



HAL
open science

La poétique du parler populaire dans l'oeuvre barrytownienne de Roddy Doyle : étude stylistique de l'oralité et de l'irlandité

Léa Boichard

► **To cite this version:**

Léa Boichard. La poétique du parler populaire dans l'oeuvre barrytownienne de Roddy Doyle : étude stylistique de l'oralité et de l'irlandité. Littératures. Université Lyon 3 Jean Moulin, 2018. Français. NNT : 2018LYSE3068 . tel-02004756

HAL Id: tel-02004756

<https://hal.science/tel-02004756>

Submitted on 2 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N°d'ordre NNT : 2018LYSE3068

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N°384
ED3LA – Lettres langues linguistique arts

Discipline de doctorat :
Langue, littérature et civilisation du monde anglophone

Soutenue publiquement le 04/12/2018, par :
Léa BOICHARD

**La poétique du parler populaire dans
l'œuvre barrytownienne de Roddy
Doyle : étude stylistique de l'oralité et
de l'irlandité**

Devant le jury composé de :

Jobert, Manuel	Professeur	Lyon 3- Jean Moulin	Directeur de thèse
Ní Ríordáin, Clíona	Professeur	Université Paris 3	Rapporteur
Pillière, Linda	Professeur	Aix-Marseille Université	Rapporteur
Przewozny-Desriaux, Anne	MCF HDR	Université Toulouse Jean Jaurès	
Simpson, Paul	Professeur	University of Liverpool	

Pour Lucie, Miyo, Jules et Léon

Remerciements

On entend souvent dire que la thèse est un travail solitaire, mais s'il est un adjectif qui ne saurait qualifier les quatre années qui viennent de s'écouler, c'est bien celui-là.

Je tiens tout d'abord à adresser ma reconnaissance la plus sincère à Manuel Jobert, qui m'a fait confiance, a cru en moi et m'a permis de m'épanouir dans ma recherche. Qu'il soit infiniment remercié pour son soutien de tous les instants. Sans ses conseils précieux, sa disponibilité sans faille et ses encouragements, qui prirent parfois la forme de recadrages nécessaires, ce travail n'aurait pas pu aboutir.

J'adresse mes sincères remerciements à Clóna Ní Ríordáin, Linda Pillière, Anne Przewozny-Desrioux et Paul Simpson d'avoir accepté de siéger au jury.

Ce projet n'aurait tout simplement pas vu le jour sans mon amie Adeline C. Terry, qui, de camarade de galère de licence, de master, d'agrégation puis de doctorat, accompagne mes journées de travail – et les autres – depuis bientôt dix ans. Pour son soutien dans les moments difficiles, sa patience, ses très nombreuses relectures et tout simplement sa présence à chaque étape de ce long chemin elle ne sera jamais assez remerciée.

Un très grand merci également à mon irlandisante de galère, Marion C. Bourdeau. S'il est des amitiés qui naissent en instant et sont vouées à durer toujours, celle-là en est une

Je voudrais également exprimer ma sincère reconnaissance aux anciennes enseignantes, devenues collègues et amies qui m'ont entourée, soutenue et supportée, particulièrement pendant les derniers mois – voire les derniers jours – de ce travail. À Marie-Agnès Gay pour m'avoir donné le goût de la stylistique ; à Claire Majola-Leblond pour m'avoir donné les clés de l'analyse littéraire ; à Vanina Jobert-Martini pour son oreille ô combien attentive et ses conseils bienveillants et à Catherine Delesalle-Nancey pour m'avoir permis de préparer cette thèse dans les meilleures conditions possibles. Que soient également remercié.es tou·te·s les autres collègues du Département d'études anglophones de Lyon 3 qui, au détour d'une terrasse de pub ou de la salle des anglicistes, m'ont apporté leur soutien et leurs conseils. Un merci tout particulier à Caroline Blois pour m'avoir sauvée de quelques retards pris dans mes préparations de cours et pour son accompagnement dans mes réflexions pédagogiques.

Merci à la Société de Stylistique Anglaise, à sa présidente Sandrine Sorlin et à sa trésorière Julie Neveux de m'avoir accueillie et permis de m'intégrer à la communauté des anglicistes stylisticien·ne·s, ainsi qu'au Centre d'Etudes Linguistiques de Lyon 3 et à son directeur Denis Jamet de m'avoir donné la possibilité de présenter mes travaux régulièrement.

