Equilibre et déséquilibre des formes de la parole rapportée dans « The Mourning » et « Sitting with the Dead » de William Trevor

Michel Brunet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3696>

DOI : 10.4000/esa.3696

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Michel Brunet, « Equilibre et déséquilibre des formes de la parole rapportée dans « The Mourning » et « Sitting with the Dead » de William Trevor », *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/3696> ; DOI : 10.4000/esa.3696

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2019.

Études de Stylistique Anglaise

Equilibre et déséquilibre des formes de la parole rapportée dans « The Mourning » et « Sitting with the Dead » de William Trevor

Michel Brunet

- 1 Le propos de cette contribution est d'analyser la distribution des divers types de présentation de la parole dans deux nouvelles de William Trevor, de montrer comment ces différentes formes s'articulent dans l'écriture de ces récits courts et de mettre en lumière les effets d'équilibre et de déséquilibre ressentis par le lecteur.
- 2 La première nouvelle retenue dans le cadre de cette étude, « The Mourning », a été publiée pour la première fois dans *The New Yorker* en 1997 puis reprise en 2000 dans le recueil *The Hill Bachelors*. La seconde nouvelle « Sitting with the Dead » a, elle aussi, fait l'objet d'une première publication dans le même magazine américain en 2001 et figure en tête du recueil *A Bit on the Side*, publié en 2004.
- 3 L'étude se donne comme projet d'analyser, d'une manière sélective, ces deux nouvelles en privilégiant le point de vue de la communication et de la mise en texte de la parole. Le concept de parole devra être pris au sens large et fera référence non seulement aux énoncés proférés, mais aussi aux pensées représentées en se fondant, d'une part, sur les analyses stylistiques du discours établies par Leech et Short (1981) et s'inscrivant, d'autre part, dans une perspective pragmatique mettant en jeu les lois ou maximes du discours et des interactions sociales conceptualisées respectivement par Ducrot (1972) et Grice (1975).
- 4 Une première partie retracera brièvement et quantitativement l'évolution de la représentation de la parole dans les nouvelles de William Trevor en mettant l'accent sur la distribution des différents types de discours rapportés. Dans une deuxième partie, l'analyse d'un extrait de « The Mourning » s'emploiera à montrer comment l'auteur joue savamment de l'alternance entre discours direct, discours indirect, discours indirect libre et discours narrativisé en l'associant à la problématique du point

de vue, et motive, ainsi, le choix de ces modalités discursives. Enfin, dans un dernier temps, une lecture plus serrée, mais encore nécessairement sélective, de « *Sitting with the Dead* », nouvelle plus tardive, se proposera d'identifier les moyens linguistiques et stylistiques mis en œuvre par l'auteur pour ouvrir une voie interprétative sur la poétique de son écriture, en se fondant sur les effets de lecture qu'elle engendre en termes d'équilibre et de déséquilibre.

L'art de la conversation dans les nouvelles de William Trevor

- 5 Dans un entretien accordé au début de sa carrière littéraire, Trevor soulignait déjà l'importance, dans sa fiction, de la représentation de la parole ou, plus exactement, des obstacles à la communication et mentionnait la pluralité des interprétations : « Essentially all my writing is about non-communication — which is very sad and very funny » (Webb 1965). Le dialogue trévorien dénote assurément une faillite de la communication, ce qui a pour corrélat de souligner l'isolement des individus et de nourrir l'intérêt dramatique des récits¹. Dans les premières nouvelles de l'auteur, le fait est d'autant plus manifeste qu'il est fréquemment associé à une utilisation du discours direct. Le dialogue se fait forme littéraire au sens premier, îlot textuel au milieu de passages descriptifs ou narratifs. La parole des personnages se donne alors comme hétérogène, non seulement par rapport à la narration prise en charge par l'auteur mais aussi dans le jeu des rapports intersubjectifs. Les dernières productions du nouvelliste semblent reposer, en revanche, sur une plus grande intégration du dialogue dans la narration en alternant plus fréquemment discours indirect, discours indirect libre et discours narrativisé.
- 6 On constate donc, de manière générale, une évolution dans l'écriture trévorienne qui tend à privilégier le dialogue directement représenté dans la première période de sa production et à atténuer la force illocutoire ou la dimension conversationnelle dans les derniers récits. Relevant d'un choix esthétique qui les apparente à une écriture théâtrale (on pense notamment à Pinter ou Stoppard), les premières nouvelles de Trevor rappellent également la facture des romans de Compton-Burnett et celle des nouvelles d'Hemingway, dont il appréciait les œuvres respectives (Stout 1989, 134)² ou encore l'écriture de Parker (Parker 2001)³.
- 7 Il n'est guère surprenant que les nouvelles de Trevor, où domine un dialogue de type polémique allant parfois jusqu'à susciter un sentiment d'absurde, aient fait l'objet d'une adaptation au théâtre ou pour la télévision, quelquefois pour les deux concurremment⁴. La période au cours de laquelle l'auteur lui-même a assuré l'adaptation de ses nouvelles correspond aussi, pour lui, à un moment d'écriture de pièces dramatiques, pour la plupart, originales⁵.
- 8 On peut s'interroger sur la tendance du nouvelliste à abandonner la représentation directe de la parole, dans les séquences dialoguées, au profit d'un discours narratif englobant qui tend vers un plus grand équilibre des formes discursives. La recomposition de la conversation dans le récit reflète un besoin de répondre, certes, à une loi d'économie narrative propre à la nouvelle, mais aussi un parti pris esthétique.
- 9 Dans les recueils plus récents de l'auteur cependant, la parole n'est jamais totalement évacuée ; elle fait l'objet d'un travail plus élaboré de mise en plans discursifs qui

combine les divers types de représentation possibles. Les scènes dialoguées des nouvelles qui composent ces derniers recueils ne privilégient plus un type de discours mais représentent un arrangement de diverses formes, une sorte d'hybridité discursive caractéristique qui laisse transparaître ici et là la subjectivité des personnages. Les modalités de textualisation des paroles et des pensées se mêlent alors d'une manière subtile au récit pour donner plus d'importance à certains propos et, par voie de conséquence, de profondeur à certains interlocuteurs.

