pint?
 —No doubtin' his fuckin' roots, an' anyway.
 —An' the speech.
 —Brilliant.
 —'Yes, we can' – whatever it is in Irish. He made the effort.
 —What is it again?
 —Haven't a clue. But it's funny, isn't it? Such a simple thing – a few speeches and smilin' faces. A bit of hope. An' it feels like we're over the worst, we've turned a corner.
 —Exactly. It's great.
 —We're still fucked but, aren't we?
 —Bollixed.

- 7 Le DD est la marque d'oralité la plus évidente, mais c'est loin d'être la seule. Toutes les paroles sont bonnes à être écrites, et le DD côtoie donc le discours indirect (DI), le discours indirect libre (DIL) et le discours direct libre (DDL), créant un effet cacophonique singulier. Nous utilisons ici la terminologie de De Mattia-Viviès (2006) reprise notamment par Sorlin (2014). (TC, 48) :

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

- 8 Ainsi que nous l'avions démontré précédemment (Boichard, 2016), la première phrase semble être un exemple de discours narrativisé : le lecteur n'a pas accès aux paroles véritablement prononcées. Mais la deuxième phrase nous rapporte au DD l'acte de parole de Jimmy, entre parenthèses. Dans la troisième phrase, nous avons affaire à un cas typique de DI. Enfin, la dernière phrase peut être interprétée comme un exemple de DIL : on peut retrouver les paroles prononcées par Joey : « That's grand, just the same note three times, one and then the other two together, then the same again, and again right through. » Toutefois, cette interprétation est sans doute influencée par le DI dans la phrase précédente, et il est tout à fait possible de la considérer comme un exemple de DDL, les paroles étant rapportées telles quelles, mais sans guillemets ou tiret, ni verbe introducteur. Les principales techniques de représentation du discours sont ainsi présentes dans un seul paragraphe. L'emploi des parenthèses dans la deuxième phrase est particulièrement intéressant. Tout se passe comme si l'auteur / le narrateur changeait d'avis en cours de route, ayant tout d'abord décidé de ne pas faire entendre les paroles prononcées, puis se ravisant, incapable de ne pas écrire toutes les paroles. Le choix de l'oralité n'en est ainsi que plus marqué. Néanmoins, l'auteur ne limite pas la représentation de l'oralité au simple emploi du discours rapporté : la forme même de ce dernier est propre à l'auteur, qui met en place un système complexe et non impressionniste d'encodage dialectal et d'oralisation du discours.
- 9 En effet, la prédominance de l'oralité passe également par un certain nombre de manipulations graphiques (Jobert, 2009), morphosyntaxiques, lexicales et typographiques qui visent à représenter l'oralité et l'irlandité – c'est-à-dire le dialecte anglais irlandais⁴. Le dialecte – par définition plus oral qu'écrit – est partie prenante de l'oralité littéraire de Doyle. Les manipulations peuvent être divisées en plusieurs types de marqueurs synthétisés ci-dessous (Boichard, 2018) :
- 10 **Marqueurs d'oralité** : ce sont tous les éléments relevant de ce que Leech et Short (2007) nomment « Standard Non-Fluency » : les pauses, les hésitations et les reprises. On trouve également dans cette catégorie tous les éléments définitoires de la langue orale (au sens de style oral spontané) et non de la langue écrite (au sens de style écrit construit) (Ong (2002), Chafe et Tannen (1982)), comme la fragmentation, évidente dans l'exemple suivant (TV, 380) :
- O' course, Jim, he said. —No problem. I just —Sorry.
- 11 **Marqueurs d'irlandité** : ce sont tous les éléments qui nous permettent d'affirmer que la langue des conversations est le dialecte anglais irlandais. Certaines formes grammaticales spécifiquement irlandaises comme : (TV, 402) *Is she after doin' somethin' to herself?*, certaines lexies irlandaises comme *eejit* (TV, 358), et certaines modifications graphiques représentant spécifiquement l'accent anglais irlandais comme *annyyone* (TV, 423) sont de véritables marqueurs d'irlandité.
- 12 **Marqueurs mixtes** : il s'agit d'éléments qui peuvent aussi bien marquer l'oralité que l'irlandité, comme c'est le cas de *yeh* dans l'exemple suivant (TS, 198) :
- Tha' doesn't mean he can come up to yeh outside o' mass when you're with your mot an' your kids an' ask yeh for it.
- 13 **Marqueurs supradialectaux** : il s'agit de caractéristiques observables dans d'autres dialectes de la langue anglaise qui ne permettent pas à eux seuls d'identifier le dialecte représenté. C'est seulement leur contexte d'utilisation qui permet d'identifier le dialecte qu'ils contribuent à représenter. L'élision de <g> dans la graphie <ing> et son remplacement par une apostrophe comme dans *smilin'* (TP, 1) ou *fuckin'* (TP, 12) est un

marqueur supradialectal, car ce phénomène n'est pas propre à l'anglais irlandais. De la même manière, l'élision de <t> marquant une glottalisation comme dans *wha'ever* (TP, 7) ou *nigh'* (TP, 55) est un marqueur supradialectal présent dans de nombreux accents.