Il est des ami·e·s qui, fort heureusement, m'ont permis de ne pas oublier qu'il existe une vie en dehors de la thèse. Que soient ici chaleureusement remercié·e·s Lisa Chaput, Léo Clerc, Sophie Emprin, Christopher Mole, Victor Lambert, Louise Berger et Claire Martin, qui ont, chacune et chacun à leur manière, contribué à l'écriture de ce travail. Sans elles·eux, rien de tout cela n'aurait été possible.

Enfin, merci à ma famille, et plus particulièrement à Marie Clin, à Gaëlle, à mes frères Martin et Pierre-Linaël et à mes parents Josiane et Jean-Michel Boichard, qui suivent mes projets depuis le départ et m'ont toujours épaulée et encouragée, tout en sachant me ramener sur terre quand cela était nécessaire.

Liste des abréviations

Les noms d'auteurs sont indiqués en petites majuscules. Exemple : DOYLE.

Dans le chapitre 2, les ensembles lexicaux permettant la description de la prononciation de l'anglais irlandais sont en petites majuscules. Exemple : TRAP.

Les mots d'origine étrangère sont en italiques, à exception des exemples tirés de notre corpus, ou des corpus linguistiques établis par d'autres, qui sont entre guillemets français («...»), quelle que soit la langue.

Les titres d'ouvrages du corpus sont abrégés de la manière suivante :

TC : The Commitments

TS : The Snapper

TV : The Van

TG : The Guts

PC : Paddy Clarke Ha Ha Ha

Smile : Smile

TW : The Woman Who Walked into Doors

PS : Paula Spencer

TP : Two Pints

TMP : Two More Pints

Les noms de dictionnaires sont abrégés comme suit :

OED : Oxford English Dictionary

TLF : Trésor de la langue française

UD : Urban Dictionary

Les abréviations suivantes sont également utilisées :

AFP : After Perfect / Parfait exprimé avec BE AFTER+V-ING

AI : Anglais irlandais

BEP : Be Perfect / Parfait avec BE+-EN

CE : Contemporary English / Anglais contemporain

DE : Dublin English / Anglais dublinois

EME : Early Modern English / Anglais élisabéthain

ENP : Extended Now Perfect / Parfait bilan dans le présent

IAP : Indefinite Anterior Perfect / Passé indéfini

IPA : International Phonetic Alphabet

MidE : Middle English / Moyen anglais

ME : Modern English / Anglais moderne

MOP : Medial-Object Perfect / Parfait avec objet médian

OE : Old English / Vieil anglais

PAI : Prononciation de l'anglais irlandais

RP : Received Pronunciation

SE : Standard English

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
CHAPITRE 1 LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE : VERS UNE STYLISTIQUE DE L'ORALITÉ	23
CHAPITRE 2 RAPPORTS ENTRE LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE EN IRLANDE : ÉTAT DES LIEUX CULTUREL, LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE	149
CHAPITRE 3 ORATURE ET DIALECTURE DANS L'ŒUVRE BARRYTOWNIENNE : UNE POÉTIQUE DU PARLER POPULAIRE	275
CONCLUSION GÉNÉRALE	461
BIBLIOGRAPHIE	471
INDEX DES AUTEURS	501
INDEX DES NOTIONS	507
TABLE DES ILLUSTRATIONS	513
TABLE DES MATIÈRES	515

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Écrire la voix, comme écrire le parler, c'est viser la signifiante, l'illocutoire, dans une sorte de mission impossible ; c'est traverser l'écrit par d'autres signes, opposer du vertical, des « traverses » (...) à l'horizontalité de l'écriture ; c'est parasiter et brouiller le graphique pour susciter de l'écoute et du silence. L'écriture du vocal est un art du sens oblique, et en particulier, un art de la ponctuation et de la typographie, un art du dosage et du registre, qui ajoute et retranche, qui espace et qui relie, qui accentue et qui efface. (J-P. MARTIN, 1998 : 129)