Co-existences discursives dans « The Mourning »

- 10 L'hétérogénéité énonciative se manifeste par la place que prennent les diverses formes de présentation de la parole rapportée mais leur distribution peut varier considérablement et procurer un effet de réel ou de sens plus ou moins fort. Selon Flaubert, le discours direct serait plus à même de signaler l'intérêt d'une réplique ou d'un échange verbal :

Un dialogue dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste ; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description. (...) Je ne dis pas de retrancher les idées, mais d'adoucir comme ton celles qui sont secondaires. Pour cela, il faut les reculer, c'est à dire les rendre plus courtes et les écrire au style indirect. (Flaubert 1980, 852)

- 11 Les combinatoires discursives étant prises en charge et régies par le narrateur, il n'est pas du tout certain que les répliques au discours direct soient nécessairement présentées comme une sélection signifiante dans un ensemble « reculé » qui serait moins signifiant ou que ce type de discours apparemment plus mimétique soit réservé aux personnages de premier plan et le discours indirect aux personnages de l'arrière-plan. L'intérêt que Trevor porte justement aux individus qui se signalent par leur effacement peut, en l'occurrence, inverser la logique d'écriture.
- 12 Dans le passage suivant extrait de « The Mourning », on notera le déséquilibre, dans le traitement de la parole, entre Mr McTighe, chef d'un groupe de terroristes irlandais, Liam Pat Brogan, jeune homme naïf et effacé, sur le point d'être enrôlé pour commettre un attentat à Londres, et Feeney, l'agent recruteur :

Mr McTighe led the way into a kitchen. He snapped open two cans of beer and handed one to each of his guests. He picked up a third from the top of a refrigerator. Carling it was, Black label.

'How're you doing, Liam Pat?' Mr McTighe asked.

Liam Pat said he was all right, but Feeney softly denied that. More of the same, he reported: a foreman giving an Irish lad a hard time. Mr McTighe made a sympathetic motion with his large, square head. He had a hoarse voice, that seemed to come from the depths of his chest. A Belfast man, Liam Pat said to himself when he got used to the accent, a city man.

'Is the room OK?' Mr McTighe asked, a query that came as a surprise. 'Are you settled?'

Liam Pat said his room was all right, and Feeney said:

'It was Mr McTighe fixed that for you.' (Trevor 2000, 71-72)

- 13 La teneur des paroles de Mr McTighe ne justifie pas *a priori* le choix du discours direct. C'est bien le statut du personnage qui préside à la sélection de ce type de discours. Ses interlocuteurs, du fait de leur position de subalterne — Feeney — ou de nouveau venu — Liam Pat — sont, en quelque sorte, relégués dans l'ombre ou dans l'insignifiance d'un discours présenté au style indirect ou narrativisé. Liam Pat se voit privé de parole,

comme peut l'être, d'ailleurs Feeny, dans un premier temps. On remarquera que Feeny, en qualité d'agent recruteur, « retrouve », par la suite, la parole quand il s'adresse à Liam Pat.

- 14 Les choix stylistiques dénotent ici une correspondance entre une hiérarchisation des discours et celle des statuts actantiels des personnages. Pour sa part, le jeune homme n'a pas vraiment droit ou « voix » au chapitre. Il est en quelque sorte « délocuté » mais il reste le personnage focal qui filtre l'information énoncée. Sa naïveté ne lui permet pas d'interpréter la sollicitude de Feeny et de Mr McTighe et de comprendre la nature des activités clandestines de ce couple d'amis irlandais à Londres, mais il est toutefois parvenu à identifier l'accent de Belfast de Mr McTighe. Le lecteur aura fait preuve d'une plus grande perspicacité que le jeune homme irlandais en se fondant pourtant uniquement sur ses conclusions partielles. L'auteur s'abstient d'apporter de plus amples informations et sollicite ici implicitement la participation active du lecteur. Trevor s'est expliqué sur la répartition des tâches respectives entre auteur et lecteur :

Writers really shouldn't feel obliged to explain. Things should be left to the reader.

I think the bond between the writer and the reader is very important. One writes the story; that is the writer's part done. Then the reader gets to work; reading is his job. (Battersby 2011)

- 15 Si le jeu discursif contribue à reléguer certains personnages dans une marginalité conversationnelle, la stratégie de la répartition des plans discursifs s'emploie, en contrepartie, à mettre les individus socialement évincés sur le devant de la scène en privilégiant fréquemment leur point de vue par le biais d'un discours intérieur concomitant, plus ou moins élaboré. Le choix d'un point de vue, d'une focalisation interne en l'espèce, détermine l'organisation du récit mais aussi du dialogue et de sa présentation.
- 16 Si le discours direct fait accroire une énonciation autonome distante, les autres types de présentation de la parole permettent aussi au narrateur premier de livrer au lecteur les pensées des personnages. La qualité de l'écriture de Trevor semble souvent reposer sur un équilibre fragile mettant en balance un désir empathique de sonder l'âme de ses personnages, et une volonté affirmée de maintenir ces derniers à distance. L'hybridité maximale du dialogue semble alors le garant le plus sûr de la conjonction de ces choix esthétiques antinomiques. Les savants entrelacs d'énoncés au discours direct, indirect, indirect libre et narrativisé reflètent assurément la recherche d'un compromis entre ces aspirations contraires. L'hétérogénéité des modalités de la mise en texte de paroles ou de pensées rapportées est, en effet, le symptôme d'une tension stylistique, mais aussi le reflet d'une quête d'équilibre et de cohésion discursive dans l'écriture, là même où l'hybridité des discours peut laisser, en contrepartie, une impression de décousu ou d'agrégation factice d'énoncés consécutifs.