- 14 À la frontière entre les marqueurs d'oralité et les marqueurs supradialectaux se trouvent les cas d'*eye-dialect*. Krapp (1971, 224) définit ce phénomène de la manière suivante :

To the scientific student of speech, these misspellings of words universally pronounced the same way have no significance, but in the literary dialect they serve a useful purpose as providing obvious hints that the general tone of the speech is to be felt as something different from the tone of conventional speech.

- 15 Par exemple, les modifications graphiques comme *an'* (TP, 38, 41, 43, 45, etc.) pour *and* et *cos* (TP, 7, 65, 71, 75, etc.) pour *because* ne relèvent en rien de marqueurs d'irlandité, puisqu'ils ne sont pas plus caractéristiques du dialecte anglais irlandais que de la prononciation de nombreux anglophones dans la chaîne parlée, quel que soit leur accent, y compris la RP.

- 16 Dans les romans de Barrytown les plus oralisés, ces marqueurs sont utilisés à l'envi, jusqu'à parfois rendre la lecture laborieuse. Cette prépondérance de marques d'oralité envahit même les parties narratives, déséquilibrant ainsi complètement la dichotomie oral / écrit puisqu'elle confère une qualité orale à des actes linguistiques jamais prononcés, même dans le monde textuel fictionnel du roman, sans qu'il s'agisse nécessairement de monologues intérieurs⁵. L'expression « oralité littéraire » prend ici tout son sens.

- 17 L'oralité n'est pas limitée à des modifications graphiques. La voix des personnages est au cœur de l'oralité doyllienne : tout ce qu'ils ont à dire doit être écrit comme ils le diraient. Par conséquent, lorsque les personnages sont narrateurs ou focalisateurs, leurs pensées sont oralisées et l'oralité pénètre les passages narratifs. On trouve ainsi dans les passages narratifs des romans de Barrytown la plupart des caractéristiques propres à la langue orale fragmentée telle que décrite par Chafe (1982) et Tannen (1982, 1985). Parmi les traits les plus saillants, on trouve notamment :

- De nombreuses phrases nominales ou adjectivales (TS, 160) :
She might feel shock: no, not now. She might feel a loss of individuality. She might feel she didn't matter: no. Like a vessel: no. Loveless: yeah—not really. Scared: a bit. Sick: not yet. Not ready for pregnancy: sort of, but not really.
- Un style paratactique très marqué (TS, 153) :
They said nothing after that for a bit. Jimmy Sr could think of nothing else to say. He looked around him: kids and yuppies. He sat there, feeling far from home. The lads would all be downstairs by now. Jimmy had a good one he'd heard in work for them, about a harelip in a spermbank. He loved Sharon but, if the last five minutes were anything to go by, she was shocking drinking company.
- De nombreuses répétitions (TW, 3) :
It couldn't have been anyone else, after all I'd heard about him, after all I'd expected.

- 18 Cela va même parfois plus loin, puisqu'il n'est pas rare de trouver des modifications graphiques telles que des marqueurs d'oralité ou d'irlandité dans les passages narratifs⁶ :

(TV, 357) That was a bit fuckin' stupid when you thought about it; sticking a picture up on your wall for a fortnight and then having to bring it back again; on a bus or on the DART, sitting there like a gobshite with a big picture on your lap, of a woman in her nip or something.

(TV, 362) He probably didn't even know what it meant, the stupid **oul'** bollix.

