Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle

Léa Boichard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/811>
DOI : 10.4000/esa.811
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015
Pagination : 81-100
ISBN : 978-2-36442-069-4
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Léa Boichard, « Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/811> ; DOI : 10.4000/esa.811

Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle

Léa BOICHARD
Université Jean Moulin – Lyon 3
CEL EA 1663

Introduction

Le premier roman de la *Trilogie de Barrytown*, *The Commitments*¹ (1987), est centré sur la création et la disparition d'un groupe de musique éponyme créé par de jeunes irlandais de la banlieue nord de Dublin. Son titre n'est pas anodin, et la notion d'engagement y tient sans surprise une place majeure : l'engagement des membres est essentiel à la survie du groupe, et dès lors que la symbiose s'effondre, les individus se désengagent et le groupe n'est plus. Alors que l'engagement était essentiel au succès du projet musical, c'est finalement le désengagement qui semble l'emporter et causer l'échec final. Par ailleurs, au-delà du contenu diégétique, la tension entre engagement et désengagement trouve un écho dans les choix narratifs, tant en ce qui concerne les parties dialoguées qui occupent la plus grande partie de ce court roman que du côté de l'identification du point de vue narratif. Cela pose inévitablement la question fondamentale de l'engagement de l'auteur. En effet, suite à ce premier roman, Roddy Doyle peina à trouver sa place dans le paysage littéraire irlandais, son style étant jugé trop caricatural et simpliste. Les adaptations cinématographiques et musicales des romans de la trilogie contribuèrent sans aucun doute à l'étiquette d'auteur populaire qui lui fut trop rapidement attribuée. Or, contrairement aux apparences, au lieu de mettre

¹ Que nous abrégons désormais en *TC*.

en exergue le désengagement de Doyle, la poétique à l'œuvre dans *TC* nous semble servir de faire valoir à son engagement incontestable. Après avoir examiné la tension entre engagement et désengagement dans la diégèse, nous étudierons donc tour à tour la (re)présentation du discours fictionnel et la position de l'instance narratrice afin de démontrer qu'en miroir du désengagement qui prend forme au niveau diégétique, la position de l'auteur est quant à elle très clairement engagée.

Création et engagement : l'écriture, miroir de la diégèse

Structuralement, on constate une construction triangulaire du roman : celui-ci débute par l'échec d'un groupe dont le nom « And And And » (7) évoque davantage l'individualité de ses membres que leur engagement, puis la création et le succès du groupe renommé « The Commitments », et enfin l'échec de ce même groupe. L'échec sur lequel s'ouvre le roman n'est pas anodin puisqu'il s'accompagne de l'exclusion d'un membre du groupe (7) : « So when Outspan and Derek decided, while Ray was out in the jacks, that their group needed a new direction, they immediately thought of Jimmy. » On peut y lire une annonce du sort réservé au second groupe « The Commitments », dont le nom, plus prometteur, est choisi par Jimmy Jr (15) :

— Another thing, said Jimmy. —Yis aren't And And And anymore.
This was a relief.
— What are we Jimmy?
— The Commitments.
Outspan laughed again.
— That's a rapid name, said Derek.
— Good, old-fashioned THE, said Jimmy.
— Dublin soul, said Outspan.
He laughed again.
— Fuckin' deadly.

Mais en changer le nom n'altère en rien le destin du groupe : le changement n'est que de surface, et l'engagement des personnages n'est pas authentique. Les individus ne se fondent pas assez ou trop dans le groupe, car ils ont des ambitions individuelles, comme Deco : « — Well, said Deco. —Let's put it this way. —I've me career to think of. » (119), ou qu'ils partagent des sentiments communs (44): « (Along with Jimmy, Derek, Deco, Billy, James and Dean, Outspan was in love with Imelda) ». Ce que le lecteur perçoit d'emblée comme immanquablement

problématique est considéré par Jimmy Jr, leur agent amateur, comme un élément positif dans l'harmonie du groupe (124) :

Now that Jimmy thought of it, Imelda might have been holding The Commitments together. Derek fancied her, and Outspan fancied her. Deco fancied her. He was sure James fancied her. Now Dean fancied her too. He fancied her himself.

Imelda had soul.

Cependant, Jimmy se méprend, car celle qu'il croit être le ciment du groupe, est en fait celle qui mène le groupe à sa fin moins de dix pages plus tard, en embrassant Joey (130) :

Jimmy took one more long breath, clapped his hands, rubbed them, and went back inside to tell The Commitments. But they didn't exist any more. Somewhere in the quarter of an hour Jimmy had been negotiating with Dave from Eejit, The Commitments had broken up.

