Engagement stylistique et poétique du dégagement : le paradoxe littéraire des romans de Tom Robbins

Anne-Sophie Savoureux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/823>

DOI : 10.4000/esa.823

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 101-125

ISBN : 978-2-36442-069-4

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Anne-Sophie Savoureux, « Engagement stylistique et poétique du dégagement : le paradoxe littéraire des romans de Tom Robbins », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/823> ; DOI : 10.4000/esa.823

Engagement stylistique et poétique du dégage ment : le paradoxe littéraire des romans de Tom Robbins

Anne-Sophie SAVOUREUX
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
PRISMES EA 4398 : Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde
anglophone

Introduction

Language is not the frosting, it's the cake.
Robbins 2001, 252

Tom Robbins, auteur américain contemporain, né en 1932 en Caroline du Nord aux États-Unis, présente une œuvre riche, dense et étonnante. Le corpus de ses neuf romans représente 2941 pages dans les éditions choisies et presque un million de mots (très exactement 986 747).

Or, par-delà la diversité des thèmes et des contenus diégétiques, ces neuf romans sont tous marqués par un style immédiatement reconnaissable, qu'un journaliste du *Los Angeles Times* a appelé « *Tom-Robbins style* » (Balzar 2010), la lexicalisation adjectivale du nom propre exprimant bien cette marque, comme si cette prose était frappée du sceau de Tom Robbins, et révélant dès lors l'engagement de l'auteur dans une voie stylistique inédite.

Paradoxalement, le style de Tom Robbins est reconnaissable dans son unicité, alors que sa fiction est placée sous le signe de l'hétéroclite et de la digression : il est en effet très difficile de résumer un de ses romans car chacun d'entre eux est davantage le *locus* d'une mise en péripiétie du langage que de celle des protagonistes, la diégèse semblant fonctionner « à sauts et à gambades » pour reprendre l'expression de Montaigne. Les titres et leurs traductions françaises donnent un aperçu de son univers et de son

usage ludique du langage : les neuf romans qui composent notre corpus, publiés sur presque quatre décennies entre 1971 et 2009, sont en effet tous régis par le régime du saugrenu, du fantasque, de l'incongru.

Le premier, *Another Roadside Attraction* (*Une bien étrange attraction*), capturant l'esprit de la contre-culture des années 60, fut dès sa sortie en 1971 un grand succès de librairie. Son second et peut-être le plus connu car adapté vingt ans après au cinéma par Gus Van Sant et à propos duquel Thomas Pynchon écrira « *This is one of those special novels – a piece of working magic, warm, funny and sane* », s'intitule *Even Cowgirls Get the Blues* (*Même les Cowgirls ont du vague à l'âme*) et raconte le parcours initiatique à travers les États-Unis de l'héroïne, Sissy Hankshaw, affublée à la naissance de deux pouces gigantesques de vingt centimètres de long, et devenue, dans une parfaite logique des choses, la plus grande auto-stoppeuse du pays. En 1980 paraît ensuite *Still Life with Woodpecker* (*Mickey le Rouge*), conte postmoderne sur fond d'éco-terrorisme, puis *Jitterbug Perfume* (*Un parfum de Jitterbug*) en 1984. *Skinny Legs and All* (*Jambes fluettes, etc.*) raconte quatre ans plus tard l'histoire d'une boîte de conserve, d'une chaussette sale, d'une cuiller à café, d'un coquillage et d'un bout de bois partis en pèlerinage à Jérusalem pour arrêter la guerre israélo-palestinienne. En 1994 paraît *Half Asleep in Frog Pajamas* (*Comme la grenouille sur son nénuphar*), roman écrit à la deuxième personne du singulier et ayant pour toile de fond une prémonitoire crise financière. *Fierce Invalids Home from Hot Climates* (*Féroces infirmes retour des pays chauds*) en 2000 tient son titre de la traduction d'une citation d'Arthur Rimbaud dans *Une Saison en Enfer*. Enfin *Villa Incognito* (*Villa incognito*) en 2003 précède *B Is for Beer* (*B comme bière*), paru en 2009, et dont le sous-titre est « *A Children's book for Grown-ups* » et « *A Grown-Up Book for Children* ». On touche ici à un point névralgique de la philosophie du langage de Tom Robbins : son appétence pour le paradoxe sous toutes ses formes, perçu comme clé de l'existence, et les neuf titres dans leur ensemble reflètent bien son goût pour les jeux linguistiques, l'humour, l'absurde, l'aberrant, et surtout son engagement dans un style particulier.

Cet article se propose donc d'explorer les voies de l'engagement dans l'œuvre complète¹ *a priori* hétéroclite et pourtant, à la lecture, stylistiquement homogène de Tom Robbins. Il s'agira de mener une réflexion dialectique autour de ce que signifie l'engagement d'un point de vue stylistique et littéraire, et ce à travers un voyage dans l'univers fictionnel de cet auteur américain, aussi connu aux États-Unis qu'il est méconnu en France.

Ainsi dans un premier temps et en utilisant les outils de la stylistique de corpus, nous verrons dans quelle mesure Tom Robbins s'affiche comme un auteur engagé stylistiquement, à travers notamment l'analyse d'un marqueur linguistique choisi, perçu en diachronie et synchronie.

Puis, nous verrons la façon dont son style engagé invite paradoxalement à un dégagement à la fois philosophique et politique se matérialisant dans le signe linguistique.

Enfin, en adoptant le point de vue de la théorie de la réception et de la lecture pragmatique, nous analyserons les actes d'engagement parfois inédits de ses lecteurs.