- 19 L'œuvre barrytownienne semble donc reposer sur une recherche constante d'équilibre entre un style oral et un *medium* de production écrit, avec une proportion très importante d'oralité qui fait douter certains de la qualité littéraire de l'œuvre de Doyle. Le choix d'un registre de langue souvent très familier participe également de l'oralité prédominante de l'œuvre barrytownienne — l'auteur est notamment célèbre pour sa fascination pour le terme *fuck* —, et de ce style souvent jugé peu littéraire. Néanmoins, l'oralité des romans de Barrytown repose sur un système travaillé qui révèle une réflexion approfondie de l'auteur sur le fonctionnement de la langue orale populaire de la banlieue nord de Dublin qu'il connaît parfaitement pour y avoir lui-même grandi. Ainsi, c'est ce style oralisé qui permet à Doyle de construire sa poétique du quotidien irlandais contemporain. L'écriture de l'oralité est donc elle-même un point d'équilibre fragile permettant à l'auteur de faire le lien entre deux forces qui semblent s'opposer mais qui sont nécessaires à l'expression de sa création artistique. C'est ce lien auquel nous donnons le nom d'*orature*, à partir d'une terminologie mise en place par Hagège (1985). L'*orature* se dit d'un style littéraire qui fait la part belle à l'oralité, à une langue par définition écrite mais imprégnée des spécificités du *medium* de transmission oral qui caractérisait la tradition orale. L'*orature* s'inscrit ostensiblement au croisement des deux *media* oral et écrit. En revanche, pour autant qu'un système semble se développer au fil de l'œuvre doylienne, tous les romans n'ont pas recours aux mêmes stratégies, et la proportion d'oralité n'est pas stable dans toute l'œuvre de Barrytown. *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile* sont deux exemples pour le moins déstabilisants, qui font pencher la balance du côté de la littérarité davantage que de l'oralité.

***Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile* : contrepoints littéraires qui semblent déstabiliser l'œuvre barrytownienne**

- 20 L'œuvre barrytownienne fonctionne par groupes de romans : les romans de la famille Rabbitte avec la *Barrytown Trilogy* et *TG* ; les *Paula Spencer* avec *TW* et *PS* ; les recueils de conversation *TP* et *TMP*. Ces regroupements se font naturellement : les romans ont les mêmes personnages principaux, traitent des mêmes thématiques, et font peu ou prou usage des mêmes marqueurs d'oralité et d'irlandité. À cet égard, *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile* semblent déséquilibrer l'harmonie générale, puisqu'ils ne font *a priori* partie d'aucun groupe de romans. En 2014, Doyle confiait d'ailleurs dans un entretien à l'*Irish Times* : « It occurred to me recently that of the 10 novels I've written there's only one that stands alone: *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. Otherwise I've always gone back to characters. » La publication de *Smile* remet cela en question, puisqu'il apparaît rapidement que ces deux romans doivent être mis en regard.

- 21 Les deux couvertures⁷ font appel aux mêmes couleurs, et mettent en scène un jeune garçon qui semble avoir à peu près le même âge – la ressemblance entre les deux garçons est par ailleurs surprenante. De plus, les titres semblent devoir se lire en écho l'un à l'autre, le rire du premier étant remplacé par le sourire du second. À la lecture des deux romans, on se rend compte que le *Ha Ha Ha* prononcé par les camarades de classe de Paddy Clarke est à interpréter tout aussi ironiquement et tragiquement que le sourire complimenté par un des enseignants de Victor Forde dans *Smile*.

—Paddy Clarke –

Paddy Clarke –

Has no da.

Ha ha ha!

I didn't listen to them. They were only kids. (*PC*, 281)

And this violent man with the Desperate Dan head liked me. I knew this – everybody knew this – because of something he'd said more than two years before, when I was thirteen.

—Victor Forde, I can never resist your smile.

It was like a line from a film, in a very wrong place. I knew I was doomed. (*Smile*, 18)

- 22 L'écho entre ces titres, et l'interprétation qu'il convient d'en faire, sont saisissants. À cela viennent s'ajouter de nombreux points communs thématiques et diégétiques. *PC* est l'histoire d'un enfant d'une dizaine d'années qui évolue dans la banlieue dublinoise de Barrytown et grandit au milieu d'un groupe d'amis, d'une école catholique et d'une famille en pleine crise parentale ; ses parents se séparent à la fin du roman. *Smile* quant à lui est centré sur un quinquagénaire en plein divorce (c'est en tout cas ce que le récit nous laisse à croire) constamment rappelé à ses souvenirs d'adolescence dans un collège catholique de la banlieue nord de Dublin (Barrytown n'est pas nommée), souvenirs qu'il garde pour le lecteur tout en buvant des bières au pub avec quelques connaissances. Les points de contact entre les deux romans sont donc nombreux, et le

second se lit comme un écho au premier, comme un roman de la maturité à lire en miroir du roman d'apprentissage.