L'ironie est double, d'une part car Joey était le seul à ne pas être amoureux d'Imelda et à avoir constamment appelé les autres « Brother » en signe d'engagement, et d'autre part car, au moment où le groupe se désagrège, les membres restants s'étonnent de n'avoir pas su anticiper et de n'avoir rien pu faire :

— How come I didn't see annythin'? Jimmy asked.

— It happened very fuckin' fast, said Outspan. — I didn't see ann'thin' either an' I was here, sure. (131)

Le lecteur, quant à lui, n'est en rien surpris par cet événement qu'il sait inéluctable, et ce d'autant plus que la tension entre engagement et désengagement se reflète dans les thèmes traités dans le roman. En effet, l'engagement est fondamental dans le choix des thèmes que le groupe veut traiter dans ses chansons (13) :

— Yeah, politics. —Not songs abou' Fianna fuckin' Fail or annythin' like tha'. Real politics. (They weren't with him.) — Where are yis from? (He answered the question himself.) — Dublin. (He asked another one.) — Wha' part o' Dublin? Barrytown. Wha' class are yis? Workin' class. Are yis proud of it? Yeah, yis are. (Then a practical question.) — Who buys the most records? The workin' class. Are yis with me? (Not really.) — Your music should be abou' where you're from an' the sort o' people yeh come from. —Say it once, say it loud, I'm black an' I'm proud.

They looked at him. —James Brown. Did yis know —never mind. He sang tha'. —An' he made a fuckin' bomb. They were stunned by what came next. — The Irish are the niggers of Europe, lads. They nearly

gasped: it was so true. — An' Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin' everythin'. An' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin. — Say it loud, I'm black an' I'm proud.

De manière similaire, la tension entre engagement et désengagement est centrale dans le choix du genre musical du groupe. En effet, le choix de la musique Soul se veut politique et engagé, ce genre étant considéré comme la musique du peuple et de la classe ouvrière. Cependant, l'engagement de certains personnages dans ce genre musical est excessif, à tel point qu'il en devient comique et qu'il perd sa valeur aux yeux du lecteur :

— The rhythm o' soul is the rhythm o' ridin', said Jimmy, — The rhythm o' ridin' is the rhythm o' soul. (35)

Le chiasme que l'on peut observer dans cet exemple illustre l'engagement naïf de Jimmy dans un genre musical qu'il adule mais ne maîtrise pas. Nonobstant le caractère déjà répétitif de la figure de style, le fait que la structure soit chiasmique autant sur le plan lexical que sur le plan grammatical la rend stérile et enfermante. Jimmy Jr s'y enferme au point d'attribuer à la Soul des qualités si nombreuses qu'elle finit par ne plus être définissable :

- Soul is democracy (115)
- Soul is street (51)
- Soul is feeling (53)
- Soul is getting out of yourself (53)
- Soul is dignity (76)
- Soul is community (115)
- Soul is the politics o' the people (38)
- Soul is the rhythm o' the people (38)

Cette tension atteint son paroxysme dans le débat qui anime le groupe entre le Jazz et la Soul. Ce débat est symptomatique des problèmes d'engagement dans le groupe. Outre le fait que le Reggae ait été écarté car pas assez sérieux, la Soul est considérée par Joey et Jimmy Jr comme un style musical d'engagement social populaire, tandis que le Jazz serait un genre individualiste et intellectuel (108) :

— Yeh don't need anny honours in your Inter to play soul, isn't tha' wha' you're gettin' at, Joey?
— That's right, Brother Michael.
— Mickah.

- Brother Mickah. That's right. You don't need a doctorate to be a doctor of soul.
- Nice one.
- An' what's wrong with jazz? Jimmy asked.
- Intellectual music, said Joey The Lips. It's anti-people music. It's abstract.

Or, certains membres apprécient davantage le Jazz et ne se sentent rapidement plus concernés par le genre de musique imposé au sein du groupe (115) :

- Strictly speaking, Brother, soul solos aren't really solos at all. (...)
- There are no gaps in soul. (...) Soul is community. (...)
- Dean's solo (...) was a real solo. (...) That's what jazz does. It makes the man selfish. He doesn't give a fuck about his Brothers.

Parallèlement à ce débat, le choix des chansons enferme le groupe dans un univers non-productif, symbole de leur désengagement à venir. En effet, dès le départ, le groupe décide de se contenter de reprises de chansons américaines célèbres. Mais les reprises les enferment dans le double, et exception faite de leur chanson « Night Train », remise au goût de Dublin, ces reprises sont plus proches de copies conformes que de reprises engagées. A l'instar de l'engagement personnel des membres du groupe, l'engagement musical de « The Commitments » est de surface.