L'engagement stylistique

La voix / voie stylistique

Tom Robbins date lui-même son engagement stylistique, la découverte de sa voix littéraire idiosyncratique, à l'année 1967. A cette date, Robbins, qui est critique d'art pour le *Seattle Times*, se rend à un concert des Doors, le groupe de rock mythique de Jim Morrison, et en revient transformé. Il raconte lui-même cette soirée décisive en 2007 dans un entretien avec Jay MacDonald publié dans *Conversations with Tom Robbins* (Purdon & Torrey 2011, 148).

¹ Nous avons conscience de la démesure du projet car il est ambitieux d'aborder des œuvres complètes dans le cadre restreint d'un article scientifique de quelques dizaines de milliers de signes, mais nous tentons le pari car à notre sens le terme d'engagement stylistique ne peut se concevoir qu'en diachronie.

À la question du journaliste :

How did you ultimately find your fiction voice?

Tom Robbins répond :

As mentioned, I pledged myself to the muse at age five, but for decades I was hesitant to tackle a novel due to a perhaps delusional desire not to sound like any other novelist who'd ever lit up a page. I practiced journalism while waiting and hoping to develop a literary voice I might call my very own. Then, one July night, galvanized by a Doors concert, I staggered home and wrote a review that, although colored by Jim Morrison, sprang from a place inside me that I recognized was to be the wellspring of my personal literary style.

Not surprisingly, that style has evolved a great deal in the ensuing years, but I can occasionally still hear echoes of that Doors review in my more mature prose.

Dans cette citation, deux éléments méritent d'être commentés : l'utilisation du verbe « to pledge », verbe de l'engagement et de la promesse s'il en est ; et la dialectique du même et de l'autre à travers l'idée de l'évolution d'un style vivant, non-sclérosé, qui conserve des échos de cette épiphanie de juillet 1967. Voici deux paragraphes emblématiques de ce texte fondateur de quatre pages :

The Doors. Their style is early cunnilingual, late patricidal, lunchtime in the Everglades, Black Forest blood sausage on electrified bread, Jean Genet up a totem pole, artists at the barricades, Edgar Allan Poe drowning in his birdbath, Massacre of the Innocents, tarantella of the satyrs, bacchanalian, Dionysian, L.A. pagans drawing down the moon.

The Doors. The musical equivalent of a ritual sacrifice, an amplified sex throb, a wounded yet somehow elegant yowl for the lost soul of America, histrionic tricksters making hard cider from the apples of Eden while petting the head of the snake.

Robbins 2001, 55

Cet extrait particulièrement riche annonce déjà des marques stylistiques composant l'idiolecte robbinsien : le rythme effréné entraîné par le martèlement asyndétique et anaphorique (« The Doors. » apparaît quatre fois dans la page citée), l'effet d'accumulation et de juxtaposition de vignettes nominales (« The musical equivalent... »), de tourbillon verbal et d'intensification adjectivale (« ... bacchanalian, Dionysian ... »), la fulgurance et l'originalité d'images iconoclastes et politiquement incorrectes (« histrionic tricksters making hard cider from the apples of

Eden while petting the head of the snake »). La concaténation de ces métaphores juxtaposées donne l'impression au lecteur d'être emporté dans des montagnes russes linguistiques, et laisse transparaître la volonté caractéristique de l'auteur de rendre compte de l'objet de sa description par le détour de l'analogie. Robbins parle en effet de son écriture comme de la création des conditions de « l'expérience de la description » :

It isn't enough to describe experience, we must experience description.
The single thing that all effective writing has in common is that it's evocative – and it will not evoke if the language isn't evocative.

Correspondance électronique personnelle avec Tom Robbins,
message du 9 juillet 2013

Depuis cette date de 1967, Robbins semble effectivement avoir réitéré à neuf reprises son engagement dans cette voie stylistique particulière de la spirale analogique, comme si chaque roman était une variation de ce texte pionnier, variation musicale, pourrait-on même dire, dans le sens d'une composition entraînant « la transformation d'un élément (...) repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable »².

Mais cette intuition et cette perception de l'évolution d'un style toujours reconnaissable pose la question pour le chercheur en stylistique de la déviation par rapport à la norme.

Un style unique ?

L'une de nos questions de recherche pour l'écriture de cet article fut donc : peut-on prouver quantitativement l'existence d'un idiolecte robbinsien avec ses originalités et idiosyncrasies linguistiques ? La stylistique de corpus peut-elle nous aider à chiffrer le fameux « écart » à la nébuleuse norme, le « *aktualisace* » du Cercle linguistique de Prague, traduit en anglais par « *foregrounding* » (Garvin 1958), puis repris par des stylisticiens britanniques comme Geoffrey Leech sous le terme de « *unique deviation* » (Leech 2008, 18) ?

Pour ce faire, nous avons mis à profit l'outil textométrique Wmatrix3 créé par Paul Rayson de l'Université de Lancaster (Rayson

² Sens 2.a. de la définition du mot variation donnée par le cnrtl :
<http://www.cnrtl.fr/definition/variation>

2009) qui est un logiciel dont le but est de comparer des corpus et d'en révéler les essentielles différences en termes de lexique (*words*), grammaire (*parts of speech* ou *POS*) et champs sémantiques (*semantic domains*).

Nous avons choisi de nous concentrer sur un marqueur linguistique introducteur d'analogie qui ne présentait pas d'ambiguïté polysémique rendant l'analyse quantitative peu éloquente (comme dans le cas de « like » et « as »), qui intuitivement nous semblait être sur-représenté dans le corpus entier et qui entre dans la catégorie des « unexpected regularities » évoquées par Jeffries & McIntyre (2010, 32) : le marqueur *as_if* (ainsi codé dans Wmatrix3), marqueur complexe fusionnant la comparaison et l'hypothèse, introduisant des décrochages narratifs dans la diégèse et créant ce que Marc Chénétier nomme, en parlant de la fiction de Tom Robbins, un « para-réal » (Chénétier 1989, 66).