- 23 Au-delà des similarités thématiques qui rassemblent *PC* et *Smile*, ces deux romans présentent des points communs stylistiques qui semblent déséquilibrer l'harmonie de l'œuvre de Barrytown : l'oralité s'y fait moins marquée, et la construction littéraire plus complexe. Le déséquilibre est évident d'un point de vue quantitatif : les marqueurs lexicaux, syntaxiques et graphiques d'irlandité et d'oralité ne sont pas complètement absents, mais sont bien moindres par rapport à ce que l'on peut observer dans les romans les plus oralisés comme *TC*, *TS*, *TP* et *TMP*. Dans l'exemple suivant, certaines graphies souvent modifiées dans l'oralité barrytownienne sont mises en gras afin de montrer l'oralisation moindre du DD dans *PC* :

(*PC*, 43) —What's this ?

—Braille. Blind people's **writing**.

He closed his eyes and felt the bumps on the page.

—What does it say? he asked.

—It's my English homework, I told him. —Fifteen lines about my favourite pet.

—Is the teacher blind?

—No, I was just **doing** it. I did it properly as well.

Henno would have killed me if I'd brought in just the braille.

—**You** don't have a pet, said my da.

—We could make it up.

—What did **you** pick?

—Dog.

He held the page up and looked at the light through the holes. I'd done that already.

—Good man, he said.

He felt the bumps again. He closed his eyes.

—I can't tell the difference, he said. —Can **you**?

—No.

- 24 D'autre part, le dialogue se fait plus rare, et il se passe parfois des pages entières sans la trace d'une interaction rapportée au DD (*PC*, 116, 175, 203, 258 ; *Smile*, 45, 73, 95, 131, 132). On observe par conséquent une plus grande proportion de passages narratifs, et une intériorisation plus grande causée par la prépondérance de passages narratifs à la première personne. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les romans de Barrytown les moins oralisés sont tous narrés à la première personne — c'est le cas notamment de *The Woman Who Walked into Doors*. Le penchant littéraire de ces romans s'exprime également au travers d'une construction plus complexe.

- 25 *PC* et *Smile* ne sont pas narrés chronologiquement. Dans le cas du premier, la chronologie est floue. Le roman est articulé autour de fragments qui semblent mimétiques de la mémoire d'un enfant racontant les événements de sa vie sans ordre particulier. Il y a bien une évolution diégétique et une évolution de l'enfant au fil du roman, qui en font une forme de roman d'apprentissage, mais rien de tout cela n'est explicitement structuré par le récit. Le roman n'est pas composé de chapitres, et seul un saut de ligne indique au lecteur le passage à une section différente. Dans *Smile*, la construction littéraire du récit est plus évidente puisqu'elle est organisée autour de trois temps diégétiques : certains chapitres sont consacrés à des analepses renvoyant à l'adolescence de Victor Forde et au temps passé chez les *Christian Brothers*, d'autres sont consacrés à des analepses dans sa vie avec sa femme Rachel avant le divorce, et les chapitres restants relatent le moment présent de la narration. Ces trois temps s'entremêlent sans ordre évident et de manière à ce que le lecteur ne puisse pas

toujours les identifier dès leur première phrase. L'ensemble est déstabilisant pour le lecteur, tant dans *PC* que dans *Smile*, puisque cette construction complexe déséquilibre le temps de la narration doylienne qui est habituellement chronologique (exception faite de *The Woman Who Walked Into Doors*).

- 26 *Smile* pousse le déséquilibre stylistique plus loin que *PC*. En effet, il utilise une technique narrative inédite dans l'œuvre de Barrytown : la manipulation du lecteur par le narrateur, qui, on l'apprend au tout dernier chapitre, se ment et ment au lecteur depuis le tout début. Le narrateur — autodiégétique dans la terminologie genettienne —, Victor Forde, et l'ancien camarade de lycée qu'il a retrouvé au pub et dont il ne parvient pas à se souvenir depuis le début du roman, Eddie Fitzgerald, ne sont en fait qu'une seule et même « personne » :

—I'm you, you fuckin' eejit.

—What?

—I'm —

—No — what do you mean?

—Exactly what I said. Literally what I said. No escape, Victor. I am you. (*Smile*, 205)

- 27 Le lecteur apprend ainsi que la vie que Victor Forde raconte depuis le début du roman est une invention par laquelle ce personnage/narrateur a tenté de se remettre de la tragédie qu'il a vécue chez les *Christian Brothers* :

—There's no Rachel, he said. (*Smile*, 212)

—You've spent years wondering what the alternative Victor would have been like. Especially recently. Haven't you? (*Smile*, 210)

—He didn't molest you — me. Us. Once. He didn't stop there. Once. Twice. It was seventeen times. He raped us, Victor.