'Making conversation'⁶ dans « Sitting with the Dead »

- 17 La seconde nouvelle retenue dans le cadre de la présente étude est intitulée « Sitting with the Dead ». Elle présente l'intérêt de mettre en rapport de concurrence et de complémentarité les différentes formes de présentation de la parole et de la pensée rapportées. La subtilité de l'agencement des sources énonciatives multiples témoigne du rôle accru dévolu à la régie narrative dans la distance évolutive instaurée entre le narrateur et le personnage principal dont il explore les pensées et les impressions en

temps réel au fil d'une séquence dialoguée. Le contexte social dépeint est celui d'une Irlande rurale. L'argument narratif sied à l'exigence de brièveté du genre littéraire : deux sœurs, les demoiselles Geraghty, Kathleen et Norah, œuvrant pour la Légion de Marie, se sont donné comme mission pieuse d'accompagner les mourants dans leurs derniers instants. Elles se rendent au chevet d'un éleveur de chevaux de course d'origine Protestante, pensant lui venir en aide. Elles arrivent trop tard, mais sont néanmoins reçues par sa femme Emily qui, bien qu'elle ne les connaisse pas personnellement, est au fait de leur engagement dans des œuvres charitables.

- 18 La nouvelle se compose de cinq parties déséquilibrées, désolidarisées les unes des autres par la mise en page, mais peut cependant se lire comme un triptyque dans sa temporalité. A savoir, un court prologue à valeur analeptique et explicative qui esquisse le contexte référentiel une semaine avant le décès du mari, et qui a pour fonction de laisser à penser que la relation conjugale est peu harmonieuse. Sur le plan narratologique, la courte scène introductive permet surtout de mettre en place une focalisation interne à travers le regard d'Emily. La partie centrale de la nouvelle, la plus importante, se présente sous la forme d'une scène dialogale⁷ mettant pour la première fois en présence les trois personnages. L'épilogue se compose, quant à lui, de trois parties distinctes, comme des vignettes représentant successivement Emily, à présent seule, les demoiselles patronnesses sur leur trajet de retour, et Emily, à nouveau, pour clore la nouvelle en point d'orgue.
- 19 La scène centrale présente un intérêt non pas dramatique, au sens où aucune action ne se joue véritablement, mais heuristique. Le dialogue central pourrait cependant constituer une scène théâtrale dans la mesure où l'échange verbal est mis en scène et où la mobilité spatiale des personnages relève des modalités non-verbales de la communication, modalités kinésiques et prosodiques décrites notamment par Joly (1990, 16-27). Cette scène a un cadre spatial et temporel défini : le lieu est la demeure isolée du défunt et de sa veuve, le hall d'entrée et le séjour. La temporalité est continue, sans marques de rupture, même si elle est soumise à des effets de condensation dans l'économie du récit. Elle opère la convergence de la narration et du dialogue. Le narrateur spécifie d'ailleurs incidemment les bornes temporelles : les sœurs Geraghty arrivent à 19 h 30 et repartent à 3 h 30 du matin.
- 20 La conversation respecte les règles du genre quand bien même des accidents de dialogue viendraient en déstabiliser le bon déroulement. L'ouverture de l'échange verbal s'effectue au seuil de la demeure et se signale par des présentations nominatives et des formules de politesse contraintes, en l'occurrence des excuses pour le retard malencontreux des deux sœurs. La conversation se clôt sur des remerciements et la fermeture de la porte. Pour ce qui est de la teneur de la conversation, elle se résume, de la part des demoiselles patronnesses, à des paroles réitérées de réconfort moral, propos pour le moins convenus, qui véhiculent un sentiment de compassion et une volonté de rapprochement immédiat, signifiée par un prénom d'adresse amicale, « Emily », alors qu'elles ne se connaissent pas, comme le narrateur le rappelle : « They began to call her Emily, as if they knew her well. They gave their own names: Kathleen the older sister, and Norah » (Trevor 2004, 5). Le début de l'échange s'emploie à établir un rapport de places identitaires corrélatives s'inscrivant dans la relation hôtesse/visiteuses préconstruite par les circonstances de la rencontre. Emily ne déroge pas aux règles de l'hospitalité : elle se propose de leur offrir le thé et répond aux questions des deux sœurs, mais parlant de son défunt mari et ressentant un besoin impérieux de

s'épancher, avoue sans ambages qu'elle n'était pas heureuse en ménage et qu'elle n'éprouve aucune peine à la disparition d'un époux autoritaire et misanthrope. En un sens, si Emily semble transgresser les règles de la bienséance au vu de son deuil récent, elle ne contrevient pas à la maxime de qualité selon Grice, règle selon laquelle on ne doit pas occulter ce qu'on tient pour vrai. Elle se livre, en effet, sans retenue à une surenchère dans la révélation de son infortune conjugale et formule des griefs envers son défunt époux : « He was a difficult man », « He married me for the house », « He married me for the forty acres » (10-11). Elle conclut en déclarant : « There's no grief in the house you've come to » (12), comme pour signifier à l'endroit des deux sœurs l'inutilité de leur visite. Emily se doit de dire publiquement la vérité : « The women were strangers, she was speaking ill of the dead. She shook her head in an effort to deny what she'd said, but that seemed dishonesty, worse than speaking ill » (11).

