De l'*incipit* à l'exception : seuils et saillances chez Joyce Carol Oates

Nathalie Vincent-Arnaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/4247>
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « De l'*incipit* à l'exception : seuils et saillances chez Joyce Carol Oates », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 27 novembre 2019, consulté le 09 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/4247>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2019.

Études de Stylistique Anglaise

De l'*incipit* à l'exception : seuils et saillances chez Joyce Carol Oates

Nathalie Vincent-Arnaud

- 1 Le lien synonymique entre exception et singularité ne peut que frapper le stylisticien, rompu à l'usage du second terme et de la notion qu'il recouvre depuis leur consécration par des écrits fondateurs de ce qui, dans le domaine de la stylistique, peut être perçu comme une avancée conceptuelle de taille. « Singularités » (Lecerclé 2008), faits de saillance, « objets verbaux réminiscent » (Saint-Gérard 1996), autant de métaphores pour désigner cette réalité langagière et faire signe vers ce qui en est l'invariant : la réalité de l'inscription d'un regard structurant qui va suffisamment ciseler, acérer la matière du langage pour qu'elle marque à son tour de son empreinte celui qui la regarde, l'écoute, la perçoit d'une manière ou d'une autre. Ce sont ces singularités, ces exceptions, ces modes d'être singuliers des textes qui sont, comme la confrontation avec ceux-ci nous en apporte des preuves renouvelées, la raison d'être de la stylistique.
- 2 Dans le domaine de la fiction, l'un des lieux privilégiés de l'inscription de ces exceptions est assurément l'*incipit*, moment-charnière du texte en forme de bande-annonce, bien souvent saturé d'informations de divers ordres, premier point de contact avec le lecteur qui va faire éprouver à celui-ci les saillances d'un style. Considérer l'*incipit* sous l'angle de l'exception (étymologiquement : ce que l'on saisit hors de quelque chose), c'est tout d'abord prendre en compte sa position stratégique qui ne peut s'appréhender qu'à travers des termes tous fédérés par la notion de frontière et de saisie hors de (*ex*) : du texte déjà advenu et encore à venir, il est l'exergue, l'excentrique, parfois l'exaction qui fait entrer le lecteur non seulement *ex nihilo* mais aussi *ex abrupto* dans l'univers fictionnel ; il est aussi esquisse qui, par son déploiement de traits, son pouvoir évocateur, sa densité, se fait souvent excursion dans l'irrésolu et donc excroissance dans la mémoire du lecteur.
- 3 Ce que ce jeu verbal dévoile, en tant que processus dynamique d'ouverture d'un espace de réflexion sur ce que recouvre l'exceptionnalité, est confirmé par l'étude de terrain lorsqu'elle s'attache à certains objets particuliers d'une littérature contemporaine où, comme le lecteur un peu aguerri le sait, tout peut arriver. Tout, c'est-à-dire toutes les

configurations possibles, toutes les expérimentations langagières possibles, imaginables par un auteur, pour faire advenir une rencontre marquante avec le texte, pour marquer une différence, faire sortir de l'indifférence et de l'inattention, mettre en attente et en tension, susciter le désir d'un univers, d'un regard fondateur de cet univers susceptible d'offrir en partage une vision inédite, troublante, et peut-être un peu plus étoffée, du monde et de soi-même.

Le choc de l'*incipit*

- 4 Il est des orfèvres en la matière, des auteurs dont l'engagement stylistique à travers leurs *incipit* est extrême et spectaculaire, dévoilant des paysages fictionnels dont l'imagination du lecteur a tôt fait de dessiner les contours, d'entendre les reliefs, de palper la substance d'une manière qui fait éprouver l'étrange familiarité d'univers peut-être jamais vus, jamais éprouvés, et pourtant tant de fois pressentis. Comme si toutes les ressources du langage entraient en collusion pour composer ce dispositif quasi haptique par lequel le lecteur est irrésistiblement entraîné et dont l'empreinte chez lui sera tenace.
- 5 Au nombre de ces auteurs figure assurément Joyce Carol Oates, dont la réputation est solidement établie dans le domaine qui nous préoccupe tant elle fait, précisément, figure d'exception dans le paysage littéraire contemporain. Exception tout d'abord quantitative, l'auteur étant l'une des plus prolifiques de toute la littérature américaine comme cela a été maintes fois souligné par la critique ; exception qualitative ensuite si l'on en croit la capacité affirmée de l'auteur à se réinventer, à redéployer à chaque fois toute une batterie de dessins langagiers inédits tout autant par leur nature individuelle que par leur rencontre au sein d'un même texte, ce dernier étant bien souvent générateur d'un véritable "choc rhétorique" (Vincent-Arnaud 2002). Il ne paraît d'ailleurs pas excessif de considérer que la fascination – mêlée parfois de controverse¹ – suscitée à propos de certains de ses écrits fictionnels procède en grande partie de cette violence faite au langage dès l'*incipit* de manière à chaque fois singulière et renouvelée, assurant d'emblée à l'édifice fictionnel des fondations placées sous le signe du trouble et de la déstabilisation pour celui qui les contemple. Il n'est que de relire les premières lignes, à la temporalité et à la syntaxe heurtées et désarticulées, du court roman *Black Water* (1993) pour se convaincre du pouvoir d'inscription mentale de ce qui a, chez Joyce Carol Oates, valeur de signature stylistique :