Donnons trois exemples de ces *as_if*, *loci* de décrochage et d'expérience de la description, parmi les 756 présents dans le corpus entier :

Sissy's daddy was speaking in his Carolina voice, his booze voice, the voice that sounded as if it had been strained through Daniel Boone's underwear.

Robbins 1976, 41-42 (nous soulignons)

"Once upon a time...." Just the way Gulietta would have begun, although in Gulietta's language, "Once upon a time" sounded as if it were a rubber apple on which some barnyard animal was choking.

Robbins 1980, 136 (nous soulignons)

It was as if the dishwater, as gray and oily as a mobster's haircut, washed away his arrogant confusion.

Robbins 1990, 136 (nous soulignons)

Dans le premier exemple tiré de *Even Cowgirls Get the Blues*, la voix du père de l'héroïne semble avoir été passée (comme l'on dit d'une soupe) à travers les sous-vêtements de Daniel Boone, illustre pionnier américain et explorateur, contemporain de Davy Crockett. Le *as_if* décroche la narration pour rajouter un surplus sémantique de comédie. Le procédé se retrouve dans le deuxième exemple tiré de *Still Life with Woodpecker* où la voix de la servante Gulietta est également tournée en dérision à travers un rapprochement incongru avec une pomme en caoutchouc avec laquelle s'étoufferait un animal de ferme. Enfin pour parachever le tableau, le troisième exemple emprunté à *Skinny Legs and*

All interprète paradoxalement le travail de plongeur du protagoniste, Abu, comme pratique méditative de purification et introduit un élément de comédie dans un double sursaut analogique, l'un introduit par « as if », l'autre redoublé par le marqueur du comparatif d'égalité « as...as... » évoquant les cheveux gris et gras d'un gangster. Dans ces trois exemples, nous pouvons souligner un invariant : l'inventivité saugrenue des images soulignée par le renchérissement sémantique à visée comique (« Daniel Boone's underwear », « a rubber apple », « a mobster's haircut »). Dans les trois cas, Robbins ajoute un supplément de comédie par la surqualification de noms communs pourtant déjà auto-suffisants.

La « norme » en linguistique et stylistique étant un concept abstrait et fluctuant (« Les normes sont relatives : elles varient d'un lecteur à l'autre, elles dépendent des normes afférant à un certain genre, à une certaine époque. » Sorlin 2014, 75), nous avons donc entrepris de comparer notre corpus à plusieurs autres, afin d'évaluer quantitativement la pertinence de notre hypothèse du marqueur *as_if* comme « déviation unique » en synchronie.

Première question : Est-ce que l'usage du marqueur *as_if* chez Tom Robbins est une marque de littérarité, un écart littéraire par rapport au langage courant ?

Nous avons composé notre corpus principal rassemblant les neuf romans classés par ordre chronologique de parution (désigné ci-dessous par TRC pour *Tom Robbins Corpus*) et nous l'avons comparé dans un premier temps à deux corpus déjà constitués d'anglais général écrit, à savoir :

– le **AE06** (*American English 2006*) : 966 609 mots, « from published general written American English »

– le **BE06** (*British English 2006*) : 929 862 mots, « from published general written British English »

Comparaison des fréquences relatives du marqueur *as_if*

	fréquence relative	Log Likelihood (fonction de vraisemblance)
TRC	0,08	
AE06	0,02	+271,64
BE06	0,02	+285,66

Résultats : Notre première hypothèse est confirmée : la fréquence relative du marqueur dans le TRC est quatre fois supérieure à celle de deux corpus d’anglais courant (et nous pouvons voir que la fréquence est la même entre anglais américain et anglais britannique).
L’emploi de *as_if* est donc sur-représenté par rapport à l’anglais écrit courant dans l’œuvre de Tom Robbins et nous pouvons donc en conclure qu’il est la marque d’une “déviatio*n*” littéraire.

Deuxième question : Est-ce que l’utilisation du marqueur chez Tom Robbins est de manière *significative* (au sens statistique du terme, c’est-à-dire « dont on peut tirer des conclusions »), plus importante que dans un échantillon représentatif de la fiction anglo-saxonne ?

Nous avons ainsi comparé le TRC au **BNC** (*British National Corpus*) **Written Imagination**, composé de textes de fiction de langue anglaise britannique et représentant 222 541 mots.

Comparaison des fréquences relatives du marqueur *as_if*

	fréquence relative	Log Likelihood (fonction de vraisemblance)
TRC	0,08	
BNC Wr Imagin	0,04	+36,98

Résultats : Tom Robbins utilise le marqueur deux fois plus fréquemment en moyenne que les auteurs dont les textes composent le *BNC Wr Imagination*.

Cette affirmation est d'ailleurs supportée par le *Ngram viewer*³ de Google (voir schéma ci-après) : La courbe de *as if* varie entre 0,03 et 0,035 de fréquence en moyenne dans la catégorie "*English fiction*" du corpus général pendant la période d'écriture de Tom Robbins entre 1971 et 2008⁴.

Un style uni ?

Une fois établie l'existence d'un marqueur de déviation⁵ se pose dans le cadre de notre réflexion sur la notion d'engagement, la question de l'homogénéité du style : peut-on déceler une invariance interne de ce même marqueur sur quatre décennies ? Il y a de toute évidence dans le corpus de Tom Robbins des récurrences linguistiques par-delà les variations thématiques, sémantiques et narratologiques, mais peut-on quantifier cette invariance pour révéler l'identité protéiforme mais cohérente de son style ?