- 21 Le non-dit, ce que le personnage a gardé secret pendant des années, s'actualise en énoncé verbalisé et libère, ainsi, la puissance heuristique de l'échange dialogal. La communication normée est mise en crise et l'équilibre de la relation intersubjective menacé. Il y a, en effet, quelque chose d'aberrant et d'inouï dans la révélation d'une telle vérité aux yeux des sœurs patronnesses. La répétition de l'interjection « Ah, now » (11-12), proférée par l'aînée est linguistiquement marquée pour signifier la surprise ou le désarroi mais elle fait plus que dénoter l'embarras ou l'impuissance à exprimer un point de vue personnel. La transcription de l'interjection se donne à lire comme « l'image d'une incommunicabilité grandissante » (Dufour 2004, 36) entre les personnages. L'accident de dialogue ne va cependant pas mettre un terme à la conversation. Surmontant leur état de sidération, Norah, la cadette, se réfugie verbalement dans quelques généralités sur la nature humaine : « There's good and bad in everyone, Emily » (12) tandis que son aînée, Kathleen, se propose de refaire du thé et s'esquive prestement dans la cuisine. L'effet perlocutoire se manifeste respectivement sur le plan verbal et sur le plan kinésique. S'en remettre à un discours autre, à valeur proverbiale, c'est se désengager d'un échange interlocutif et se garder d'une prise de position personnelle mais faire du thé n'est pas non plus un acte dénué de sens : il est culturellement connoté et relève d'une grammaire anthropologique. Ce que dit, non sans humour, l'anthropologue britannique Fox (2004, 312) sur le rituel du thé en Angleterre, pourrait fort bien s'appliquer au contexte irlandais de la nouvelle de Trevor :

Perhaps most importantly, tea-making is the perfect displacement activity: whenever the English feel awkward or uncomfortable in a social situation (that is, almost all the time), they make tea. It's a universal rule: when in doubt, put the kettle on.

- 22 L'extrapolation culturelle semble être pertinente dans cette scène dialoguée dans la mesure où la gestuelle participe de la théâtralisation de l'expression verbale.
- 23 Si le dialogue représenté devient le reflet mimétique d'un échange gêné et contrarié dans son évolution, la phrase trévorienne reste posée, mesurée et régulée sur le plan stylistique. Elle s'appuie sur un certain nombre d'artifices littéraires qui visent à traduire une forme d'équilibre dans l'énoncé produit. L'imbrication du récit et des modalités de textualisation des paroles et des pensées confère une impression de cohésion au sein de la nouvelle en alternant plusieurs plans discursifs et en effaçant les transitions. Sans heurt ni tension, les points de rupture se font points de suture à peine perceptibles lors d'une lecture cursive. L'écriture semble, en effet, produire un effet de lissage des frontières entre les différents plans discursifs. Le discours indirect, forme

hybride qui s'intègre au narré, semble à même d'ouvrir sur une parole au discours direct. L'exemple suivant montre comment la transition se trouve facilitée, au plan sémantique, par la reprise d'un même vocable, « grief » :

Kathleen said she could call on them in her grief.

'There's no grief in the house you've come to.' (12)

- 24 La réplique d'Emily gagne en expressivité parce qu'elle ne fait pas l'objet d'un filtrage narratorial atténuant sa puissance d'élocution. N'étant pas subordonné à un énoncé introducteur, elle se donne comme un élément autonome intensifiant le caractère dramatique de la révélation. L'extrait suivant offre, quant à lui, l'exemple beaucoup plus complexe d'un passage d'un discours intérieur, transcrit au discours indirect libre, à un énoncé verbal directement rapporté :

Emily knew it [the Geraghtys' house], a pleasant creeper-covered house with silver railings in front of it, not big but prosperous-looking. She'd thought it was Corrigan's, the surveyor's.

'I don't know why I thought that.' (6)

- 25 L'opération discursive est stylistiquement audacieuse dans la mesure où elle ne fait rien de moins qu'accomplir un 'saut' entre la conscience du personnage et la sphère sociale du dialogue représenté. On remarquera que l'énoncé au discours direct de la dernière réplique, encadrée de guillemets, postule qu'Emily ait, en toute vraisemblance, déjà formulé explicitement son avis sur la demeure dans un échange préalable exprimé au style direct. Il n'y a cependant pas véritablement manquement à la cohérence du passage dans la mesure où la cohésion du discours se fonde sur un référent continu dûment rappelé par le déictique 'that', qui renvoie à la présomption du personnage. Recherchant toujours une plus grande concision stylistique, l'écriture trévorienne pratique ici l'ellipse et le fondu enchaîné de plusieurs plans énonciatifs.
- 26 Inversement, la cohésion textuelle de la nouvelle est également assurée par un système diversifié de répétitions ou reprises d'informations sur plusieurs plans énonciatifs. Ce sont des répétitions *verbatim*, transposées ou condensées. La longue maladie du mari, les circonstances de son décès et le fait que le couple n'ait pas eu d'enfants, en l'occurrence, font alternativement l'objet d'une mention dans le narré et dans certains segments dialogués. Ce type de reprise sous différents angles peut susciter une impression de redondance mais la transposition requise par le passage d'une source énonciative à une autre, loin de suggérer des variations factuelles discordantes, met en place des correspondances entre le discours du narrateur et ceux des personnages et produit comme un effet de réverbération au fil de la nouvelle, conférant au texte cohésion mais aussi relief sonore, un peu comme dans une pièce musicale développant des motifs récurrents.
- 27 En règle générale, l'auteur prend soin de baliser son texte d'indices formels, lexicaux et typographiques qui laissent peu d'ambiguïté quant à la source énonciative. Peut-être parce que la nouvelle laisse d'emblée émerger la subjectivité d'Emily par le canal de la pensée indirecte libre, l'espace énonciatif ouvert semble revenir naturellement à ce personnage et estomper ainsi la participation du narrateur. Certes, c'est bien ce dernier qui met en mots les réflexions du personnage, mais il permet à la subjectivité et au sens de l'observation de son personnage d'investir le terrain énonciatif.
- 28 Des tournures interrogatives, des répétitions d'énoncés ou des variations lexicales et syntaxiques, « They meant well, these women (...) » (3, 4, 18), rappelant les inflexions idiolectales d'un discours direct deviennent les vecteurs privilégiés du discours d'une