The rented Toyota, driven with such impatient exuberance by The Senator, was speeding along the unpaved unnamed road, taking the turns in giddy skidding slides, and then, with no warning, somehow the car had gone off the road and had overturned in black rushing water, listing to its passenger's side, rapidly sinking.

Am I going to die? – like this? (Oates 1993, 3)

- 6 Même s'il n'a pas toujours l'allure d'un tel fragment détaché et acéré, jeté sans ménagement en pâture à l'imagination du lecteur, ce type d'entrée en matière tend à faire accéder la « violence [...] de la rencontre esthétique » (Fortin-Tournès 2004, 11) à un point culminant. Emblématique de l'écriture de l'auteur et de la relation avec le lecteur au point de donner lieu à une série de clichés que Joyce Carol Oates elle-même n'a pas hésité à dénoncer et tourner en dérision (Oates 1981), la violence des *incipit* est à la mesure des drames qui s'y profilent ou qui, déjà, s'y jouent. Tour à tour incisive ou se mouvant dans les eaux troubles et ambiguës de signes avant-coureurs, elle donne corps à la myriade de figures vulnérables qui peuplent ce « théâtre de la cruauté » (Clavel

2009) pour faire éclater au grand jour, au travers de façades sans aspérités, de nombreuses fractures individuelles et sociales à travers des évocations de crimes et d'accidents à l'issue souvent fatale. Elle donne corps à ce qui est volontiers qualifié d'obscène, à ce qui se heurte habituellement aux parois de l'indicible, de l'innommable, selon le principe énoncé par Jean-Michel Ganteau : « Writing violence implies confronting the limits of representation and trading in incapacity » (Ganteau 2017). Elle transforme le lecteur en voyeur, de manière subreptice, à travers une écriture qui oscille entre détours suggestifs et stridences soudaines, et dont le principal effet est la mise en tension extrême et le profond trouble de celui qui en subit l'impact.

- 7 D'un recueil de nouvelles à l'autre, l'un des thèmes qui s'affichent de manière récurrente est la mort violente qui vient, par accident ou agression, frapper un enfant. Cette prévalence se retrouve dans l'un des deux derniers recueils en date, *Beautiful Days* (2018), dont la nouvelle « Fractal » met en scène la disparition tout aussi soudaine qu'énigmatique d'un jeune garçon de onze ans dans le labyrinthe fractal d'un musée où sa mère l'accompagne (disparition qui n'est peut-être que la projection d'un fantasme maternel comme l'architecture même de la nouvelle ainsi que la fin des plus ambiguës tendent à le suggérer). La notion même d'irreprésentable est ainsi, de manière obstinée, au fil des recueils, battue en brèche par la prolifération de telles figures dans l'écriture de Oates dont le projet consiste pour l'essentiel, comme elle le déclare dans une interview, à « montrer comment les êtres négocient avec la violence, avec les lois, avec la mort » (Oates 2010).