³ Outil linguistique mis au point par l'entreprise *Google* et mis en service en 2010, destiné à l'observation de l'évolution de la fréquence d'un/plusieurs mot(s) ou groupes de mots à travers le temps, à partir de la base de données textuelles de *Google Books*. URL : <https://books.google.com/ngrams/>

⁴ Une piste d'exploration dans nos travaux en cours consiste à comparer le corpus de Tom Robbins à de multiples autres corpus composés cette fois-ci « manuellement », et à révéler les saillances à la fois sur- et sous-représentées (*overused and underused items* dans la terminologie de Wmatrix3) afin notamment de dessiner un paysage littéraire d'affinités stylistiques, mais ceci dépassant le propos et le cadre de cet article, nous ne détaillerons pas ces résultats ici.

⁵ Pour respecter les contraintes spatiales de cet article, nous n'en mentionnons qu'un seul, mais bien entendu ces marqueurs de déviation sont multiples et d'autres (en particulier « the way that ») sont analysés dans la thèse de doctorat que nous préparons.

À nouveau, nous avons utilisé Wmatrix3 pour essayer de mettre au jour, non plus la saillance, mais la non-saillance du même marqueur entre 1971 et 2009, d'où cette nouvelle question : le marqueur *as_if* est-il un invariant linguistique en diachronie ?

Nous avons donc téléchargé sur la plateforme de Wmatrix chaque roman en fichier .txt ainsi que 9 fichiers incluant à chaque fois les 8 autres romans, puis nous avons lancé l'outil de fréquence comparative afin d'évaluer chaque roman à l'aune de la totalité des huit autres. Voici le tableau de nos résultats :

Fréquence relative du marqueur <i>as_if</i> dans les 9 romans										
	TRC	ARA	ECGB	SLW	JP	SLA	HAFP	FIHHC	VI	BIB
fréquence relative de <i>as_if</i>	0,08	0,07	0,07	0,07	0,08	0,09	0,08	0,08	0,06	0,06

Résultats : Dans le corpus total des 9 romans, nous observons une fréquence relative du marqueur *as_if* de 0,08 (ce qui signifie que l'on dénombre 8 *as_if* pour 1000 mots), et nous trouvons respectivement pour chaque roman : 0,07 pour *Another Roadside Attraction, Even Cowgirls Get the Blues, Still Life with Woodpecker* ; 0,08 pour *Jitterbug Perfume, Half Asleep in Frog Pajamas, Fierce Invalids Home from Hot Climates* ; un maximum à 0,09 pour *Skinny Legs and All* et deux minima à 0,06 pour les romans les plus courts du corpus, *Villa Incognito* et *B Is for Beer*.

Tous les romans présentent donc une fréquence relative du marqueur au moins doublement, voire triplement, supérieure à la fréquence trouvée dans les corpus écrits de fiction, ce qui révèle l'homogénéité d'emploi du marqueur dans le corpus entier.

A partir de l'intuition humaine, nous avons donc pu montrer chiffres à l'appui grâce à un logiciel de textométrie que le marqueur *as_if* présente une fréquence comprise entre 6 et 9 pour 1000 dans les neuf romans du corpus, et que cette non-saillance du marqueur nous permet d'appuyer notre hypothèse d'unicité dans l'utilisation d'un marqueur « déviant » sur quatre décennies.

Une étude quantitative soutenue par le logiciel de textométrie Wmatrix3 nous a donc permis de révéler statistiquement un invariant

intrinsèque (révélant une certaine unicité en diachronie) et une variance ou déviance extrinsèque (originalité en synchronie).

La poétique du dégagement

Or, si l'auteur n'a jamais dévié de la voie stylistique qu'il s'est inventée, sa fiction philosophico-loufoque prône, elle, un dégagement généralisé. Si l'on se réfère aux multiples définitions données par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*⁶, on peut voir que le sens commun à toutes les acceptions de « dégagement » est l'idée de libération, le terme renvoyant à l'acte de soustraire quelque chose ou quelqu'un à une contrainte. On parle notamment dans les sports de combat de prises de dégagement lorsqu'on se soustrait à la saisie d'une autre personne, lorsqu'on s'échappe.

Le dégagement philosophico-politico-diégétique

Chez Tom Robbins, il y a en effet une volonté affirmée et assumée de revendiquer une philosophie exhortant l'individu à se libérer, à se dégager de l'emprise des carcans religieux, politiques et des diktats sociaux de la bien-pensance, dans une apologie généralisée de l'irrévérence et du politiquement incorrect. Cela se traduit par un dégagement hors des cadres narratifs, des conventions, un jeu avec les normes, la présence de protagonistes (et surtout d'héroïnes) excentriques et ex-centrées : Leigh Cheri, princesse en exil de *Still Life with Woodpecker*, tombe amoureuse d'un terroriste roux dans un conte postmoderne revisité ; Sissy Hankshaw, née avec des pouces monstrueux, part en quête de son identité en quadrillant le territoire américain en auto-stop dans *Even Cowgirls Get the Blues*.

Il y a dans ces romans un mélange de fiction postmoderne faisant éclater les codes (technique sternienne de la mise en dérivation du circuit narratif qui ne progresse quasiment que par digressions ; nombreuses métalepses au sens genettien du terme (Genette 2014) ; moteur narratif fondé sur une impression d'auto-génération des signifiants qui ne sacrifie

⁶ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1303540110> (page consultée le 1^{er} novembre 2014)

jamais pour autant le sens) et de philosophie personnelle inspirée du bouddhisme Zen invitant à dégager l'ego de l'équation existentielle.