intériorité. La lecture des segments de pensée indirecte libre donne moins l'impression d'une tension entre deux voix énonciatives distinctes ou décalées que d'une convergence de points de vue reflétant un certain degré d'empathie de la part du narrateur. On est ici tenté de souscrire à l'hypothèse de Bray selon laquelle il serait peut-être plus juste, en matière de Discours Indirect Libre, de parler de « balance of two perspectives » (2007, 48), plutôt que d'une fusion de deux voix distinctes. Cette proposition est d'autant plus séduisante que la nouvelle de Trevor semble distribuer les rôles, de manière équilibrée, entre les instances énonciatives, entre un personnage focal qui accède à un certain degré d'autonomie énonciative dans son for intérieur et un narrateur qui pose un regard distant tout en assurant, cependant, un encadrement discret, mais serré du récit. Les verbes introducteurs, souvent placés en incises appendiculaires, sont comme autant de marques explicites de sa régie discursive. Même dans les passages livrant le discours intérieur du personnage, la présence narrative affleure ponctuellement à la surface du texte sous la forme de courts segments narratifs. Deux extraits illustreront cette pratique de l'auteur :

She shouldn't have complained, she hadn't meant to: Emily tried to say that, but the words wouldn't come. (11)

How could these two unmarried women understand? Emily thought. How could they understand that even if there was neither grief nor mourning there had been some love left for the man who'd died? Her fault, her foolishness from the first it had been; no one had made her do anything. (15)

- 29 Dans ces citations, le mode de la pensée indirecte libre permet de livrer respectivement les reproches que le personnage s'adresse à lui-même et les questions qu'il se pose. Entre-coupant le flux des pensées qui assaillent le personnage, le narrateur intervient pour signaler incidemment sa reprise en main du récit. L'utilisation répétée du prénom du personnage, emploi qui relève du récit, semble restaurer une certaine distance à son égard et corriger la propension du narrateur à éprouver un sentiment d'identification sinon d'empathie.
- 30 Mais il y a plus encore à porter à l'actif du narrateur premier dans l'exercice de ses prérogatives énonciatives. Dans cette nouvelle, il ne se satisfait pas de nous donner à lire un dialogue, constitué de répliques verbales diversement rapportées et de segments descriptifs à valeur didascalique. Le narrateur semble produire, d'une manière concomitante, un commentaire sur la conduite du dialogue rapporté comme pour signaler un repli spéculaire sur son écriture et suggérer une dimension métacommunicationnelle dans son récit. Le champ lexical du discours narratif est souvent celui de la conversation : il est étayé, d'une part, par la mention et la récurrence de substantifs qui détaillent les fonctions, types et aléas de discours : « conversation », « explanation », « disagreement », « contradiction », « opinion », « words and commiseration, solace and reassurance » (3, 9, 10, 12, 15), et, d'autre part, par la présence de verbes de déclaration, autres qu'un utilitaire et monotone 'said', qui renvoient également à l'abstraction d'un énoncé surplombant : « interrupted », « repeated », « commented », « explained », « They did not contradict that . They did not say anything » (5, 10). C'est souvent le fait de verbes s'insérant dans un discours narrativisé ou dans un segment au style indirect, formes d'énoncés qui permettent d'introduire une glose sur des propos qu'elles ne citent pas *verbatim*. Les paroles embarrassées sont enfin entre-coupées de nombreux silences qui sont soulignés lexicalement dans le texte : « There was a pause, as if a pause was necessary here » (3), « a silence in the conversation had come » (10). Il ressort que le discours narratif tend à

développer un métalangage parce qu'il semble analyser le mode de fonctionnement du dialogue représenté et en expliciter les conditions d'énonciation.

- 31 Ainsi, a-t-on parfois le sentiment que le dialogue ne raconte pas seulement l'histoire d'une existence, d'un bilan de vie éminemment émouvant, mais narre également, point par point, l'histoire d'un dialogue en reproduisant son flux contrarié, ses méandres, ses achoppements et ses pauses embarrassées. L'impression qui se dégage de l'examen de la mise en texte du dialogue est celle d'une ingénieuse et subtile régulation du récit, à même de contrôler le processus de lecture, marquant le pas par endroits pour créer des effets de synthèse ou de sommaire dans sa progression. La concision est, on le sait, une des exigences figurant dans le cahier des charges de l'écriture d'une nouvelle et la transposition de l'interaction verbale en élément narratif est une stratégie qui s'impose pour épargner au lecteur certains tours de paroles qui seraient banals ou répétitifs s'ils étaient restitués dans leur intégralité : « The talk went on, back and forth between the widow and the sisters, words and commiseration, solace and reassurance » (15). L'auteur raconte plutôt qu'il ne montre. Une remarque s'impose cependant. Cette volonté de mettre des mots sur les choses dites n'est pas seulement le fait d'un narrateur distant ou abstrait de l'espace énonciatif. Elle est également portée, par endroits, par le flux des pensées du personnage principal qui agit comme filtre perceptif et interprétatif. Emily ne décrit pas seulement ce qu'elle voit, elle se livre à une interprétation conjointe des gestes et des paroles de ses interlocutrices qui entrent dans son champ de vision et de conscience. Les postures n'échappent pas à son attention : « They hadn't taken their coats off, but sat still as statues, a little apart from one another » (4), pas plus que les paroles qui lui sont adressées : « They were endeavouring to lift her spirits, Emily realized, by keeping things light » (6). Le personnage poursuit son analyse plus avant dans le texte comme pour guider les pas du lecteur dans son interprétation du récit :

It seemed to Emily that Norah was about to shake her head, that for the first time the sisters were on the verge of a disagreement. It didn't surprise her: the observation that had been made astonished her.