Cette mise en abyme de la création artistique pourrait suggérer, comme cela a souvent été reproché à Doyle, la stérilité de son écriture. En effet, à l'ouverture du roman, le lecteur ne peut qu'être frappé par l'abondance de paroles rapportées au discours direct (DD). *TC* semble être un roman à écouter davantage qu'un roman à lire. Or, par définition, le DD vise à représenter de manière réaliste et mimétique les paroles censées avoir été prononcées par les personnages. Ce choix pose le problème de l'engagement via la création artistique en ce sens que toute tentative de mimétisme dans la représentation du DD est inéluctablement vaine et enfermante, d'une part car elle rend la lecture laborieuse, et d'autre part car les paroles encodées sont nécessairement fictionnelles. C'est un reproche qui fut d'ailleurs fait à la tradition des *local colourists* – parmi lesquels Mark Twain ou encore Kate Chopin² – dans la littérature

² À ce sujet, voir Jobert, Manuel. « Kate Chopin as a Vocal Colourist. Vocalscapes in "Beyond the Bayou". » *Mélanges en hommage à Malcolm Clay*. Lyon: Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008.

américaine post-guerre de Sécession dans laquelle l'encodage extensif de l'oralité et des parlers dialectaux entrave parfois la compréhension du lecteur. Or, l'encodage du dialecte dublinois est partie prenante du style de Doyle. Sans entrer dans le détail³, on peut mentionner les exemples suivants :

1. —I'm after rememberin' (39)
2. He didn't have the sax long. (24)
3. You've had sexual intercert, haven't yeh? (36)
4. Howayeh. (9)
5. I told him I thought I was pregning. (135)
6. He shouldn't o' talken to yeh like tha'. (120)

Les exemples 1 et 2 relèvent de l'utilisation spécifique des aspects grammaticaux en anglais irlandais, tandis que les exemples 3 à 6 encodent l'oralité, l'accent de Dublin et/ou le parler populaire des personnages. Ainsi, Doyle se contenterait-il, lui aussi, de reproduire mimétiquement le discours de ses personnages afin de suggérer leur identité, sans motivation esthétique? Bien au contraire, il semble qu'on assiste dans ce premier roman à la création d'un univers artistique et littéraire propre à l'auteur, qui utilise les outils narratifs à sa disposition afin de faire résonner la voix de ses personnages.

La (re)présentation du discours fictionnel : entre polyphonie et cacophonie

TC est composé en immense partie de dialogues au DD. Il s'agit bien de DD puisque les paroles sont rapportées telles qu'elles sont censées avoir été prononcées par les personnages, séparées du récit par de longs tirets, mais sans guillemets comme on pourrait s'y attendre en anglais. Cela a d'ailleurs amené Doyle à être qualifié assez péjorativement de *Dasher Doyle* (Mouchel-Vallon 2006, 466). Il est vrai que si l'on ouvre

³ À ce sujet, voir Léa Boichard dans une communication donnée le 27 avril 2014 à l'Université Jean Monnet lors d'une journée d'étude sur la phonologie de l'anglais: « Oralité ou irlandité, la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle. »

TC à une page au hasard, on a de fortes chances de lire quelque chose de ce genre (9)⁴ :

— Howayeh, said Derek.
 They got stools and formed a little semicircle at the bar.
 — Been ridin’ annythin’ since I last seen yis? Jimmy asked them.
 — No way, said Outspan. — We’ve been much too busy for tha’ sort o’ thing. Isn’t tha’ righ’?
 — Yeah, that’s righ’, said Derek.
 — Puttin’ the finishin’ touches to your album? said Jimmy.
 — Puttin’ the finishin’ touches to our name, said Outspan.
 — Wha’ are yis now?
 — And And exclamation mark, righ’? — And, said Derek.
 Jimmy grinned a sneer.
 — Fuck, fuck, exclamation mark, me. I bet I know who thought o’ tha’.
 — There’ll be a little face on the dot, righ’, Outspan explained.
 — An’ yeh know the line on the top of it? That’s the dot’s fringe.
 — Black an’ whi’e or colour?
 — **Don’t know.**
 — It’s been done before, Jimmy was happy to tell them. —Ska. Madness, The Specials. Little black an’ whi’e men.
 — I told yis, he hasn’t a clue.
 — Yeah, said Outspan.
 — He owns the synth, though, said Derek.
 — Does he call tha’ fuckin’ yoke a synth? said Jimmy.
 — Annyway, no one uses them annymore. It’s back to basics.
 — Just as well, said Outspan. — Cos we’ve fuck all else.
 — Wha’ tracks are yis doin’? Jimmy asked.
 — **Tha’ one, Masters and Servants.**
 — Depeche Mode?
 — **Yeah.**
 Outspan was embarrassed. He didn’t know why. He didn’t mind the song. But Jimmy had a face on him.
 — It’s good tha’, said Derek. — The words are good, yeh know — good.