—No, he didn't.

—He did. And you know it. He raped you. He got your trousers down. He told you to help him. That was the killer. Because I did. I unbuckled my belt. I helped him. And he raped me. For a month. And no one said a thing. Remember?

—Yes. (*Smile*, 211)

- 28 C'est ce retournement narratif qui intervient dans les toutes dernières pages qui donne à *Smile* son épaisseur et sa complexité, et qui, bien davantage que la rareté relative des marques d'oralité, en fait un roman de la marge dans l'œuvre de Barrytown. En effet, bien que certains des romans de Barrytown jouent sur la polyphonie et la multiplicité des points de vue — *TC* est sans doute le plus polyphonique de tous —, aucun roman jusqu'à *Smile* n'avait eu recours à un tel subterfuge. Ce dernier est particulièrement déstabilisant pour le lecteur et a pour effet d'exacerber la violence de la révélation finale.

- 29 Comme s'il souhaitait souligner le caractère littéraire de *Smile*, Doyle a choisi de faire de son protagoniste Victor Forde un écrivain raté, ajoutant ainsi une réflexion métalittéraire à ce roman du contrepoint. Ce choix est l'un des seuls indices pouvant orienter l'interprétation du lecteur vers une prédiction du retournement narratif final.

She was the most beautiful woman I had ever seen. **I look at that sentence and I hate it.** But it's honest. I gawked up at her — I must have been gawking. (*Smile*, 80)

I found the Moleskine notebook Rachel had given me years before — years before she'd copped on that I wouldn't be putting anything in the notebooks she kept giving me. 31/17/14. *Girl — fat farmer — Czech. Or Polish. Wake. Sadness. Brother/old girlfriend? I'd take it from there. It would become something. A short story. I*

could feel it in me, written. Just waiting. I was ready for another piss, then bed. I'd text Rachel. *Using the notebook – writing a short story and a novel*. X. No, I wouldn't do that. (*Smile*, 154)

What about yourself? I was doing well, I thought. I'd heard men say that, the uncles and my father, gathered in the hall and kitchen at home, when I was a child. *What about yourself?* Ah sure – I was back home, back across the river. **There was definitely a novel in me.** (*Smile*, 143)⁸

- 30 La complexité de la construction narrative de *Smile* fait pencher la balance du côté de la littérarité, faisant de l'oralité une caractéristique marginale ou ornementale du roman, alors qu'elle est saillante dans le reste de l'œuvre barrytownienne. Cette déstabilisation soulève la question de l'étiquetage de cette œuvre et nous amène à nous demander si on peut considérer *Smile* comme un roman de Barrytown. Cette question peut rapidement être évacuée : *Smile* est sans doute un roman de la marge, mais qui trouve toutefois sa place dans l'œuvre de Barrytown. En effet, si l'oralité n'y est pas prédominante, elle n'en est pas absente pour autant. On trouve une narration oralisée et fragmentée, et le peu de dialogue ressemble à du dialogue doyen. Néanmoins, *Smile* nous invite à repenser la définition de l'œuvre de Barrytown.

Vers une redéfinition du point d'équilibre de l'œuvre barrytownienne

- 31 Le style étant un ensemble d'outils permettant de produire des effets, nous pouvons dire que Doyle a créé et continue de créer sa « boîte à outils⁹ », dans laquelle il choisit, pour chaque œuvre, ceux qui lui permettront le mieux de produire l'effet recherché. Ainsi, l'œuvre de Barrytown est plus variée et complexe qu'il n'y paraît et s'articule autour des éléments suivants :

Romans

Construction narrative relativement simple : récits chronologiques
Narration fiable
Regroupements par groupes d'œuvres

Ancrage géographique à Barrytown

Ancrage temporel contemporain

Thématiques du quotidien irlandais contemporain

Personnages issus des classes populaires
Humour

Présence de marqueurs d'oralité et d'irlandité linguistiques

Forte proportion de dialogue au DD
Présence de Discours Rapporté sous toutes ses formes
Forte oralisation de la narration

- 32 Les romans les plus caractéristiques remplissent tous ces critères (TC, TS, TV, TG, PS). D'autres œuvres, plus marginales, remplissent tout de même la majorité de ces critères. TW est plus complexe dans sa construction car le récit n'est pas chronologique. TP et TMP se distinguent par l'absence de narration, et la présence exclusive de DD. Ce ne sont d'ailleurs pas des romans, mais des recueils de conversations. PC est en décalage avec le reste de l'œuvre barrytownienne puisque la diégèse est ancrée dans les années 1960. Il se distingue également par le caractère enfantin de son narrateur et l'absence de chronologie du récit. *Smile*, enfin, est le roman qui remplit le moins de critères : il n'est pas expressément ancré à Barrytown (mais tout de même dans la banlieue de

Dublin), son récit n'est pas chronologique ni son narrateur fiable. Pour autant, même si elles ne sont pas toujours aussi centrales, l'oralité et l'irlandité linguistiques et thématiques demeurent fortement présentes dans toutes ces œuvres.