Throughout my so-called career (I'm more inclined to think of it as a "careen"), my goal (seldom articulated, even to myself) has been to twine ideas and images into big subversive pretzels of life, death and goofiness on the chance that they might help keep the world lively and give it the flexibility to endure.

Happe 2009, §6 (nous soulignons)

Sa conception de la littérature est celle d'une philosophie pragmatique (« help ») et la « subversion » (étymologiquement un retournement, dégagement par dessous) en est un précepte fort. En filant une autre métaphore, celle d'un plat à déguster, Robbins nous livre les ingrédients de sa fiction émancipatrice :

Let me suggest that my basic ingredients are fantasy, poetry, sex, history, humor, and iconoclasm; sautéed in a light Zen sauce, and served warm at a liberation breakfast, a transformation lunch, and a celebration dinner. Readers on a bland diet may develop a stomach ache, while those who normally feast on violence and brutality will probably go away hungry.

Happe 2009, §37 (nous soulignons)

Le dégagement linguistique

Cette exhortation à un certain détachement philosophique et politique se retrouve stylistiquement dans deux pratiques linguistiques notables.

La première que nous souhaitons évoquer est celle du rafraîchissement des catachrèses, interprétée comme tentative de dégagement de la langue d'un processus de fossilisation. En ravivant une métaphore éculée, Robbins réinjecte de la vitalité dans le langage.

In downtown Seattle, for some reason, most of the excess buildings are beige. Seattleites complain of beige à vu: the sensation that they've seen that color before.

Robbins 2001, 10

Chez Robbins, le rafraîchissement de la langue passe par la mise en lumière des connexions polysémiques et euphoniques qui sont tapies entre les mots. Dans cet exemple, Robbins reprend l'expression d'origine française et lexicalisée dans la langue anglaise « *déjà vu* » en l'adaptant au contexte de Seattle dominée par un chromatisme beige. Le son contenu

dans « beige » et « déjà » lie les deux mots sur un plan phonétique, si bien que la différence entre « beige à vu » et « déjà vu » ne tient qu'à la différence entre les phonèmes /b/ et /d/. Par ailleurs, Tom Robbins étant un grand lecteur d'auteurs français, notamment de François Rabelais, Alfred Jarry et Blaise Cendrars (Purdon & Torrey 2001, 171), nous pouvons aussi entendre « beige à (perte de) vue ».

Le dégagement linguistique se manifeste également dans la créativité langagière déployée au fil des pages, notamment dans les néologismes :

No, not those crows that just haiku-ed by, but the birds she and her hands are bamboozling down at the lake. Robbins 1976, 3

Admirons la force de cette image produite par la recatégorisation grammaticale du nom commun *haiku* (emprunt lexical à la langue japonaise) en verbe plein, qui permet en un seul mot de capturer ce vol de corbeaux dans l'espace et le temps, les corbeaux surgissant comme les signes linguistiques d'une calligraphie japonaise contre les nuages, tandis que dans un même mouvement est évoquée la fugacité de ce vol sur la toile du ciel.

Le paradoxe, figure de style du dégagement philosophique ?

Par-delà ces deux stratégies stylistiques de dégagement, pourrait-on voir dans le paradoxe une figure de style emblématique de ce détachement philosophique ?

Robbins évoque régulièrement (Purdon & Torrey 2011, 161) son intérêt pour le concept tibétain de « crazy wisdom » issu de la philosophie du bouddhisme Zen (la branche Rinzai en particulier), en opposition à une société occidentale se prenant trop au sérieux et considérant l'existence de manière manichéenne. Il parle d'ailleurs de sa fiction en termes oxymoriques : « my serious playful fiction » (Purdon & Beef 2011, 187), et affirme que la poésie n'est affaire que d'« essential insanities » (Robbins 1980, 77).

Sur le modèle des bouddhistes Zen qui utilisent des énigmes paradoxales appelées « *koans* » comme support à la méditation, comme voie d'entrée à la transe méditative car elles défient l'esprit logique, Tom Robbins injecte également dans sa fiction des oxymores, paradoxes et

formules déroutantes, infusant subrepticement cette philosophie à son lecteur par l'expérience même de la lecture.

Voici deux exemples correspondant à l'excipit de deux romans (moment, comme dans la fable, où l'auteur déclare la morale de l'histoire) :

Dr. Robbins won't say what he believes. Except:
I believe in everything; nothing is sacred / I believe in nothing; everything is sacred.
Ha ha ho ho and hee hee

Robbins 1976, 365

La dernière page d'*Even Cowgirls Get the Blues* se termine ainsi par une leçon philosophique se fondant dans un rire quasi nietzschéen, celui d'un gai savoir absurde, l'onomatopée triple étant un motif récurrent du roman. Le parallélisme chiasmique met en valeur quant à lui cette leçon finale du paradoxe, où la vérité contient en elle-même son contraire.

But I can and will remind you of two of the most important facts I know:

- (1) Everything is part of it.
- (2) It's never too late to have a happy childhood.

Robbins 1980, 276-277

Là encore, dans les dernières lignes de *Still Life with Woodpecker*, deux autres paradoxes se jouent de l'esprit rationnel, fusionnant d'un côté la partie et le tout, d'un autre les strates temporelles traditionnelles ; le passé devenant un futur en puissance.

Le paradoxe sur le modèle du koan pourrait donc être interprété comme la manifestation stylistique du refus d'une seule voie, la figure rhétorique du non engagement et détachement métaphysique du sage, la mise en mots de la possibilité de coexistence des contraires.

Une écriture exi-/engageante, une lecture engagée

Lecture exigeante, engagement fort

Enfin, par-delà l'engagement dans un style et par-delà une fiction placée sous le signe paradoxal du détachement, l'engagement se trouve peut-être autant, voire davantage, du côté du lecteur.