Choix du sujet

Il n'existe pas en France d'étude exhaustive sur l'œuvre de Roddy DOYLE, et encore moins sur la représentation qu'il fait du dialecte et de l'oralité dans cette dernière. Deux monographies sur DOYLE ont été publiées aux États-Unis (WHITE, *The Novels of Roddy Doyle*, 1996 ; WHITE, *Reading Roddy Doyle*, 2001), mais, outre le fait qu'elles n'intègrent que les cinq premiers romans de l'auteur, il ne s'agit pas d'études textuelles ; le style n'est pas une préoccupation première de l'auteur. Un certain nombre d'articles ont par ailleurs été publiés au sujet de DOYLE. Ils s'intéressent aux influences historiques et idéologiques (COSGROVE, 1996 ; PIROUX, 1998 ; EAGAN, 2006 ; MAHER, 2007 ; VILLAR ARGÁIZ et GÜLÜM TEKIN, 2014 ; GÜLÜM TEKIN 2017), culturelles et musicales (MIKOWSKI, 2008 et 2014, non publiés ; DUBOST, 2013), et pour certains au style de l'auteur (PERSSON, 2003,

2006 ; GRENE, 2015). Toutefois, aucune étude stylistique ne s'est intéressée en détail à l'écriture de DOYLE, ni à la poétique qui se dégage de l'entrée en contact entre le *medium* écrit et le *medium* oral. Or, c'est précisément cet aspect des romans qui nous a amenée à étudier cet auteur. La majorité des études publiées à son sujet mentionnent les spécificités de son style. PIROUX (1998), par exemple, insiste sur la place de l'argot (*slang*) dans *The Commitments* : « But with Doyle, slang is no longer just a matter of register. It has completely pervaded the language to the point where, for *The Commitments*, slang is language itself, their mother tongue. » ; MIKOWSKI (2008) souligne l'importance du dialogue et la familiarité dans le style de l'auteur : « Doyle's style has from the start been characterized by short, colloquial dialogues, almost complete lack of descriptive segments, and an intensive use of the dash in lieu of character-building. », et MAHER (2007) parle de « typographic style » dans le diptyque des *Paula Spencer*.

C'est en effet ce style si particulier, sur la ligne de crête entre langue orale et langue écrite, qui a fait la réputation, bonne comme mauvaise, de Roddy DOYLE. La réception populaire fut immédiatement positive. Les trois romans de la *Barrytown Trilogy* ont été très rapidement adaptés au cinéma ou à la télévision : *The Commitments*, réalisé par Alan PARKER en 1991, *The Snapper*, réalisé par Stephen FREARS en 1993 et *The Van*, également réalisé par Stephen FREARS en 1993. DOYLE a participé de près à l'élaboration des trois scénarios. Par ailleurs, *The Commitments* a été adapté en comédie musicale, écrite par DOYLE, dirigée par Jamie LLOYD et jouée au *Palace Theatre* de Londres entre 2013 et 2015. *Two Pints* et *Two More Pints* ont été adaptés par l'*Abbey Theatre* pour être joués dans des pubs irlandais à l'été 2017 et *The Snapper* a été adapté en pièce de théâtre, écrite par DOYLE et dirigée par Róisín MCBRINN, et jouée au *Gate Theatre* à Dublin de juin à septembre 2018. Néanmoins, le peu d'études universitaires publiées au sujet d'un auteur si prolifique témoigne de gêne des cercles intellectuels et soulève la question du lien entre l'écriture

de l'oralité et la qualité littéraire. DOYLE a conscience de cette tension et s'en défend, puisqu'il déclare à WHITE (2001 : 182) :

I don't see why I can't read Salman Rushdie's new work and Elmore Leonard's new work. I don't see any real difference, except that one's more self-consciously literary than the other. They're both good literature. And yet, if I go buy Rushdie's book in Waterstone's around the corner, it'll be in "Literature", whereas the other will be under "Crime." I don't like these divisions. When I was a teenager, you'd go for a band because it would give you a certain status, a certain depth, which wasn't necessarily the case, but it just seemed so. So I've never liked the division between the high and the low, between the literary and popular.

One of the big issues about my books is whether they're literary or not. They were on the list for books to be taught in schools, but they're off the list now because the Minister of Education decided they weren't literary. It's utter drivel. I'm quite happy they're off because I'm not quite comfortable for them to be taught in an exam situation. But the idea that they are less literary because they use the vernacular—I don't agree. The decision to use the vernacular is a literary decision. The decision to use the word "fuck" is a literary decision. It's a decision of rhythm. It's not even a decision—it's a habit. Whereas in the context of writing the books, it's a literary decision to use these words.