- 33 *Smile* nous impose de repenser l'interface oralité / littérarité comme point d'équilibre de l'œuvre barrytownienne. En effet, bien qu'oralité et littérarité soient deux forces co-dépendantes et quasi omniprésentes, au fil de l'œuvre, leur statut évolue d'élément central à élément ornemental. Cette évolution n'est pas anodine et soulève un certain nombre de questions sur le style de Doyle. L'oralité demeure présente en filigrane dans toute son œuvre, mais elle est souvent moins centrale et moins exhaustive. En effet, dans les œuvres les plus récentes, l'oralité et l'irlandité linguistique sont limitées à certains traits saillants. L'exemple le plus frappant est le couple *TP* (2012) / *TMP* (2014). Contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, ces recueils de conversations au DD limitent la représentation de l'oralité et de l'irlandité à quelques marqueurs récurrents :

(*TMP*, 30)

- See, Richard the Third was found dead in a car park.
- Who?
- Richard the Third.
- Who was he?
- The King of England.
- Wha' happened the fuckin' Queen?**
- Before her.
- He was her da?
- I think so, yeah. Grandda maybe. **Annyway**, they found him.
- They took their fuckin' time.
- Yeah – yeah. I'd like to think that if I got lost my gang'd try a bit fuckin' harder.
- He was probably a bit of a cunt.
- Safe bet. They're all cunts.
- Wha' happened him** anyway?
- He couldn't find his car.
- So he just lay down **an' fuckin' died?**
- Well, like. If you're used to people **doin' everythin' for yeh—**
- Ah, fuck off.
- I'm only messin'. He was in a fight. Swords **an' all.**
- The car park was in fuckin' Swords?
- No – the fight. There were swords. He was brutally hacked – **accordin' to the English guards.**
- How do they know it was him? He must've been there for ages.
- His DNA.
- What about it?
- It was 45 per cent horse.
- Ah well, then he was definitely one **o' the British royal family.**
- Science is incredible, isn't it?
- Brilliant.

- 34 Ce sont ces mêmes marques que l'on trouve dans les parties en DD de *Smile*. L'effet qui en découle n'est pas une disparition qualitative de l'oralité, mais uniquement une réduction quantitative des marques d'oralité. De cela résulte sans doute une littérarité (au sens de construction littéraire) plus marquée. Tout se passe comme si Doyle, après avoir utilisé les premières œuvres de Barrytown, et surtout la *Barrytown Trilogy*, comme des laboratoires dans lesquels il essayait différents mélanges quantitatifs et qualitatifs de représentation de l'oralité et de l'irlandité, avait fini par trouver une formule équilibrée lui permettant d'obtenir les effets recherchés. Cette conclusion est sans

doute hâtive, car la leçon principale que *Smile* nous enseigne, est que Doyle est sans cesse capable de déstabiliser la lectrice trop habituée et trop sûre de ce qui l'attend dans un nouveau roman. Quoi qu'il en soit, si au sein de toute l'œuvre de Barrytown l'équilibre horizontal semble fragile, c'est simplement parce que le rôle du point d'équilibre initial qu'est l'interface entre style oral et style écrit est sans cesse déplacé et redéfini. Pour autant, les choix sont harmonieux au sein d'une même œuvre, voire au sein d'un groupe d'œuvres, puisque, depuis *Smile*, plus aucune n'est isolée.