'Unusual is what my sister means.' Norah nodded her correction into place, her tone softening the contradiction. (9-10)

[...] the Geraghtys spread themselves into the conversation. As the night went on, Emily was aware that they were doing so because it was necessary, on a bleak occasion, to influence the bleakness in other ways. (16)

- 32 Si la présentation des pensées d'Emily est directement tributaire de son statut de personnage focal, elle donne également, à la lecture, le sentiment que le raisonnement et les conclusions du personnage sont corroborés par celles du narrateur premier et qu'une forme d'identification ou de consensus s'établit ainsi entre ces deux instances énonciatives. La perspective narrative instaurée par la focalisation privilégiée exerce une influence déterminante dans la conduite du récit et la vision du protagoniste devient le centre d'orientation de l'écriture, comme en atteste l'épilogue. Se retrouvant seule et repensant à la franchise provocatrice de ses aveux, Emily assume les propos qu'elle a tenus devant les deux sœurs : « She could not grieve, she could not mourn ; too little was left, too much destroyed. Would they know that as they drove away? Would they explain it to people when people asked? » (17). Ces deux dernières formes interrogatives, énoncées sur le mode du discours indirect libre, reflètent l'inquiétude d'Emily mais conjointement le doute du narrateur quant à la manière dont sa confession a pu être perçue. Il n'y a pas trace ici d'une distorsion ironique entre les deux sources d'énonciation, parce que la représentation de ses pensées tend à dévoiler

un sentiment d'empathie narratorial. La conclusion, qui rend compte d'une révélation rassérénante dans l'esprit d'Emily alors que point symboliquement un nouveau jour, s'énonce comme une assertion autoriale venant prendre fait et cause pour le personnage: « In the neglected room she regretted nothing now of what she had said to the women who had meant well; nor did it matter if, here and there, they had not quite understood » (18)⁸. L'expression 'women who meant well' reprend l'idiolecte du personnage, le déictique temporel 'now' marque l'instant d'énonciation et l'emploi de la troisième personne rappelle la présence tutélaire du narrateur. La convergence des instances énonciatives duelles apparaît ici comme un facteur essentiel de la lisibilité de la clause de la nouvelle et contribue à construire rétrospectivement l'unité de signification du texte.

- 33 Cependant, si la nouvelle se donne à lire comme un tout cohérent faisant sens, certains aspects formels, laissant transparaître la fragmentation de sa composition, sont susceptibles de menacer l'équilibre de son architecture. Ce phénomène paradoxal est particulièrement sensible dans la partie centrale dialoguée qui fait appel à une pluralité d'artifices stylistiques comme autant de stratégies visant à colmater les brèches et à suturer les points de ruptures d'un récit qui dénotent une écriture de type rhapsodique, au sens étymologique de l'adjectif, à savoir constituée de fragments disparates⁹. Une microlecture stylistique, attentive aux formes et aux effets produits montre que la partie de la nouvelle incluant le dialogue entre Emily et les sœurs Geraghty se caractérise par une forte hétérogénéité constitutive qui ne laisse pourtant rien apparaître de sa complexité d'écriture lors du processus de lecture. L'échange verbal présenté se déroule sur plusieurs plans discursifs mais s'emploie dans le même temps à imbriquer de manière harmonieuse les divers types de discours rapportés. L'art de l'auteur réside, en effet, dans sa capacité à combiner les modalités de la présentation de la parole en ménageant des transitions entre des segments représentant les paroles échangées mais aussi, d'une manière beaucoup plus complexe, dans son habileté à articuler les divers modes d'expression du discours de l'intériorité. On sait que Trevor n'écrivait pas ses nouvelles d'un seul jet, qu'il ne pratiquait pas l'"étoffement" ultérieur de ses textes par ajout de formes liantes mais procédait plus volontiers par suppression de mots (Greig 1988). Il s'agissait pour lui de trouver un centre de gravité dans la présentation de la parole rapportée, oscillant entre l'idéal mimétique et le commentaire ouvertement explicatif, glose dont il entendait bien se garder. Sa seule visée esthétique était de restituer « l'épaisseur du non-dit » (Rullier-Theuret 2001, 108) et, ainsi, de laisser une part d'implicite à l'appréciation du lecteur.
- 34 On peut se demander dans quelle mesure le travail de composition de l'écrivain ne trouve pas un écho dans l'exercice de la conversation dévolu à l'aînée des deux sœurs, qui, en posant de nombreuses questions à Emily, s'efforce d'alimenter un dialogue rendu difficile par les circonstances : « doing her best to knit a conversation » (8). La métaphore du maillage (activité qui consiste à réunir et à entrelacer des fils ou des échevettes pour confectionner un ouvrage de tricot ou de tapisserie) décrit la tâche de l'auteur. Son projet est en effet d'élaborer un échange dialogal complexe visant à former un ensemble cohérent qui rend compte, d'une part, de la vacuité de paroles conventionnelles et, d'autre part, de la profondeur de pensées intimes en cherchant à les intégrer dans la trame d'un discours littéraire continu. L'image du point de couture se retrouve curieusement, mais peut-être pas de manière fortuite, dans la première partie de la nouvelle. Quand Emily apporte à son époux son pardessus et remarque que