Entrées par effraction

- 8 Onze ou douze ans, tel est l'âge-charnière, au seuil de l'adolescence et des premières étapes de la perte de l'innocence, auquel disparaissent les enfants dans *Heat*, recueil paru en 1992 et dont le titre en traduction française, *Vallée de la mort* (2009), fait résonner une des composantes clés en mettant à l'honneur le titre d'une autre nouvelle du recueil (« Death Valley ») mais en détruisant par ce biais l'ambivalence et le brouillage dont l'original, fidèle à la démarche stylistique, et notamment paratextuelle, de Oates², était porteur. Dans la nouvelle-titre « Heat », les jumelles Rhea et Rhoda Kunkel sont toutes deux victimes d'un homme que son arriération mentale transforme vraisemblablement en prédateur sexuel³. Dans « Sundays in Summer », le jeune Lyle trouve la mort en sautant, entraîné par ses camarades, d'un pont dans l'eau peu profonde d'une petite rivière envahie de matériaux de construction divers, reliquats de l'édification sans doute hâtive et grossière du pont dans une Amérique visiblement laissée pour compte où ennui, consommation d'alcool et scènes de ménage composent l'ordinaire des dimanches de la classe populaire mise en scène (ancrage social ouvrier qui est le même dans les deux nouvelles)⁴. Le fond de tableau de ces deux drames est l'été dans les petites villes des États-Unis, été à la chaleur accablante dont le mode d'évocation dès les premières lignes, remarquablement similaire d'un texte à l'autre, ne laisse aucun doute quant à l'agressivité et au danger potentiel qui s'y logent. L'éclat et la flamboyance de l'été s'y muent en effet en effervescence hostile de la matière, la torpeur morose et quasi ritualisée des dimanches alcoolisés de « Sundays in Summer » et de la petite ville de « Heat » (« The days were the same day, like the shallow mud-brown river moving always in the same direction » [Oates 1992, 141]) fait place à l'incident, à ce qui incise le décor immuable. Dans « Sundays in Summer », le métal

brûlant du pont se mêle à d'autres détails descriptifs que la parataxe et les brefs segments nominaux font s'entrechoquer sur un mode quasi synesthésique exsudant déjà l'idée de mort et de menace (« That sharp stink of oil and tar. Heat radiating from dead metal » [Oates 1992, 185]) ; dans « Heat », la saturation sensorielle émanant du tour accumulatif et de la comparaison « like pewter » fait des deux premières lignes une préfiguration en sourdine du drame qui va être évoqué :

It was midsummer, the heat rippling above the macadam roads, cicadas screaming out of the trees, and the sky like pewter, glaring. (Oates 1992, 141)

- 9 Si la violence fait son entrée dans les deux *incipit* selon des modalités lexicales fort semblables, les modalités de son inscription sur la page à travers la *figura* du texte, sa silhouette, n'en diffèrent pas moins de manière sensible. L'un des effets de cette différence, perceptible au premier coup d'œil, est l'aisance avec laquelle on procède à la délimitation de l'*incipit* dans « Sundays in Summer » où la première ligne de fracture du texte est fournie sans aucun doute possible par un découpage éloquent en paragraphes, cette délimitation étant en revanche rendue incertaine dans « Heat » : la fragmentation systématique en petites unités, en paragraphes courts où se déploie tout un réseau d'anaphores et de répétitions, y fait signe vers un refrain obsédant dont on ne peut briser qu'à grand peine le mouvement continu. L'anaphore « Rhea and Rhoda » se coule ainsi, rythmiquement et phonétiquement, dans le flot quasi ininterrompu d'une narration évoquant à de nombreux égards la ballade⁵, orchestrée par une voix narrative dont le caractère intradiégétique se manifeste d'emblée par l'émergence des pronoms *I* et *we* et des procès et personnages emblématiques (« the teachers at school ») auxquels ils sont associés :

Rhea and Rhoda Kunkel went flying on their rusted old bicycles, down the long hill toward the railroad yard, Whipple's Ice, the scrubby pastureland where dairy cows grazed. [...] They were eleven years old; they were identical twins; they basked in their power.

Rhea and Rhoda Kunkel: it was always Rhea-and-Rhoda, never Rhoda-and-Rhea, I couldn't say why. You just wouldn't say the names that way. Not even the teachers at school would say them that way.

We went to see them in the funeral parlor where they were waked; we were made to. [...]

Rhea and Rhoda were the same girl; they'd wanted it that way. Only looking from one to the other could you see they were two.