Il est intéressant de noter que, si tous les tours de paroles sont introduits par un tiret, la présence d’un tiret plus long signifie que le temps de pause avant la réponse du personnage est lui-même plus long, et donc qu’il hésite. Cela démontre l’engagement de l’auteur dans la création littéraire d’une poétique de l’oralité. Ce passage illustre par ailleurs le fait que les conversations représentées dans *TC* sont plus souvent des trilogues voire des polylogues (Kerbrat-Orecchioni 1995, 2004) que de simples dialogues. Dans l’exemple précédent, on a affaire à un trilogue entre Derek, Jimmy et Outspan, et l’identification du locuteur origine n’est pas

⁴ Nous soulignons.

forcément aisée, puisque le nom de ce dernier n'est pas nécessairement signifié dans une incise. Dans la plupart des cas, le lecteur peut retrouver le locuteur origine sans difficulté grâce aux répliques précédentes, mais parfois, comme c'est le cas dans les trois répliques en caractères gras, il est impossible de savoir avec certitude qui a prononcé les paroles : en l'occurrence, il peut aussi bien s'agir de Derek que d'Outspan. Cette question est expliquée par Lacaze (2013) :

Afin d'éviter le brouillage énonciatif entretenu par l'auteur, le lecteur met en œuvre des stratégies d'identification de la source masquée, et cette attribution repose sur le croisement de diverses interprétations. L'attribution énonciative n'est donc pas certaine ni irréfutable : elle s'appuie sur des indices de plausibilité. L'absence de désignateurs dans un dialogue peut ainsi nuire considérablement à la reconstruction mentale d'un échange énonciatif plausible sur le plan rationnel.

Bien que la notion d'« attribution énonciative » soit discutable, l'identification du locuteur origine dans le trilogue est assurément peu aisée. Le problème est encore plus complexe dans le cas des polylogues. En effet, le groupe « The Commitments » totalise 11 membres, ce qui rend parfois la tâche impossible en l'absence de segments contextualisants, comme dans l'exemple suivant (46)⁵ :

Joey the Lips took over.
 — Brothers, Sisters. I thank the Lord Jesus for today.
 — **Fuck off, Joey.**
 — We'll start with an easy one. Have yaw'l —
 — **Yaw'l! For fuck sake!**
 — Have YOU ALL been listening to What Becomes of the Broken Hearted?
 — **We sure have, Massa Joey sir boss.**
 — **Whooee!**

Le lecteur sait que Joey est le premier à prendre la parole, et le contenu de certaines répliques lui indique que c'est également lui qui répond. En revanche, il est impossible d'identifier les locuteurs origines des répliques en caractères gras. Nous n'avons pas davantage de contexte ; nous savons simplement qu'il s'agit de la première répétition du groupe et donc que tous les membres de « The Commitments » sont présents. Du point de vue interprétatif, cela peut signifier que les membres du groupe

⁵ Nous soulignons.

tendent à parler d'une seule voix, ce qui indiquerait donc leur engagement commun. Toutefois, on peut d'ores et déjà y lire une perte d'individualité qui annonce les problèmes d'égos qui mettent le groupe en péril par la suite. Cette tension entre individualité et sentiment de communauté est constante dans *TC*, et l'équilibre qui n'est jamais atteint contribue à annoncer l'issue du roman.

A l'instabilité identitaire présente dans la représentation du DD vient s'ajouter celle de la représentation du discours de manière générale. En effet, bien que le DD soit incontestablement dominant, on trouve également des exemples de discours indirect (DI), de discours indirect libre (DIL) et de discours narrativisé que Sorlin (2014, 130) appelle APRN (Acte de Parole Rapporté par le Narrateur), en traduisant la terminologie de Leech et Short (2007).

DI/DIL:

- He was still a prick though, Jimmy had to admit to Mickah. (101)
- It had been a great gig, Hot Press told Jimmy. Dublin needed something like The Commitments, to get U2 out of its system. He'd be doing a review for the next issue. Then he asked for his two pounds back. (112)

DI/APRN: The manager explained to Jimmy that the heavy metal crowd was older and very well behaved, and drank like fish. (99)⁶

APRN: Jimmy was outside on the path, thanking Hot Press for coming. (118)

A cela s'ajoutent des répliques entre parenthèses ainsi qu'une syntaxe parfois mensongère, pour reprendre Monique De Mattia-Viviès (2006), qui trompent le lecteur. En effet, parfois la syntaxe indique du DD alors que les paroles n'ont pas été véritablement prononcées. Tous ces éléments sont mimétiques de la position des personnages dans le groupe : ils sont instables et pas toujours dignes de confiance. Dès l'incipit du roman, une conversation passée est imbriquée dans la narration des souvenirs d'Outspan, mais cette dernière est mise entre parenthèses (7) :

⁶ Nous avons dans un premier temps interprété cet exemple comme du DI, mais la présence du verbe « explain », qui ne garantit pas la fidélité aux paroles supposément prononcées, et la difficulté de considérer que « and drank like fish. » pourrait avoir été prononcé ainsi, sans la réintroduction du sujet « they » nous amène à penser que l'on est face à un exemple ambigu, qui oscille entre DI et APRN. Cela renforce par ailleurs notre interprétation globale quant à la représentation du discours fictionnel dans *TC*. Nous remercions Linda Pillière pour ses remarques à ce sujet.