Tout d'abord le pacte de lecture lui-même est particulièrement exigeant : la fiction robbinsienne demande à son lecteur un engagement fort, une suspension soutenue de son facteur critique (ce que Coleridge appelle « *that willing suspension of disbelief* », fondement selon lui de toute « *poetic faith* » ; Coleridge 1817), de par l'étrangéité du monde fictionnel et l'aberration intrinsèque à la fois de la diégèse et des personnages.

Par ailleurs, l'écriture de Tom Robbins, qu'il nomme lui-même « *lyrical prose* », nécessite de la part de son lectorat une volonté de s'engager, précisément à cause de la densité poétique de cette prose. Prenons un exemple représentatif :

Tequila, scorpion honey, harsh dew of the doglands, essence of Aztec, crema de cacti; Tequila, oily and thermal like the sun in solution; Tequila, liquid geometry of passion; Tequila, the buzzard god who copulates in midair with the ascending souls of dying virgins; tequila, firebug in the house of good taste; O tequila, savage water of sorcery, what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate!

Robbins 1980, 50

Cette ode à la tequila, treize ans après celle faite aux Doors présente des échos manifestes : structure anaphorique (« Tequila » martelé six fois en l'espace de quatre lignes) et asyndétique, effet de saturation sémantique et d'accumulation syntaxique dû à la juxtaposition de vignettes nominales séparées par des virgules et points virgules, multiples allitérations (en /s/ par exemple dans « *savage water of sorcery, what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate* »). Notons également le travail sur le rythme : quatre appositions suivent le premier « Tequila », puis le tempo est rompu par la coordination de deux adjectifs suivie d'une analogie introduite par « *like* » ; alternent ensuite des métaphores exprimées par des syntagmes nominaux de complexité et taille variables (« *liquid geometry of passion* » apposé à « *the buzzard god who copulates in midair with the ascending souls of dying virgins* ») ; la phrase se termine enfin sur une exclamative introduite par un vocatif lyrique (« O tequila ») et contenant le premier prédicat du paragraphe, lui-même accentué par l'emploi d'un *do* emphatique (« (...) *what confusion and mischief your sly, rebellious drops do generate !* »).

Ces quatre lignes sont un beau témoignage du travail stylistique d'orfèvre de l'auteur (qui en période d'écriture, produit une page et demie par jour, selon ses dires), de cette langue ciselée où rien n'est laissé au hasard (très peu de corrections sont apportées au manuscrit une fois celui-

ci terminé), de ces jeux inlassables sur les mots et les sonorités, de cette écriture qui invite le lecteur non pas à lire une description, mais à en faire bel et bien l'expérience.

Robbins résume ainsi sa conception de l'écriture dans son entretien avec François Happe :

In truth, I suppose I write slowly because I'm not interested in merely telling stories. I'm also in love with language (it isn't enough to describe experience, one should experience description) and I'm inclined to linger at length in the verbal embrace. I try never to leave a sentence until it's as good as I think I can make it.

Happe 2009, 10

Écriture engageante, lecture engagée

La difficulté d'accessibilité de l'oeuvre est cependant facilitée par une fiction engageante, caractérisée comme nous avons déjà pu le voir par le jeu et l'humour, par un perpétuel souci d'exaltation du récit, un désir constant de défier l'ennui par l'effet de surprise et par une imagerie narratophage (un journaliste du *Detroit Free Press* a appelé Tom Robbins « le Houdini de la métaphore » : « *the Houdini of unchained similes and metaphors* »). Lui-même affirme :

I maintain that fiction has no duty or obligation whatsoever except never to be boring.

Happe 2009, 95-101

Prenons comme illustration cette métaphore tirée de *Skinny Legs and All* :

The Chinese fingers of dawn, slender and opium stained, were massaging the bruised bottom of the sky (...).

Robbins 1990, 150

Ce qui retient l'attention dans cette personnification de l'aurore est la dichotomie sujet/prédicat : en effet, le sujet complexe reprend le cliché romantique de l'aurore aux doigts de fée (indiquant déjà cependant une marque d'étrangeté à travers les deux adjectifs simple et composé, « Chinese » et « opium-stained »), tandis que le prédicat transforme cette aube personnifiée en masseuse chinoise malaxant le postérieur moucheté d'hématomes de la voûte céleste. Cet effet cocasse où la voix narrative perce la baudruche du lyrisme avec l'épingle du cynisme dans une

collusion des registres et des genres est un ressort comique fréquent chez Tom Robbins.

Considérons maintenant cette comparaison surprenante tirée de *Even Cowgirls Get the Blues* :

What looks to be a wisp of cloud is actually the moon, narrow and pale like a paring snipped from a snowman's toenail.

Robbins 1976, 3

S'opère ici un double jeu sur la perception : la lune, cet autre motif romantique, est comparée tout d'abord à un nuage (hypothèse immédiatement rejetée par l'adverbe « actually »), puis à la rognure d'ongle provenant de l'orteil d'un bonhomme de neige. Le réseau sémantique est intensifié par l'évocation de la couleur blanche déjà présente dans le nom commun « *toenail* » et comiquement redoublée dans « *snowman* ». Nous retrouvons ici le procédé déjà évoqué plus haut de surenchérissement sémantique dans un but de saturation comique.

Enfin, les dernières lignes du roman *Jitterbug Perfume* rendent compte également de ce jeu constant avec le langage :

The lesson of the beet, then, is this: hold on to your divine blush, your innate rosy magic, or end up brown. Once you're brown, you'll find that you're blue. As blue as indigo. And you know what that means:
Indigo.
Indigoing.
Indigone.