[...] Death was coming for them, but they didn't know. (Oates 1992, 141)

- 10 À l'inverse, c'est la ligne brisée qui est de mise dans l'*incipit* de « Sundays in Summer » dont l'aspect visuel d'une grande densité et le caractère monolithique sont rompus par la saillie des capitales sur la page, le message de celles-ci s'alliant à la forme acérée que revêt leur insertion subite dans le récit suite à la mention du pont : « CLOSED TO TRAFFIC AND PEDESTRIANS. NO TRESPASSING UNDER PENALTY OF STATE LAW ». S'ajoutent à ce phénomène, dans la première partie de ce même *incipit*, les phrases nominales déjà mentionnées en forme d'arrêts sur image successifs, mais aussi certains segments itérés dont la brièveté ainsi que les majuscules initiales répétées engendrent une texture remplie d'aspérités autant visuelles que phonétiques figurant autant d'effractions dans la mémoire de celle qui est sollicitée par la voix narrative : « Look. Look. Look at me. Like your cousin Lyle, smiling, triumphant, wet hair plastered to his skull » (Oates 1992, 185). Les injonctions répétées de ce qui peut aisément être identifié comme la voix d'une conscience accusatrice sont à l'évidence partie prenante de la violence fracassante de ce début : la cousine de l'enfant mort, désignée par ce *you*

implicite qui s'érige dès la première ligne du récit (« Most of all you remember the condemned bridge over the creek » [Oates 1992, 185]) revit ainsi sur le mode de l'obsession son impuissance passée – et, selon elle, coupable – face au drame. Cette violence intérieure se diffuse par la suite à travers l'intégralité du texte sous forme de heurts typographiques et syntaxiques, de collusions phonétiques et sensorielles, d'amplifications *ad nauseam* du vertige ressenti et décrit. Ce processus de diffusion s'étend tout naturellement jusqu'aux sens du lecteur, contamination fréquemment observable dans l'écriture du trauma : « [...] the text's rhythmical resources [...] are tapped to get the reader to take part in the (re-) enactment of the traumatic symptoms » (Ganteau 2017).

Seuils et intensités

- 11 Si les deux textes offrent au premier balayage visuel un peu attentif des configurations très différentes, ils n'en constituent pas moins, comme l'atteste un examen plus approfondi, deux illustrations tout à fait consonantes de ce qui informe la démarche d'écriture et d'orientation vers le lecteur que Joyce Carol Oates revendique implicitement dans les termes suivants :

There are in general two kinds of writers. The first—and older—kind wants to report incidents as if they were real, things that have already happened. The second is not content with 'reporting' events but wants to evoke their psychological reality for the reader, through the use of sensuous details and symbols. (Oates, in Tromble 2014)

- 12 Une telle profession de foi, par laquelle s'affirme avant tout la matière d'un style, n'est pas sans évoquer ce qui a pu être désigné, à propos de Marguerite Duras, comme son « écriture chercheuse » (Alberti 1998, 50), écriture insatiable, avide de détails propres à restituer de manière aussi complète que possible un imaginaire et à en ensemercer un autre. Cette écriture s'accomplit sur le mode de l'épuisement – au sens péréquien du terme –⁶ de situations, de sensations et des émotions que celles-ci font naître. Tout comme Duras, dans *La Vie matérielle*, s'emploie à « scruter, [...] scruter, creuser l'image » (Duras 1987, 71) afin de restituer tous les détails de l'enfant paralysé qu'elle aperçoit au loin sur la plage de Cabourg et d'établir ainsi un contact intime propre à assurer le partage humain et la rémanence de la vision, Oates n'a de cesse de maintenir l'intensité de l'évocation de ce qui a cours dans la perception des personnages.

- 13 L'accumulation des détails descriptifs sur le mode de la surenchère est ainsi de règle dans les deux textes. C'est, en écho au titre de la nouvelle, par sa pesanteur et son caractère étouffant que le décor de « Heat » s'impose d'entrée de jeu, la saturation déjà observée imprégnant l'ensemble d'une hostilité dont la chaleur elle-même est partie prenante (« The heat was gauzy ; you had to push your way through like swimming » [Oates 1992, 141]). À cette hypertrophie sensorielle dont lexicologie et syntaxe sont les vecteurs privilégiés répond, sur un mode lexical et syntaxique tout à fait similaire mais dans une tonalité différente, l'atmosphère saturée du funérarium ; impressions visuelles, olfactives et tactiles se mêlent dans un tournoiement de mots et de sonorités :

The twins in white caskets, white, smooth, gleaming, perfect as plastic, with white satin lining puckered like the inside of a fancy box. And the waxy white lilies, and the smell of talcum powder and perfume. The room was crowded; there was only one way in and out. (Oates 1992, 141)