Conclusion

- 35 L'harmonie stylistique de l'œuvre de Barrytown est une signature auctoriale singulière. Les duos, trios et le quatuor de romans qui composent cette œuvre en font un ensemble littéraire composite et néanmoins équilibré autour de traits stylistiques et thématiques communs. Les thèmes n'ont été que peu abordés dans cet article, mais la poétique qui se dégage de l'oralité littéraire de Doyle est celle du quotidien irlandais contemporain. Les personnages sont tous issus des classes sociales populaires et traversent les tragédies de la vie quotidienne : chômage, maladie, divorce, grossesse non souhaitée, viol, alcoolisme, etc. Doyle s'efforce de prêter avec humour sa voix à celles et ceux qui sont souvent oubliés. Là encore, *Smile* détonne quelque peu, car bien qu'il traite lui aussi de ces thématiques, sans doute encore davantage que les autres romans, il le fait avec beaucoup moins d'humour. C'est la construction littéraire qui produit cet effet, la manipulation narrative venant faire contrepoids. *Smile* est le roman le plus tragique, le plus complexe et le plus déstabilisant de l'œuvre barrytownienne de Roddy Doyle.
- 36 Si *Smile* semble apporter une touche déséquilibrante à un ensemble harmonieux, il vient en fait plutôt complexifier le style de l'auteur et redéfinir son point d'équilibre. Détail non négligeable, *Smile* permet de faire le lien avec le reste de l'œuvre de fiction de Doyle. En effet, la manipulation narrative présente dans *Smile* et jusqu'alors inédite dans l'œuvre barrytownienne est une technique utilisée par l'auteur dans la trilogie *The Last Roundup* (*A Star Called Henry*, *Oh Play That Thing* et *The Dead Republic*, publiés entre 1999 et 2010). Ce dernier roman peut donc en quelque sorte être considéré comme le trait d'union de l'œuvre fictionnelle de Doyle puisqu'il relie l'œuvre de Barrytown à la trilogie *The Last Roundup* qui est géographiquement, temporellement, thématiquement et stylistiquement très différente. Celle-ci suit le personnage-narrateur Henry Smart pendant la plus grande partie du xx^e siècle, entre les États-Unis, l'Angleterre et l'Irlande. À travers la vie de ce personnage hors du commun, Doyle réécrit l'histoire de l'Irlande et les questions politiques qui sont traitées indirectement dans l'œuvre de Barrytown sont abordées frontalement. Mais on doute rapidement de la fiabilité de ce narrateur qui a vécu trop d'événements historiques au premier plan pour rester crédible. Le style de ces romans est beaucoup moins oral, et la construction littéraire beaucoup plus classique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- DOYLE, Roddy. 1994. *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. Londres : Minerva.
- DOYLE, Roddy. 1995. *The Barrytown Trilogy : The Commitments, The Snapper and The Van*. Penguin : USA.
- DOYLE, Roddy. 1996. *The Woman Who Walked into Doors*. New York : Viking.
- DOYLE, Roddy. 1999. *A Star Called Henry*. Londres : Jonathan Cape.
- DOYLE, Roddy. 2004. *Oh Play That Thing*. Londres : Jonathan Cape.
- DOYLE, Roddy. 2010. *The Dead Republic*. Londres : Jonathan Cape.
- DOYLE, Roddy. 2007. *Paula Spencer*. New York : Penguin.
- DOYLE, Roddy. 2012. *Two Pints*. Londres : Jonathan Cape.
- DOYLE, Roddy. 2014. *Two More Pints*. Londres : Jonathan Cape.
- DOYLE, Roddy. 2014. *The Guts*. New York : Viking.
- DOYLE, Roddy. 2017. *Smile*. Londres : Jonathan Cape.

Références

- BOICHARD, Léa. 2016. « Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle ». *Etudes de Stylistique anglaise* 9 : 81-99.
- BOICHARD, Léa. 2018. « Oralité ou irlandité: la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle », dans GLAIN, Olivier et Manuel JOBERT (eds) *Phonologies de l'anglais : Théories et application*. Limoges : Lambert Lucas, p.117-134.
- CHAFE, Wallace. 1982. « Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature », dans TANNEN, Deborah (ed). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. Advances in Discourse Processes*, vol. 9. Ablex, p.35-53.
- DE MATTIA-VIVIES, Monique. 2005. « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique ». *Bulletin de la SSA* : 9-24.
- 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.
- FILPPULA, Markku. 1999. *The Grammar of Irish English, Language in Hibernian Style*. Londres : Routledge.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- GLAIN, Olivier et Manuel JOBERT (eds) 2018. *Phonologies de l'anglais : Théories et application*. Limoges : Lambert Lucas.

HAGÈGE, Claude. 1985. *L'homme de Paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard.

HERRENSCHMIDT, Clarisse. 2007. *Les trois écritures : langue, nombre, code*. Paris : Gallimard.

JOBERT, Manuel. 2009. « Graphie, phonie et encodage dialectal. Le Cockney de Somerset Maugham dans *Liza of Lambeth* ». *Lexis HS 1 « Lexicology and Phonology »*.