The last time Outspan had flicked through Jimmy's records he'd seen names like Microdisney, Eddie and the Hot Rods, Otis Redding, The Screaming Blue Messiahs, Scraping Foetus off the Wheel (—Foetus, said Outspan. — That's the little young fella inside the woman, isn't it?

— Yeah, said Jimmy.

— Aah, that's fuckin' horrible, tha' is.); groups Outspan had never heard of, never mind heard.

Les parenthèses viennent sans doute signifier le caractère anecdotique de la conversation. On imagine néanmoins mal un lecteur se passer de lire ce dialogue ou encore ne pas le prendre en compte : il joue un rôle important dans la caractérisation d'Outspan et donne un aspect comique à cet incipit. Plus encore, il transporte le lecteur dans un autre Monde Textuel (Gavins, 2007), et contribue ainsi à l'impression de polyphonie qui domine le roman, au sens bakhtinien du terme (1978, 90) : « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent. » Le recours aux parenthèses est récurrent dans *TC*, et provoque souvent le même effet d'accumulation sonore pour le lecteur. Cette accumulation fait écho de la tension entre l'engagement et le désengagement des individus qui ne trouvent jamais l'équilibre dans le groupe.

En revanche, le recours aux parenthèses demande au lecteur d'être constamment engagé afin d'ajuster son interprétation pour ne pas être trompé, comme dans l'exemple suivant (48-49) :

Jimmy had to take Deco aside and tell him to be patient.

— Give them a while, said Jimmy. —They're not ALL naturals.

— I'll try, Jimmy, said Deco. —It's just —I'm ready, know wha' I mean? Jimmy nodded.

— There's somethin' in me tryin' to get ou', know wha' I mean?

— I know, said Jimmy. — Take it easy, though, okay?

— Okay.

— Fuckin' eejit, said Jimmy. (To himself.)

Contrairement au dialogue précédemment étudié, dans celui-ci, le segment entre parenthèses est tout à fait essentiel à l'interprétation de ce qui précède. En effet, Deco est très sûr de lui et agace les autres membres du groupe à cause de son manque de modestie — ce qui pousse d'ailleurs l'un des membres de « The Commitments » à quitter le groupe (110). Cette conversation confirme à nouveau ce trait de personnalité du chanteur, et la dernière réplique n'a donc rien de surprenant. Le lecteur est cependant dupé dans un premier temps, puisqu'il pense que Jimmy

s'adresse à Deco, avant de comprendre qu'il s'agit de paroles *in petto*. Le lecteur doit fréquemment ajuster son interprétation en fonction de ces passages ambigus. Cela est illustré par le passage suivant, qui peut donner le tournis au lecteur ne sachant plus quelles paroles ont été prononcées, ou non, et sous quelle forme (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.

Ce passage illustre parfaitement l'instabilité de la représentation du discours dans *TC*. La première phrase semble être un exemple d'APRN : 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 une fois encore, comme si l'auteur / le narrateur voulait expliciter l'euphémisme de la première phrase. Dans la troisième phrase, nous avons affaire à un cas typique de DI, que Monique De Mattia-Viviès (2006) appelle discours indirect classique (DIC). 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 DIC 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 introducteur⁷. Les cinq principales techniques de représentation du discours sont ainsi présentes dans un seul paragraphe. Ce condensé est le reflet de l'instabilité qui domine le roman. En effet, on a le sentiment d'être constamment en équilibre sur un fil entre l'engagement nécessaire à la survie du groupe et le désengagement diégétique inéluctable annoncé par cette tension incessante. Sans surprise, il en découle une ambivalence dans la position de l'instance narrative qui contribue, elle aussi, à la confusion entre engagement et désengagement à l'œuvre dans *TC*.

⁷ Notre interprétation avait en effet dans un premier temps été orientée par le cotexte gauche, et nous remercions Monique De Mattia-Viviès pour ses remarques et suggestions à ce sujet.

La narration du (dés)engagement ?