- 14 La polysyndète (« And the waxy white lilies, and the smell [...] ») apporte la touche finale à ce tableau que la voix narrative compose avec les échos de sa perception enfantine d'alors, la comparaison des cercueils avec une boîte de friandises participant d'une forme d'édulcoration, de déréalisation de la mort typique d'un imaginaire de jeune enfant ébloui par l'éclat de ce qui lui apparaît comme un écrin de quiétude immaculée et infinie. Les termes « died » et « Death » ne surviennent d'ailleurs, quasi simultanément, qu'à la toute fin de l'*incipit* (« That was the summer before seventh grade, when they died. Death was coming for them, but they didn't know » [Oates 1992, 141]) ; le traitement de la mort par l'esprit de l'enfant étant d'abord elliptique et esthétisant, les deux petites filles disparues se muent en figures quasi surnaturelles, ouvrant la voie à la fascination et, de proche en proche, à la dimension mythique du duo qu'elles constituent et qui s'immisce dans la vie ultérieure comme un repère fondateur.
- 15 Dans la première partie de l'*incipit* de « Sundays in Summer », le lexique du danger et de la destruction (« condemned », « rusted », « missing », « rushed », « rust ») prolifère comme une menace tandis que les particules de rouille acérées du pont éclatent en autant de plosives dont la charge agressive est soulignée par la comparaison qui suit :
- Most of all you remember the condemned bridge over the creek: the rusted girders, the missing planks, how water rushed below rushing into your belly into your throat when you looked down. [...] The high arch of the bridge so ornate and flawless, flakes of rust catching in your skin like gnats. (Oates 1992, 141)
- 16 L'intensité de l'évocation procède également du rythme créé par la rencontre quasi paronymique de « below » et « belly », de la force du polyptote (« rushed » / « rushing ») et de la fulgurance parataxique qui l'accompagne (« into your belly into your throat »), cette structure répétitive et concentrique installant au cœur de la séquence un malaise qui est aussi, en grande partie, celui du lecteur livré tout à la fois au déploiement de cette sensorialité et à l'attente ainsi générée. Cette évocation devance de peu l'apparition du jeune Lyle sous des traits rendus quasi mortifères par une touche descriptive isolée (« hair plastered to his skull »), l'ensemble semblant composer une prémonition de l'accident, énoncé en des termes d'une violence clinique (« one of the cables tore him open, groin to torso »). L'énumération des matériaux responsables de la mort du jeune garçon ne fait qu'accroître l'hostilité rampante d'un décor qui, de condamné (« condemned », « closed », « blocked off »), devient condamnant pour autrui dont il signe l'arrêt de mort : à la violence des capitales de l'inscription gravée sur le panneau se conjugue la violence d'un inventaire gouverné par un déterminant zéro qui ne fait que suggérer à l'aveugle une masse indéterminée au fort pouvoir de nuisance (« cables, wires, chunks of concrete »).
- 17 C'est sans doute dans les effets de brouillage et de confusion perceptibles dans les deux *incipit* que se manifeste avec le plus de force l'impression d'une mémoire saturée dont le lecteur est contraint d'épouser les méandres et d'éprouver la pesanteur. L'*incipit* de « Sundays in Summer » fait affleurer un mélange de voix, les appels pressants lancés par les jeunes garçons étant intégrés sans démarcation à la trame d'une narration qui donne ainsi libre cours, entre segments descriptifs et fragments de discours direct libre, à ce que charrie la mémoire :
- Come out, they called out, laughing. Why are you afraid? It's safe, it can't fall in.
The bridge was blocked off by three squat wooden posts [...] (Oates 1992, 185)

- 18 La précipitation du tempo du texte lors du récit de l'accident du jeune Lyle participe à l'évidence de cette transcription d'une mémoire hantée. Les arrêts sur image d'abord marqués par une syntaxe constituée d'unités brèves se dissolvent peu à peu dans une amplification syntaxique spectaculaire où les segments se juxtaposent, se coordonnent selon un processus mimétique de télescopage et de reconstruction d'un vertige sensoriel :

So many Sundays the boys had jumped and dived from the old bridge and no one was hurt, no one was ever in trouble, until the bright hot muggy afternoon when your cousin Lyle climbed like a monkey up the slanted girders to the top of the bridge, twelve years old and he'd been drinking beer one of his older brothers gave him; he crawled on his hands and knees up the side of the bridge and from the topmost girder he jumped off into space waving and kicking, clowning as he dropped, but he hadn't remembered to jump from the center of the bridge where the creek was deep [...] (Oates 1992, 185)