KRAPP, George Philip. 1971. « The psychology of dialect writing », dans WILLIAMSON, Juanita et Virginia BURKE (eds.), *A Various Language*. New York : Holt, Rinehart & Winston Inc, p.22-29.

ONG, Walter Jackson. 2002 [1982]. *Orality and Literacy*. Londres : Routledge.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1972 [1916]. *Le Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.

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

TANNEN, Deborah (ed). 1982. *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. Advances in Discourse Processes*, vol. 9. Ablex.

Site web

The Irish Times : <https://www.irishtimes.com/culture/roddy-doyle-of-the-10-novels-i-ve-written-only-one-stands-alone-1.1806629>, consulté le 22 avril 2018.

NOTES

1. Désormais TC, TS et TV.
2. Désormais PC.
3. Désormais TW, PS, TG, TP et TMP.
4. Pour une description détaillée du dialecte anglais irlandais, voir Filppula (1999).
5. Sur le caractère oral du monologue intérieur, voir notamment De Mattia-Viviès (2005).
6. Nous soulignons.
7. Crédits : photo de couverture de *Paddy Clarke Ha Ha Ha* par Derek Speirs/Report ; photo de couverture de *Smile* par H. Armstrong Roberts/Getty Images, design de © Suzanne Dean.
8. Nous soulignons.
9. Le terme « toolbox » est utilisé par Leech (2014) pour décrire l'ensemble des outils que la linguistique offre à l'analyse stylistique. On peut imaginer, de la même manière, qu'un.e auteur.e crée sa propre « boîte à outils » stylistique au cours de sa carrière.

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse au contact entre oralité et écriture, fil conducteur stylistique de l'œuvre de Barrytown de Roddy Doyle. Ces romans présentent des degrés d'oralité variés. Si l'oralité est très présente dans certains romans, elle l'est moins dans d'autres qui semblent s'inscrire dans une

zone d'entre-deux, d'interface entre style oral et style écrit, où l'oralité est davantage confrontée à la construction littéraire ; d'autres enfin s'inscrivent distinctement dans une quête de littérarité plus marquée. Pour autant, l'oralité littéraire est toujours là et semble constituer le point d'équilibre du style de Doyle. Cependant, la publication en 2017 de *Smile* est venue bousculer le fil instable sur lequel évolue le lecteur de Doyle, tiré d'un côté par l'oralité, et de l'autre par la littérarité. Comment ce roman trouve-t-il sa place dans cette œuvre fondamentalement oralisée ? À travers des exemples choisis dans l'œuvre de Barrytown, cet article tente tout d'abord de définir l'oralité littéraire de Roddy Doyle. En confrontant *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile*, deux romans à étudier en écho, nous montrons ensuite à quel point l'équilibre entre oralité et littérarité est fragile, ce qui nous amène à repenser la place de l'oralité dans la quête de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle, et ainsi à redéfinir l'œuvre barrytownienne dans son ensemble.

This article deals with the collision of orality and writing, which is the leading stylistic thread of Roddy Doyle's Barrytown novels. These novels show varying degrees of orality. While it is ever present in some, it appears less central in some others, which seem to occupy a contact zone, in-between orality and literary construction. A few others are distinctively less oral and more oriented towards a quest for literariness. Nonetheless, literary orality never disappears, and it seems to provide balance in Doyle's style. However, the publication of *Smile* in 2017 challenged this fragile balance between orality and literariness. How does this novel find its place in this fundamentally oral group of novels? Through an overview of the novels of Barrytown, I first intend to define Doyle's literary orality. I then focus on a comparison between *Smile* and *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, two novels that echo each other, in order to show the fragility of the balance between orality and literariness. Finally, this leads me to rethink the role of orality in Doyle's quest for stylistic balance, and therefore to redefine the Barrytown novels.

INDEX

Mots-clés : Doyle (Roddy), Paddy Clarke Ha Ha Ha, Smile, stylistique, oralité, orature, encodage dialectal, anglais irlandais

Keywords : Doyle (Roddy), Paddy Clarke Ha Ha Ha, Smile, stylistics, orality, orature, dialect encoding, Irish English

AUTEUR

LÉA BOICHARD

Université Jean Moulin – Lyon 3
CEL, EA 1663

Léa Boichard, agrégée d'anglais, est PrAg à l'Université Jean Moulin, Lyon 3 où elle prépare une thèse de doctorat en stylistique intitulée « La poétique du parler populaire dans l'œuvre barrytownienne de Roddy Doyle : étude stylistique de l'oralité et de l'irlandité », sous la direction du Professeur Manuel Jobert.

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