L'abondance du DD dans *TC* a pour première conséquence de donner un caractère théâtral au roman. Il y a en effet très peu de narration et les répliques s'enchaînent avec des segments contextualisants qui, lorsqu'ils sont présents, semblent plus proches d'indications scéniques que d'incises de DD. Parfois même, le prénom du locuteur origine est précisé devant sa réplique, le plus souvent dans les chansons. Prenons un exemple, lorsque le groupe est sur scène pendant son premier concert (86) :

Billy: —THUH THUH — DAH THUH — THUH THUH — DAH THUH —
 Derek got going on the bass.
 Deco sang.
 — YEH DIDN'T HAVE TO LOVE ME LIKE YEH DID BUT YEH DID BUT YEH DID —
 Joey The Lips and Dean: — TRUP —
 Deco and The Commitentettes: — AND —
 I — THANK — YOU —
 — YEH DIDN'T HAVE TO SQUEEZE ME —
 The girls squeezed themselves.
 — Get up! **someone** roared.
 — LIKE YEH DID BUT YEH DID BUT YEH DID —
 The horns: — TRUP —
 — AND —
 I — THANK — YOU —
A small hand grabbed Bernie's shoe. She stepped on it and turned.
 — AAAH! — Oh mammy! — yeh cunt, yeh. — Jaysis.
 — EVERYDAY —
 THERE'S SOMETHIN' NEW —
 YEH OULL OU' YOUR BAG AN' YOUR BATH IS DUE —
 Imelda sniffed under her arm. **Someone** whistled. (...) ⁸

Parfois, les segments contextualisants ressemblent véritablement à des indications scéniques qui n'identifient pas l'un ou l'autre des personnages. Il n'est plus possible d'identifier ni les locuteurs, ni les auteurs de l'action, comme le montrent les éléments en caractères gras. Les membres sont noyés dans la masse du groupe et perdent leur individualité. Certains passages d'ordre narratif qui ressemblent à des

⁸ Nous soulignons.

didascalies viennent accentuer cette impression et ne permettent pas d'individualiser les membres du groupe :

- There were cheers and blushes. (36)
- More cheers and blushes. (37)
- Cheers and clenched fists. (37)
- There were cheers and a short burst of clapping. (41)

Cette impression est renforcée par le fait qu'il y a en fait très peu d'informations paralinguistiques dans le DD nous indiquant la manière dont sont censées être prononcées les paroles. La plupart des verbes introducteurs sont non-marqués (type *say*). Cela crée un sentiment d'uniformité, comme si tous les personnages s'exprimaient de la même manière, sans intention ni intonation différente :

- I hope yis like me group, said Deco (87)
- Billy, said Joey The Lips. (85)
- My man, said Joey The Lips. — We are a band with a mission. (98)
- Yeh didn't introduce the group properly, said Jimmy. (104)
- Well, said Deco. —Let's put it this way. —I've me career to think of. (119)

En tout état de cause, l'absence totale de segment contextualisant est récurrente, ce qui, tout en empêchant d'identifier les locuteurs origines, montre une absence presque totale de filtrage de la part du narrateur (104-105)⁹ :

- Yeh didn't introduce the group properly, **said Jimmy.**
- I forgot.
- Fuck off!
- I was oney jokin'. Yis have no sense of humour, d'yis know tha'?
- An' you have? **Outspan asked.**
- Yeah.
- You've a big head too, pal.
- You're just jealous——
- Fuck off.
- All o' yis.
- Enough, **said Joey The Lips.**
- Jealous o' you? ——Huh. ——
- Enough.

⁹ Nous soulignons.

Ponctuellement, l'incise est accompagnée d'un commentaire paralinguistique¹⁰ du narrateur qui vient confirmer ou infirmer le contenu des paroles rapportées au DD (37):

— Fuck off, you, said Imelda, but she grinned.

De cela découle logiquement la question de la position narrative. Elle est en effet instable, à l'instar des personnages et de la représentation du discours. *TC* oscille constamment entre le genre romanesque et le genre dramatique, et cette alternance s'accompagne inévitablement de degrés d'investissement variables de la part du narrateur. Par conséquent, l'identification du point de vue narratif est difficile¹¹. Marie-Agnès Gay écrit en effet (2000, 83) :

L'utilisation de la forme dramatique à l'intérieur du roman pose notamment le problème du point de vue. (...) En effet, la représentation théâtrale rend plus difficile la réalisation d'une perspective privilégiée.

C'est le constat que l'on fait à la lecture de *TC* : de qui nous donne-t-on le point de vue, et quelle est la position adoptée par le narrateur ? La terminologie genettienne n'est pas suffisante pour comprendre ce positionnement : le narrateur est en effet hétérodiégétique et de 3^{ème} personne, mais optant pour une focalisation que l'on peut considérer soit comme interne variable soit comme zéro, soit parfois comme externe comme dans l'exemple suivant (48) :

There were problems. Joey The Lips spent half the night twiddling knobs and yelling at the rest to get away from the amps. There were shrieks and groans and wails from the speakers.