La question de la « qualité » littéraire dépasse très largement le cadre de ce travail. En revanche, la conscience stylistique de l'auteur nous paraissant évidente, il nous semble qu'il manque dans le paysage universitaire une étude centrée principalement sur les spécificités stylistiques de l'auteur et les implications de ces dernières. C'est ce que nous proposons d'entreprendre.

Problématique et positionnement théorique

La tension oral/écrit est à l'origine de la problématique de ce travail. La langue orale et la langue écrite sont généralement considérées comme deux outils de communication distincts, dont le rôle du second est de représenter le premier (SAUSSURE, 1916 : 45). D'emblée se posent donc les questions de la *représentation* et de l'interface entre ces deux *media*. Ces questions, essentielles d'un point de vue linguistique afin de comprendre le fonctionnement de la communication humaine, sont tout aussi fondamentales lorsqu'elles sont mises au cœur de la création artistique. En effet, la

littérature, comme art de la lettre, est par définition un art de l'écrit¹ (ONG, 2002 : 12), dont les codes et les normes varient selon les cultures, les époques, et les motivations des auteurs. Pour un auteur, adopter un style oral dans une œuvre littéraire revient donc à prendre le contrepied de la définition même de la littérature et est par là-même un choix littéraire majeur, signifiant des points de vue esthétique et poétique. Ce choix est d'autant plus marqué dans le contexte irlandais que le pays a été largement influencé par la tradition orale à l'époque préchrétienne. Ce choix et les effets qu'il produit sont au cœur de la problématique de notre étude.

Le cadre théorique dans lequel s'inscrit ce travail est à la croisée de plusieurs disciplines. Il n'est pas ancré dans un courant linguistique ou interprétatif particulier. Il s'agit d'une étude stylistique, en ce sens que le point focal est le langage (SIMPSON, 2004 : 4). Or, étudier une œuvre littéraire avec une approche stylistique implique de trouver un équilibre entre description linguistique et analyse littéraire ; c'est là, nous semble-t-il, que se trouvent à la fois la difficulté et la force de cette approche. GREGORIOU distingue deux types d'analyse stylistique (2009 : 4) :

[T]he difference between linguistic stylistics and literary stylistics lies in the analyst's interest: whereas the linguistic stylistician is primarily interested in language, the literary stylistician is most interested in literature.

Malgré un ancrage linguistique fort, le travail que nous entreprenons est à visée principalement littéraire en ce qu'il vise à mettre l'analyse linguistique au service de l'interprétation du discours littéraire. À cet effet, les questions qui guideront ce travail sont les suivantes : premièrement, comment se définissent l'oralité et l'irlandité littéraires de Roddy DOYLE ? En d'autres termes, quelles sont les caractéristiques de la langue orale et du dialecte anglais irlandais qui forment la signature stylistique de

¹ Voir l'étymologie du terme *literature* selon l'OED, consulté le 24.08.2018 : « use of letters, writing, system of letters, alphabet, instruction in reading and writing, writings, scholarship ».

l'auteur ? Deuxièmement, quels sont les effets produits par le choix de l'oralité et de l'irlandité dans le discours littéraire ? Cela revient à s'interroger sur les enjeux de l'écriture de l'oralité et du dialecte à des fins interprétatives. Enfin, quelle poétique se dégage de ces choix stylistiques, esthétiques et littéraires ; que nous disent-ils sur le positionnement idéologique de l'auteur ?

Choix du corpus

Roddy DOYLE est un auteur prolifique. Depuis le début de sa carrière en 1987, il a publié onze romans, deux recueils de nouvelles, quatre pièces de théâtre, trois scénarios de films – en plus d'avoir participé aux scénarios des adaptations filmiques de certains de ses romans –, quatre romans pour enfants, deux recueils de conversations et deux ouvrages documentaires ; depuis décembre 2016, il publie une colonne hebdomadaire dans le *Weekend Magazine* de l'*Irish Independent*, colonne qui sera publiée sous la forme d'un nouveau roman, *Charlie Savage*, en 2019. L'œuvre de DOYLE est donc vaste, variée et composite. Envisager un travail sur l'ensemble de ses écrits n'est pas envisageable dans le cadre d'une thèse : il nous a fallu choisir. Notre angle approche étant l'entrée en contact entre le *medium* oral et le *medium* écrit dans l'écriture littéraire, nous avons naturellement fait le choix de travailler sur l'œuvre fictionnelle de l'auteur, et romanesque de surcroît. Il serait intéressant d'étudier son œuvre dramaturgique ; il s'agirait toutefois d'une toute autre entreprise, les caractéristiques littéraires des deux genres étant tout à fait différentes. Notre choix s'est donc porté vers les romans, et plus particulièrement les romans les plus marqués par la collision entre langue orale et langue écrite. Ces derniers se déroulent tous dans la banlieue nord de Dublin, banlieue généralement identifiée comme Barrytown. Notre corpus est donc composé des huit œuvres suivantes : *The Commitments* (TC, 1987), *The Snapper* (TS, 1990), *The Van* (TV, 1991), *Paddy Clarke Ha Ha*