Robbins 1984, 342

Dans le contexte chromatique d'un roman dominé par la couleur pourpre de la betterave, cette ultime pirouette linguistique renvoie de manière ludique et insolente à l'expression figée des ventes aux enchères (*going... going... gone!*), expression revitalisée et réappropriée comme morale amoral et ludique du conte.

La « robbinsmania » : l'engagement corps et âme

Cet engagement manifeste de l'auteur a provoqué un engouement de la part de ses lecteurs qui a peu d'égal dans le monde littéraire, car autre paradoxe chez Tom Robbins : cette fiction exigeante et surtissée, est également un succès de librairie aux États-Unis, où il jouit d'un statut comparable à celui d'une rock star, très rare pour un auteur avec une telle

qualité stylistique. Ses romans ont régulièrement figuré dans la liste des best-sellers du *New York Times* (ses mémoires, *Tibetan Peach Pie*, figuraient à la 7ème place en juin 2014, un mois après leur sortie), et en 2000, le magazine américain *Writer's Digest* nomma Tom Robbins dans sa liste des 100 meilleurs écrivains du vingtième siècle.

L'engagement du lectorat se manifeste ainsi dans l'existence de fans inconditionnels lui vouant parfois un véritable culte : chacune de ses apparitions publiques attirent des centaines, voire des milliers de personnes (Robbins 2014, 318) ; de multiples sites internet et fans-clubs lui sont consacrés ; des groupes de rock ont pris pour noms des titres ou des extraits de ses livres ; des *mugs*, *t-shirts* et casquettes à son effigie sont commercialisés. Son succès dépasse par ailleurs les frontières car il a été traduit à ce jour dans une quinzaine de langues (et en français notamment ces dix dernières années grâce à la Maison d'édition Gallmeister et à *l'engagement* de M. François Happe).

Mais un acte d'engagement particulier de certains lecteurs mérite d'être mentionné ici comme clôture de notre réflexion. En effet rares sont les lecteurs dont l'engagement dans un univers fictionnel ou envers un auteur littéraire est tel qu'ils décident de se tatouer dans leur chair des bribes de texte ou des morceaux d'iconographie. Le tatouage ne serait-il pas en effet une marque ultime d'engagement d'un lecteur envers un auteur ?

Des citations tronquées devenues mantras et des illustrations emblématiques de ses romans servent en effet régulièrement de modèles pour des lecteurs si enthousiastes et passionnés qu'ils manifestent le besoin d'injecter le verbe dans le derme, d'inscrire dans leur corps biologique le corps de ce texte, de se l'approprier corps et âme, ou plutôt âme puis corps, d'in-corp-orer la fiction.

En témoignent ces trois photographies choisies parmi plusieurs milliers de résultats sur le moteur de recherche *Google Images* :

Le premier tatouage (image a.) représente une partie de la couverture du roman *Still Life with Woodpecker* (présent dans les différentes éditions) : un pic-vert (surnom donné au protagoniste Bernard Mickey Wrangle), en plein vol, portant une allumette dans son bec, prêt à dynamiter la société, et encadré par l'une des phrases clés du roman, « Love will be there in the morning » (Robbins 1980, 118).

Le second (image b.) reprend un autre élément symbolique de la couverture d'un roman : la danse des sept voiles de Salomé dans *Skinny Legs and All* (également présente sur les différentes couvertures), dont les points dessinés sur le voile servent, du point de vue de la stylistique multimodale, à scander les différentes sections du roman.

Le troisième tatouage quant à lui (image c.) représente un degré de complexité supplémentaire dans ses références graphiques et linguistiques au roman *Jitterbug Perfume* : la cuisse gauche de la lectrice tatouée est recouverte de l'incipit du roman, une ode à la betterave, et arbore de ce fait un assortiment de légumes mentionnés et différenciés dans ce même incipit :

The beet is the most intense of vegetables. The radish, admittedly, is more feverish, but the fire of the radish is a cold fire, the fire of discontent not of passion. Tomatoes are lusty enough, yet there runs through tomatoes an undercurrent of frivolity. Beets are deadly serious.

Robbins 1984, 2

La fiction de Tom Robbins touche décidément ses lecteurs corps et âme, et le fait que plusieurs inscrivent des phrases si savamment ciselées en lettres de feu sur leur épiderme, geste paradoxal mêlant engagement

pérenne et revendication de liberté, semble être l'hommage spectaculaire que peut inspirer un auteur engageant car engagé. Car nous touchons ici à un degré extrême de l'engagement : l'étape où le corps du lecteur n'est plus seulement la caisse de résonance cognitive contre laquelle un texte vient vibrer, mais où le corps lui-même devient à la fois toile (en tant que support) et texte (en tant que se confondant dans un système sémiotique).

Marielle Macé dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* propose, en reprenant l'expression de Michel Foucault, une théorie de la « stylistique de l'existence » et développe « une phénoménologie de l'expériences des œuvres et une pragmatique du rapport à soi ». La lecture nous permettrait selon elle d'infléchir nos styles cognitifs par la fréquentation de styles d'écriture qui nous proposent sans cesse de faire l'expérience de formes et de conduites particulières.

Les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles.

Macé 2011

Cette cristallisation d'une forme littéraire émancipatrice dans la pratique historiquement contre-culturelle que représente le tatouage, ce geste d'incarnation du texte non plus dans l'esprit seul du lecteur, mais aussi dans sa chair et son existence, semblent être à notre sens un magnifique exemple de ces romans qui « modulent nos dispositions d'être » (Macé 2011).