En revanche, la perspective adoptée est bien différente dans l'exemple suivant (60) :

They could sound dreadful sometimes but not many of them knew this. They were happy.

¹⁰ On entend ici paralinguistique selon la définition qu'en donne Manuel Jobert (2005) c'est à dire exclusivement au sens vocal et pas au sens kinésique et/ou proxémique.

¹¹ Cela rend cependant l'adaptation du roman pour les arts visuels assez aisée et logique. Le roman fut d'ailleurs adapté au cinéma dès 1991 et la comédie musicale *The Commitments* est jouée à Londres depuis octobre 2013.

Le narrateur adopte clairement une position d'omniscience qui lui permet de montrer l'unité des personnages. Enfin, dans ce dernier exemple, Doyle nous donne accès aux pensées d'un personnage en particulier, en l'occurrence Deco (46) :

Only Deco thought he could do better.

Comme l'expliquent Leech et Short (2007, 140), les différentes positions narratives possibles ne sont pas étanches, et il est fréquent qu'un auteur/narrateur choisisse de faire varier l'angle selon lequel il approche les événements diégétiques :

A fiction writer, although not compelled to take one person's point of view, can voluntarily limit his 'omniscience' to those things which belong to one person's model of reality. He can also vary the fictional point of view, sometimes claiming authorial omniscience, sometimes giving us one character's vision of events, sometimes that of another. He can even take the point of view of an animal, or of a man on the point of death, bypassing the problem of authenticity: how could such an account have been *told* to anybody?

En d'autres termes, le narrateur est toujours omniscient, mais peut choisir de donner telle ou telle perspective à différents moments du roman. Dans le cas de *TC*, l'instabilité de la position narrative est mimétique de la tension entre l'engagement et le désengagement des personnages, et le choix parfois fait par l'auteur de présenter les informations du point de vue de l'un ou l'autre des membres du groupe est souvent le signe du désengagement de l'un d'entre eux. C'est notamment le cas dans l'exemple précédemment cité. En effet, la présentation tôt dans le roman des pensées de Deco laissant apparaître son arrogance annonce les tensions à suivre dans le groupe. En revanche, les commentaires narratifs / auctoriaux sont rares dans *TC* car Doyle souhaite laisser au maximum la parole aux personnages, comme il l'explique dans une entrevue avec Caramine White (2001, 223-229) : « I've always wanted to bring the books down closer and closer to the characters – to get myself, the narrator out of it as much as I can. » Cela ne l'empêche cependant pas d'ironiser par moments sur les secrets de ses personnages (12) :

Jimmy always got genuinely angry whenever Top of the Pops was mentioned although he never missed it.

Mais là encore, du fait de l'instabilité de la position narrative tout au long du roman, nous sommes amenée à nous demander si ce commentaire sur les habitudes de Jimmy Jr vient bien de l'auteur / narrateur, ou s'il ne s'agit pas plutôt du point de vue d'Outspan avec lequel Jimmy est engagé dans une conversation. L'absence de contexte ne nous permet pas de répondre à cette question avec certitude mais nous amène néanmoins à une conclusion plus globale sur l'engagement de l'auteur. Finalement, contrairement à ce que l'auteur suggère dans son entrevue avec White, le style doyen est bien loin du comportementisme d'Hemingway. S'il est une voix qui s'exprime, c'est bien celle du prosateur lui-même, dont la voix est constituée de la somme de toutes celles qui s'expriment tout au long du roman, comme l'explique Bakhtine (1978, 102) :

Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, traces en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet; la dialectique de l'objet s'entrelace au dialogue social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix doit aussi retentir: c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire.

En laissant la parole aux classes sociales populaires, Doyle fait sans conteste le choix de l'engagement. En revanche, il ne s'agit pas d'un engagement politique en tant que tel, mais davantage d'un engagement social visant à donner la parole à ceux dont la voix est souvent passée sous silence. C'est un parti pris assumé par Doyle, qui dit à propos de la *Barrytown Trilogy* dans son entrevue avec White (1996, 180) :

Belfast, if the traffic is with you, is only two hours away, but it seems like a different country. When the violence starts, we close down psychologically to an extent. It becomes a place very far away again. If you were a writer in Toronto, would your book be a lesser book because it didn't contain anything about Quebec? It's the difference between politics with a little "p" or a big "P". But a book (...) about two unemployed men is a political book. This *Family* series brought domestic violence to the forefront, to the top of the political agenda, with a small "p", for a few months. I'm very little interested in party politics. I don't think that's what politics is about.

Les thématiques politiques irlandaises ne trouvent pas leur place dans *TC*, et elles ne la trouvent guère plus dans le reste de l'œuvre

doylienne – du moins jamais sans être tournées en dérision¹². L'engagement de l'auteur, qui est l'image miroir du désengagement diégétique, est véritablement tourné vers les classes sociales populaires qui trouvent leur voix dans la poésie du quotidien défendue par Doyle.