l'emmanchure du vêtement est quelque peu déchirée : « A stitch was needed where the left sleeve met the shoulder, she noticed » (1)¹⁰, on peut s'interroger sur la motivation réelle du détail dans la narration. L'attention portée sur la béance dans le vêtement et la nécessité d'un point de couture peut être interprétée comme un indice signalant par avance la dimension métafictionnelle de la nouvelle. Une manche ou des énoncés de parole sont des pièces rapportées qui ne font sens que dans la mesure où elles s'intègrent à un ensemble dont elles sont constitutives et solidaires. Chaque élément doit trouver sa juste place pour former un bâti cohérent et équilibré.

Conclusion

- 35 Au sortir de la lecture de ces deux nouvelles, on ne peut que souligner la complexité de l'écriture de Trevor et prendre la mesure de son art maîtrisé de l'engrenure du narré et du dialogue. Si une approche stylistique met en lumière la composition fabriquée de ces textes, donnant par endroits l'impression d'un déséquilibre formel, notamment dans la distribution des énoncés restituant paroles et pensées, il ressort que la somme textuelle dessine une cohérence esthétique mise en texte par un narrateur premier en retrait, mais dont l'effacement ne fait qu'affirmer paradoxalement la présence d'une savante régie narrative. L'instance narrative ne se manifeste pas dans la matière mais dans la manière de l'écriture.
- 36 La présentation des paroles et des pensées ne se donne pas comme une suite d'énoncés hétérogènes qui auraient pour seule vocation de restituer les échanges et les réflexions des personnages. Par le soin apporté aux concaténations syntaxiques et lexicales entre les répliques et les pensées, intrications indissociablement liées à la construction des points de vue ou à des centres de conscience, l'écriture procure ainsi un effet de fondu enchaîné caractéristique.
- 37 Le sentiment d'équilibre qui peut se dégager à la lecture des nouvelles de Trevor ne peut s'expliquer d'un point de vue quantitatif, à partir d'un décompte précis des modalités de la présentation des paroles et pensées intérieures, mais peut s'analyser, peut-être plus pertinemment, en termes d'effet de lecture. La prose de Trevor est fluide et reste classique. Il n'y a rien de manifestement transgressif dans son écriture au sens où l'auteur ne s'emploie pas à mettre en crise le récit par des expérimentations techniques. Il ne se rend pas moins coupable de la manipulation de son lecteur en lui donnant à lire des récits sensibles qui sollicitent sa participation active dans la construction du sens mais aussi, ce faisant, qui le dissuadent de mettre au jour les stratégies internes de son écriture.

BIBLIOGRAPHIE

BATTERSBY, Eileen. 2011. « William Trevor: 'I am a fiction writer. It is what I had to do' ». *The Irish Times*, April 16, 2011.

- BRAY, Joe. 2007. « The 'dual voice' of free indirect discourse: a reading experiment ». *Language and Literature*, 16.1 : 37-52.
- DUCROT, Oswald. 1972. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- DUFOUR, Philippe. 2004. *La Pensée Romanesque du Langage*. Paris : Le Seuil.
- FLAUBERT, Gustave. 1980. « Lettre à Ernest Feydeau du 28 décembre 1858 ». *Correspondance II*. Paris : Gallimard, La Pléiade.
- FOX, Kate. 2004. *Watching the English, The Hidden Rules of English Behaviour*. Londres : Hodder and Stoughton.
- GREIG, Geordie. 1988. « Guarded Celebrant of the Human Condition ». *The Sunday Times*, 29 May 1988.
- GRICE, P. H. 1975. « Logic and conversation ». In P. Cole & J. L. Morgan (ed.), *Syntax and Semantics*, vol. III: « Speech Acts ». New York : Academic Press, p. 41-58.
- JOLY, André & O'KELLY, Dairine. 1990. *Grammaire Systématique de l'Anglais*. Paris : Nathan.
- LEECH Geoffrey & SHORT, Michael. 1994 [1981]. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow : Longman.
- PARKER, Dorothy. 2001 [1973]. *The Collected Dorothy Parker*. Londres : Penguin.
- RABATEL, Alain. 2011. « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle ». *Littérature* 2011.3, n°163 : 108-138.
- RULLIER-THEURET, Françoise. 2001. *Le dialogue dans le roman*. Paris : Hachette.
- SARRAUTE, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, Folio Essais.
- STOUT, Mira. 1989. « The Art of Fiction CVIII William Trevor ». *The Paris Review* 110 : 118-151.
- TREVOR, William. 2000. « The Mourning ». *The Hill Bachelors*. Londres : Penguin, p. 71-72.
- TREVOR, William. 2004. « Sitting with the dead ». *A Bit on the Side*. Londres : Penguin, p. 1-18.
- TREVOR, William. 2018. « Making conversation ». *Last Stories*. Londres : Penguin, p. 113-134.
- WEBB, W. L. 1965. « Gentle Gerontocrat ». *The Guardian*. 1 May.