- 19 Un processus de télescopage et de brouillage voisin est à l'œuvre dans « Heat » où la succession des courts paragraphes et l'omniprésence du prétérit engendrant un mouvement perpétuel d'un paragraphe à l'autre sont en réalité les vecteurs d'une temporalité perturbée. L'épisode évoquant le funérarium est en effet enserré entre des séquences relatant l'existence des deux enfants, leurs singularités, leur éclatante vitalité, cette oscillation se conjuguant à la prolepse (« Death was coming for them, but they didn't know »). La juxtaposition systématique, par la voix narrative et le flux mémoriel qui l'anime, des deux univers et des deux périodes temporelles correspondantes constituent ainsi une tentative pour saisir au plus près le mode de confrontation d'une perception enfantine avec les dissonances et les béances soudaines d'une réalité qui assiègent les sens et l'entendement et avec lesquelles il convient, dans plusieurs acceptions du terme, de *composer*. Autant d'éléments qui composent la densité de la ballade de Rhea and Rhoda Kunkel dont le lecteur est invité de manière pressante à se saisir.

Conclusion

- 20 L'exceptionnalité des *incipit* de Joyce Carol Oates se mesure sans doute à la fascination incessante du lecteur, à son désir inépuisable de nouveaux vertiges, de nouvelles confrontations avec les facettes d'une altérité qui, tout à la fois, le confortent et le terrifient en l'amenant au plus près de ce qu'une exploration sans concession et sans ménagement est susceptible de révéler de l'humain et de ses blessures. Si le pouvoir des entrées en matière de Oates opère encore et toujours, nouvelle après nouvelle – constat qui pourrait sans doute être étendu à sa production romanesque –, c'est en raison du caractère résolument non fini de cette exploration qui donne un corps palpable aux sensations et aux émotions qui accompagnent l'expérience humaine et qui sont bien souvent tenues en respect. Le « théâtre de la cruauté » n'est, chez Oates, puis chez le lecteur qui se laisse ainsi mettre à l'épreuve de manière renouvelée en s'exposant de son plein gré aux saillances du texte, que l'assouvissement d'un profond et authentique besoin d'humanité qui, s'il accueille pleinement le trouble et l'irrésolu, ne peut en revanche s'accommoder à long terme des refus, des tiédeurs et des attermoissements.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMS, M.H. 1971. *A Glossary of Literary Terms* (third edition). London : Holt, Rinehart and Winston.
- ALBERTI, Olympia. 1998. « L'intime et sa profération comme parole sacrée ». In A. VIRCONDELET (ed.), *Duras, Dieu et l'écrit*. Paris : Éditions du Rocher, p. 47-70.
- BARNETT, Emily. 2010. « Écrire c'est montrer comment les êtres négocient avec la violence ». *Les Inrockuptibles*. 17 octobre 2010. <https://www.lesinrocks.com/2010/10/17/livres/livres/joyce-carol-oates-ecire-cest-montrer-comment-les-etres-negocient-avec-la-violence/>, consulté le 2 juillet 2019.
- CLAVEL, André. 2009. « La Sentinelle de l'Amérique ». *L'Express*. 9 avril 2009. https://www.lexpress.fr/culture/livre/nous-etions-les-mulvaney-journal-1973-1982_823432.html, consulté le 2 juillet 2019.
- DURAS, Marguerite. 1987. *La Vie matérielle*. Paris : P.O.L.
- ECO, Umberto. 1985. *Apostille au Nom de la Rose*. Paris : Grasset.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. 2004. Introduction de *Polysèmes 7* (« Les Figures de la violence ») : 11-26.
- GANTEAU, Jean-Michel. 2017. "Performing the Void: The Violence of the Unassimilated in Some Contemporary British Narratives". *Sillages critiques* 22. <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4917?lang=fr>, consulté le 2 juillet 2019.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 2008. « Pour une stylistique des singularités ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 31 : 21-32.
- OATES, Joyce Carol. 1981. "Why is your writing so violent?". *The New York Times*. 29th March 1981. <http://movies2.nytimes.com/books/98/07/05/specials/oates-violent.html>, consulté le 2 juillet 2019.
- OATES, Joyce Carol. 1992. *Heat and Other Stories*. New York: Plume.
- OATES, Joyce Carol. 1993. *Black Water*. New York: Plume.
- PEREC, Georges. 1982. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois.
- SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe. 1996. « Le style et ses mesures : méthodologie, critique, historicité ». *L'Information grammaticale* 70: 31-37.
- TROMBLE, Tanya. 2014. "Joyce Carol Oates: Fantastic, New Gothic and Inner Realities". *Journal of the Short Story in English* 62 | Spring 2014. <http://journals.openedition.org/jsse/1433>, consulté le 2 juillet 2019.
- VINCENT-ARNAUD, Nathalie. 2002. « Aux frontières du correct : le choc rhétorique de l'incipit de *Black Water* (Joyce Carol Oates) ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 23 : 25-33.