Ha (PC, 1993), *The Woman Who Walked into Doors* (TW, 1996), *Paula Spencer* (PS, 2006), *The Guts* (TG, 2014) et *Smile* (2017). À ces romans, nous avons ajouté les deux recueils de conversations *Two Pints* (TP, 2012) et *Two More Pints* (TMP, 2014). Ces recueils constituent un pont entre l'œuvre romanesque de l'auteur et son œuvre dramaturgique, puisqu'ils consistent en une série de conversations qui ne sont pas prises en charge par un narrateur. Il ne s'agit pas pour autant de pièces de théâtre, et nous verrons que la difficulté de classification générique en fait des sources d'interprétation très intéressantes quant à l'oralité littéraire autour de laquelle s'articule notre recherche.

L'œuvre que nous appelons *barrytownienne* de Roddy DOYLE est composite. L'expression vient des trois premiers romans, publiés séparément comme *The Commitments* (TC, 1987), *The Snapper* (TS, 1990), et *The Van* (TV, 1991), avant d'être réédités sous la forme d'une trilogie appelée *The Barrytown Trilogy*. Si l'aspect trilogique est aujourd'hui établi, il n'en demeure pas moins que l'auteur n'avait pas ce projet défini en tête. Dans un entretien avec Sara MARTIN (1998), DOYLE déclarait :

I didn't write *The Barrytown Trilogy* as a unit. It wasn't my intention to write three novels and then block them into a trilogy. It just happened that way; one book led to the next and by the time I was close to finishing *The Van* I'd decided that I wouldn't write any more Rabbitte books. The idea to publish them in single form came, I think, more than a year after the publication of *The Van*.

Barrytown est le nom fictif de la banlieue dans laquelle vit la famille Rabbitte autour de laquelle est centrée la trilogie. Cette banlieue correspond à celle, bien réelle, de Kilbarrack, où DOYLE est né, a grandi, vécu, puis enseigné pendant des années. Le choix de renommer ce lieu peut surprendre dans une œuvre qui s'ancre dans un courant réaliste de représentation du parler populaire de la région nord de Dublin. Alors que DICKENS écrivait Londres et JOYCE Dublin, pourquoi DOYLE écrit-il Barrytown plutôt que Kilbarrack ? Ce choix rend-il l'œuvre moins réaliste ? En réalité, c'est sans doute le contraire. En effet, pour y avoir grandi, vécu et travaillé, DOYLE est membre de cette

communauté ; il la connaît très bien, et il y est également connu. Néanmoins, pour autant que DOYLE écrive ce lieu, et les gens qui l'habitent, l'œuvre de Barrytown est une œuvre de fiction : les personnages ne sont pas inspirés de personnes réelles, pas plus que les intrigues ne sont inspirées de faits réels. Le choix d'un nom fictif permet à l'auteur d'établir cette distance nécessaire, et de signifier qu'il s'agit d'une œuvre fictionnelle. Il permet à DOYLE d'être plus libre dans son réalisme.

L'œuvre de Barrytown commence avec la trilogie, qui est centrée sur la famille Rabbitte, et se poursuit avec la série d'ouvrages qui forment notre corpus. DOYLE a ainsi construit tout un monde fictionnel autour de la banlieue de Barrytown. Cette œuvre n'est pas uniforme, mais les différents textes partagent les éléments suivants² :

- ✓ **Romans**
- ✓ Construction narrative relativement simple : récits chronologiques
- ✓ Narration fiable
- ✓ Regroupements par groupes d'œuvres

- ✓ **Ancrage géographique à Barrytown**
- ✓ Ancrage temporel contemporain

- ✓ **Thématiques du quotidien irlandais contemporain**
- ✓ Personnages issus des classes populaires
- ✓ Humour