NOTES

1. Le terme dialogue est ici envisagé dans une acception étendue, c'est-à-dire comme moyen narratif complexe qui rend compte des paroles des personnages, qu'elles soient transcrites au style direct ou évoquées par d'autres procédés narratifs. La perspective retenue estompe donc la frontière entre dialogue à proprement parler et narration.
2. Ce que dit Sarraute à propos des romans d'Ivy Compton-Burnett semble pertinent à l'égard des premières nouvelles de William Trevor : « Mais ses livres ont ceci d'absolument neuf, c'est qu'ils ne sont qu'une longue suite de dialogues. L'auteur, là encore, les présente suivant la manière traditionnelle, se tenant à distance de ses personnages (...) », (1956, 119).
3. Comme par exemple dans les nouvelles : « The Sexes » et « Here We Are ».
4. *A Night with Mrs da Tanka*, adaptation de « A Meeting in Middle Age » pour la scène et pour la télévision, diffusée le 11 septembre 1968, produite par Irene Shubik et dirigée par John Gorrie ; pour la télévision uniquement *The Mark II Wife*, produit par Irene Shubik et dirigé par Philip Saville, *The Italian Table*, adaptation de la nouvelle « The Table », diffusée le 18 Février 1970,

produite par Irene Shubik et dirigée par Herbert Wise, *O Fat White Woman*, adaptation d'une nouvelle diffusée le 4 novembre 1971 et *The General's Dav* diffusé le 20 novembre 1972.

5. *The Elephant's Foot* (1964), *The Girl* (1968), *Going Home* (1972), d'après la nouvelle du même titre et *Marriages* (1973).

6. Nous reprenons le titre d'une nouvelle publiée en 1995 par les éditions Penguin, 26p. La nouvelle a été rééditée dans le recueil posthume de William Trevor, (*Last Stories*, 2018).

7. Nous utilisons le terme dialogal, tel qu'il est défini par Rabatel par rapport à dialogique : « est dialogal ce qui fait l'objet d'un dialogue externe (= interaction, voir Kerbrat-Orecchioni, 1996) entre deux ou plusieurs locuteurs. Est dialogique ce qui exprime plusieurs points de vue (vs monologique = un seul PDV) ». (Rabatel 2011, 110).

8. Peut-être peut-on parler ici de contamination du discours auctorial ou de 'Speech Allusion' selon Leech et Short (349).

9. Voir l'étymologie du mot donnée par *Le Petit Robert*, de rhapsode « coudre » et ôde « chant ».

10. Je remercie Claire Majola-Leblond de m'avoir conforté dans l'idée que le terme « stitch » puisse être perçu comme un indice suggérant une interprétation métafictionnelle de cette nouvelle.

RÉSUMÉS

L'objet de cet article est d'étudier l'interaction des différentes catégories de représentation des paroles et des pensées, selon la nomenclature de Leech et Short, dans deux nouvelles de l'écrivain irlandais William Trevor : « The Mourning » et « Sitting with the Dead ». L'article présentera dans un premier temps une rétrospective de l'emploi de ces catégories dans la fiction brève de l'auteur au cours de sa carrière. L'étude d'un extrait de la première nouvelle démontrera qu'il n'y a pas de règles absolues en termes d'usage littéraire et d'effets de lecture et qu'une analyse des transitions entre formes de présentation des paroles et formes de présentation des pensées se doit de prendre en compte le point de vue. La seconde nouvelle, qui met essentiellement en texte un dialogue, présente également un certain nombre de cas complexes de types de présentation des paroles et des pensées. Une approche stylistique montrera que leur association et leur articulation savamment orchestrées ont pour effet de construire un récit apparemment fluide, caractérisé par des termes appartenant au lexique de la conversation et suggérant, par là-même, une lecture potentiellement métafictionnelle du récit. L'article démontrera, enfin, que dans ces deux nouvelles, la médiation d'un narrateur effacé mais omniprésent contribue à établir une juste mesure entre paroles, pensées et récit.

The purpose of this essay is to engage with the interaction between the modes of speech and thought presentation developed by Leech and Short, as used by Irish author William Trevor in two of his short stories: "The Mourning" and "Sitting with the Dead". It will first set out to offer an overview of the author's evolving use of these speech and thought mode categories throughout his life-long production of short fiction. The analysis of an extract from "The Mourning" will establish the fact that there are no steadfast rules in terms of literary usage and reading effects and that the issue of switching between speech and thought presentation forms may be more significantly addressed in relation to point of view and characterisation. "Sitting with the Dead", a story largely told through dialogue, equally offers a number of complex cases of speech and thought presentation forms. Stylistic analysis will show how their artfully

constructed associations and combinations blend to produce an apparently seamless piece of writing, noticeably packed with words related to the lexicon of conversation, thus hinting at the possibility of a metafictional interpretation of the story. The article will finally argue that, in both short stories, some kind of balance is struck between speech and thought presentation and narrative report through the mediating presence of a covert yet dominant narrator.

INDEX

Mots-clés : Trevor (William), nouvelle, présentation des paroles, présentation des pensées, métafiction

Keywords : Trevor (William), short story, speech presentation, thought presentation, metafiction

AUTEUR

MICHEL BRUNET

Université Polytechnique Hauts-de-France
CALHISTE EA 4343

Michel Brunet est maître de conférences à l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Il est diplômé des universités de Paris et de Lille et a soutenu une thèse de doctorat sur les nouvelles de William Trevor. Ses travaux de recherche portent sur la littérature irlandaise. Il est l'auteur d'articles sur George Moore et sur plusieurs auteurs contemporains et a co-édité un ouvrage critique sur George Moore, *George Moore's Paris and His Ongoing French Connections* (2015).

Michel Brunet is a Senior Lecturer in English at the Université Polytechnique Hauts-de-France. A graduate of the Universities of Paris and Lille, he wrote his doctoral thesis on William Trevor's short stories. His main areas of research lie in Irish literature, with a particular focus on Anglo-Irish writing. He has published widely on George Moore and on contemporary Irish fiction. He is co-editor of *George Moore's Paris and His Ongoing French Connections* (2015).