NOTES

1. On peut songer au roman *Sexy* (2005) et aux tentatives de censure dont il a fait l'objet à sa sortie.

2. Cette démarche de brouillage est à l'œuvre dans de très nombreux titres de romans et de recueils de nouvelles de l'auteur, tels que *Dark Water* (1992), *Zombie* (1995), *Blonde* (2000). Elle illustre le principe d'Umberto Eco selon lequel un titre doit « embrouiller les idées, non les embrigader » (Eco 1985, 511).
3. “What had been done to them, the lower parts of them, didn't show in the caskets” (Oates 1992, 142).
4. On lit ainsi, dans « Heat », à propos du père des deux enfants assassinées : « Mr. Kunkel worked construction for the county. Summer evenings after work he'd be sitting on the veranda drinking beer, flicking cigarette butts out into the yard” (Oates 1992, 146). Dans “Sundays in Summer”, les personnes rassemblées dans la taverne le dimanche après-midi au cours duquel a lieu l'accident de l'enfant appartiennent à la classe ouvrière comme en témoigne la description de l'un d'eux : « He had to get up at six in the morning, drive fifteen miles to the city, sometimes he took his lunch in a paper bag and sometimes he bought it in a diner near the factory; forty years he was to work there—first the assembly line, then the machine shop [...] » (Oates 1992, 186).
5. On y trouve notamment, comme le montre l'extrait cité ci-après, le phénomène répertorié sous le nom de « incremental repetition » et décrit de la manière suivante : « a line or stanza is repeated, but with an addition that advances the story [...] » (Abrams 1971, 13).
6. Nous faisons ici référence à l'ouvrage *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Perec 1982).

RÉSUMÉS

On sait que les incipit des œuvres de fiction contemporaines offrent des configurations stylistiques tout aussi variées que déroutantes. Les incipit des nouvelles de Joyce Carol Oates s'affirment bien souvent comme lieu de « singularités » extrêmes, inscription d'une violence dont les formes s'impriment durablement dans l'imaginaire du lecteur. Le présent article étudie les modalités de cette inscription en mettant ainsi en exergue les caractéristiques et les conséquences de ce qui a parfois été évoqué comme une forme de « théâtre de cruauté ».

It is well known that the incipit of contemporary fictional works offer a huge and puzzling variety of stylistic devices. The incipit of Joyce Carol Oates's short stories often display extreme "singularities", setting the stage for a violence whose forms have long-lasting effects on the reader's imagination. The present paper aims to investigate the various modes through which this violence is conveyed, bringing to the fore the characteristics and consequences of what has sometimes been labelled as a kind of "theatre of cruelty".

INDEX

Keywords : exception, incipit, salience, short story, violence

Mots-clés : exception, incipit, nouvelle, saillance, violence

AUTEUR

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Université Toulouse-Jean Jaurès / CAS

Nathalie Vincent-Arnaud est professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (Département des Études du Monde Anglophone). Ses domaines d'enseignement et de recherche sont la stylistique, la traductologie, ainsi que les relations entre musique, danse et littérature. Son équipe de recherche est le CAS (Cultures Anglo-Saxonnes, EA 801) où elle co-dirige un des trois axes de recherche. Elle co-dirige également un programme interdisciplinaire sur les relations entre musique et littérature. Elle est vice-présidente de la SSA (Société de Stylistique Anglaise).

Nathalie Vincent-Arnaud is professor at the University Toulouse-Jean Jaurès (Department of Anglophone Studies). Her teaching and research areas are stylistics, translation studies, and the relations between music, dance and literature. Her research team is the CAS (Anglo-Saxon Cultures, EA 801) where she co-directs one of the three research axes. She is also co-director of an interdisciplinary programme on the relations between music and literature. She is vice-president of the SSA (Society of English Stylistics).