Conclusion

Au cours d'un périple dialectique autour de la notion phrased'engagement, que nous avons ponctué par les balises de la stylistique de corpus et de la stylistique de la réception, nous avons tenté de montrer que Tom Robbins, ce styliste américain méconnu en France et reconnu, voire starisé, aux États-Unis, a su créer, par un engagement envers un certain dégagement, un style unique, lui-même gage de forte implication de la part de ses lecteurs.

Nous avons eu l'intuition tout d'abord à la lecture de son œuvre que l'usage fréquent des analogies était une caractéristique de ce style et l'outil

textométrique permet de tester cette hypothèse sur le marqueur *as_if* et de rendre compte de cette « unexpected regularity » (Jeffries & McIntyre 2010) par rapport à des normes relatives. Mais par-delà le quantitatif et le mesurable, nous avons par ailleurs essayé de montrer des exemples de l'inventivité langagière de l'auteur, tant en termes d'images que de néologismes et d'humour, avant de mettre en valeur le nécessaire engagement du lecteur dans un pacte de lecture exigeant, ainsi que la « robbinsmania » que ses romans ont suscitée.

Nous concluons donc, selon la théorie de l'engagement en psychologie sociale (Beauvois 2013), que l'engagement de Robbins dans son style participe fortement de cet engagement des lecteurs, qui pour certains passent du décodage linguistique à l'appropriation faite chair, de l'expérience de la lecture immersive à l'immersion du sémiotique dans le biologique, l'encre du tatouage ancrant le texte dans leur corps comme une réponse à la non permanence du souvenir de la lecture et comme une affirmation vivante du désir de lire, d'inscrire et d'incarner.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

- ROBBINS, Tom. 1971. *Another Roadside Attraction*. New York, Bantam, 2003.
- _____. 1976. *Even Cowgirls Get the Blues*. New-York, Houghton Mifflin, 1976.
- _____. 1980. *Still-Life with Woodpecker*. New York : Bantam, 2003.
- _____. 1984. *Jitterbug Perfume*. New York, Bantam, 2003.
- _____. 1990. *Skinny Legs and All*. New York, Bantam.
- _____. 1994. *Half-Asleep in Frog Pajamas*. New York, Bantam, 2003.
- _____. 2000. *Fierce Invalids Home From Hot Climates*. New York, Bantam, 2003.
- _____. 2003. *Villa Incognito*. New York, Bantam.
- _____. 2005. *Wild Ducks Flying Backward*, "The Short Writings of Tom Robbins". New York, Bantam.
- _____. 2009. *B is for Beer*. New York, Ecco.
- _____. 2014. *Tibetan Peach Pie: A True Account of an Imaginative Life*. New York, Ecco.

CORPUS PRIMAIRE : TRADUCTIONS FRANÇAISES

ROBBINS, Tom, trad. Philippe Mikriammos. 1978. *Même les cow-girls ont du vague à l'âme*. Paris, Balland.

_____ trad. Marie-Hélène Dumas. 1981. *Mickey le Rouge*. Paris, Presses de la Renaissance.

_____ trad. Jean-Luc Piningre. 2005. *Villa incognito*. Paris, Le Cherche-Midi.

_____ trad. François Happe. 2009. *Comme la grenouille sur son nénuphar*. Paris, Gallmeister.

_____ trad. François Happe. 2010. *Une bien étrange attraction*, Paris, Gallmeister.

_____ trad. François Happe. 2011. *Un parfum de Jitterbug*. Paris, Gallmeister.

_____ trad. François Happe. 2012. *Féroces infirmes retour des pays chauds*. Paris, Gallmeister.

_____ trad. François Happe. 2014. *Jambes fluettes etc.* Paris, Gallmeister.

_____ trad. François Happe. A paraître. *B comme Bière*. Paris : Gallmeister.

OUVRAGES ET ARTICLES DE REFERENCE

BEAUVOIS, Jean Léon & JOULE Robert-Vincent. 2013. "Engagement (théorie de)", in CASILLO I. *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*. Paris, GIS Démocratie et Participation. URL : <http://www.dicopart.fr/en/dico/engagement-theorie-de>

- BALZAR, John. 2010. « Writer Tom Robbins: A Man of La Conner. He tilts at the windmills of American culture. His lance is humor. ». *Los Angeles Times* (6 avril). URL : http://articles.latimes.com/1990-04-06/news/vw-773_1_writer-tom-robbins
- CHENETIER, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon – La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris, Seuil.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria*. Chapter XIV. eBook projet Gutenberg. URL : <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>
- GARVIN, Paul (éd. et trad.). 1958. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington, Georgetown University Press.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- HAPPE, François. 2009. « An Interview with Tom Robbins. », *Revue française d'études américaines*. (95-101). URL : www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2009-3-page-95.htm.
- JEFFRIES, Lesley & McINTYRE, Dan. 2010. *Stylistics*. Cambridge, C.U.P.
- LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. Harlow, Longman, Pearson Education.
- LEECH, Geoffrey & SHORT, Mick. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose (2nd edition)*. Harlow, Longman, Pearson Education.
- MACÉ, Marielle. 2011. *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard.
- PURDON, Liam & TORREY, Beef (ed.). 2011. *Conversations with Tom Robbins*. Jackson, University Press of Mississippi.

- RAYSON, Paul. 2008. "From key words to key semantic domains",
International Journal of Corpus Linguistics. (519-549).
DOI: 10.1075/ijcl.13.4.06ray
- RAYSON, Paul. 2009. Wmatrix: a web-based corpus processing
environment, Computing Department, Lancaster University.
<http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/>
- SORLIN, Sandrine. 2014. *La stylistique anglaise – Théories et pratiques*.
Rennes, PUR.