Conclusion

Si le roman est thématiquement et narrativement en (dés)équilibre sur le fil du désengagement, le lecteur se trouve quant à lui dans la position d'un funambule dont l'engagement est absolument nécessaire afin de faire sens de ce qui lui est donné à lire. En effet, il lui incombe de reconstruire le sens des conversations et de tenter d'identifier la position narrative pour parvenir à une interprétation. Cet engagement est en partie vain, car certaines clés ne lui sont jamais données, et le roman demeure pour partie inexorablement opaque. L'engagement du lecteur se heurte à celui de l'auteur pour qui donner la parole aux classes populaires dublinoises constitue un engagement à la fois littéraire et social. Cet engagement passe par le fait de laisser leur voix s'exprimer via la représentation du discours, et par le fait de tenter de s'immiscer le moins possible dans la narration afin de donner à voir leur perspective davantage que la sienne. Finalement, l'histoire du désengagement qui constitue la surface diégétique de *TC* semble un prétexte pour la mise en avant de l'engagement de l'auteur. En définitive, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Martin (1998), c'est en écoutant les personnages parler que l'on entend l'auteur écrire. En dépit des apparences, *The Commitments* est donc indubitablement un roman d'engagement qui pose les bases thématiques et stylistiques de l'œuvre de Roddy Doyle. En effet, les romans qui suivent *TC* traitent, via la voix des personnages au DD ou des narrateurs homodiégétiques, de sujets aussi variés que le chômage (*The Van*, 1991), les mères-enfants (*The Snapper*, 1990) ou encore la violence conjugale (*The Woman Who Walked into Doors*, 1996), confirmant ainsi l'engagement profondément social de cet auteur au tournant du 21^{ème} siècle.

¹² À ce sujet, voir par exemple les recueils de conversations *Two Pints* (2012) et *Two More Pints* (2014) dans lesquels ces sujets sont mentionnés avec beaucoup de distance et d'humour.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DOYLE, Roddy. *The Barrytown Trilogy: The Commitments, The Snapper and The Van*. Penguin: USA, 1995.

RÉFÉRENCES

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BOICHARD, Léa. « Oralité ou irlandité, la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle. » Communication donnée le 27.04.2015 lors de la journée d'étude *La phonologie de l'anglais et ses variations* à l'université Jean Monnet (Saint-Étienne). A paraître.

DE MATTIA-VIVIES, Monique. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire, Le cas de l'anglais*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006.

GAVINS, Joanna. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

GAY, Marie-Agnès. *Epiphanie et fracture: l'évolution du point de vue narratif dans les romans de F. Scott Fitzgerald*. Paris: Didier érudition, 2000.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil, 1972.

JOBERT, Manuel. *Le texte et la voix, étude des phénomènes paralinguistiques dans quatre romans d'Edith Wharton (1862-*

1937) : *The House of Mirth ; Ethan Frome ; Custom of the Country ; The Age of Innocence*, 2005.

JOBERT, Manuel. « Kate Chopin as a Vocal Colourist. Vocalscapes in “Beyond the Bayou” » *Mélanges en hommage à Malcolm Clay*. Lyon: Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, et Christian PLANTIN. *Le trilogue*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les actes de langage dans le discours : Théorie et fonctionnement*. Paris : Armand-Colin, 2010.

LACAZE, Grégoire. « Mise en évidence des fonctions expressives des désignations des locuteurs origines dans les dialogues ». ESA, 2013 pp.115-134

LACAZE, Grégoire. « Une analyse d’une production de discours rapporté : l’introduction des tours de parole dans “Hills Like White Elephants” d’Ernest Hemingway ». *E-rea* [En ligne], 8.1 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 04 mai 2015. URL : <http://erea.revues.org/1348> ; DOI : 10.4000/erea.1348

LACAZE, Grégoire. « Ce que la syntaxe tisse, la sémantique tend à l’effiloche : étude de phénomènes de déconnexion forme-sens dans des énoncés de discours rapporté », *E-rea* [En ligne], 9.2 | 2012, mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 04 mai 2015. URL : <http://erea.revues.org/2339> ; DOI : 10.4000/erea.2339

LEECH, Geoffrey N., et Mick SHORT. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. New York: Pearson Longman, 2007.

MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore: Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris: J. Corti, 1998.

MOUCHEL-VALLON, Alain. *La réécriture de l’histoire dans les romans de Dermot Bolger, Roddy Doyle et Patrick McCabe*. Sous la

direction de Paul Brennan et Sylvie Mikowski. Lille: ANRT. Atelier national de reproduction des thèses, 2006.

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