- ✓ **Présence de marqueurs d'oralité et d'irlandité linguistiques**
- ✓ Forte proportion de dialogue au Discours Direct
- ✓ Présence de Discours Rapporté sous toutes ses formes
- ✓ Forte oralisation de la narration

Les éléments en gras forment la base de l'œuvre de Barrytown ; les autres sont des spécificités récurrentes mais moins fondamentales. Les romans les plus caractéristiques remplissent tous ces critères (*TC*, *TS*, *TV*, *TG*, *PS*). D'autres œuvres, plus marginales, en

² Nous avons consacré un article à la définition de l'œuvre de Barrytown : « Entre *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) et *Smile* (2017), la recherche de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle », à paraître dans un numéro spécial d'*Etudes de Stylistique Anglaise* en 2018.

remplissent tout de même la majorité. *TW* est plus complexe dans sa construction car le récit n'est pas chronologique. *TP* et *TMP* se distinguent par l'absence de narration, et la présence exclusive de discours direct. Ce ne sont d'ailleurs pas des romans, mais des recueils de conversations. *PC* est en décalage avec le reste de l'œuvre barrytownienne puisque la diégèse est ancrée dans les années 1960. Il se distingue également par le caractère enfantin de son narrateur et l'absence de chronologie du récit. *Smile*, enfin, est le roman qui remplit le moins de critères : il n'est pas expressément ancré à Barrytown (mais tout de même dans la banlieue de Dublin), son récit n'est pas chronologique ni son narrateur fiable. Pour autant, même si elles ne sont pas toujours aussi centrales, l'oralité et l'irlandité linguistiques et thématiques demeurent fortement présentes dans toutes ces œuvres, tout comme l'intérêt pour la parole des habitants des quartiers populaires de la banlieue nord de Dublin.

Organisation

Ce travail s'articule autour de trois chapitres. Les deux premiers sont à visée théorique, et ont pour objectif de mettre en place les outils à partir desquels notre étude du corpus est abordée dans le troisième chapitre. Le choix d'une séparation de la théorie et de l'analyse est motivé par l'ancrage de cette étude dans le domaine de la stylistique. En effet, la stylistique consiste en une **méthode**³ d'analyse textuelle (SIMPSON, [2004] 2007 : 2) qui accorde une importance primordiale au langage, et dont le but principal est de limiter la part de subjectivité de l'interprétation du chercheur. En d'autres termes, la stylistique consiste à mettre en place un cadre d'analyse à partir duquel on pourra relever

³ Sauf indication contraire, les caractères gras dans les citations sont de notre fait.

les éléments textuels nous permettant de justifier notre interprétation. Comme l'indique

SIMPSON ([2004] 2007 : 4) :

It might be worth thinking of the practice of stylistics as conforming to the following three basic principles, cast mnemonically as the three 'Rs'. The three Rs stipulate that:

- Stylistic analysis should be rigorous
- Stylistic analysis should be retrievable
- Stylistic analysis should be replicable

C'est dans ces trois principes que le choix de séparer la théorie de l'analyse trouve son origine. Les deux premiers chapitres ont pour objectif de mettre en place le cadre théorique rigoureux (*rigorous*) et identifiable comme tel (*retrievable*) qui sera utilisé dans notre analyse, mais pourra également l'être par la suite (*replicable*) pour analyser un corpus à partir d'une problématique connexe, à savoir celle des effets produits par l'entrée en contact des deux *media* de production langagière que sont l'oral et l'écrit dans la littérature, irlandaise en particulier.

Le premier chapitre vise à mettre en place la boîte à outils (SHORT (1996) parle de *tool-kit*) d'une étude stylistique de l'oralité littéraire. Il sera divisé en deux sous-chapitres. Le premier consistera en un état des lieux des relations entre la langue écrite et la langue orale, des points de vue diachronique et synchronique. Nous tenterons de définir ces deux *media* de communication, les relations qu'ils entretiennent dans les sociétés occidentales et les conséquences de ces relations sur la littérature de ces mêmes sociétés. Ce retour théorique est essentiel afin de poser les bases de la méthodologie de l'étude stylistique de l'oralité littéraires autour desquelles s'articule le deuxième sous-chapitre. Celui-ci présentera les outils qui seront utilisés par la suite dans notre étude de l'oralité littéraire. Un aperçu de l'histoire de l'oralité et du dialecte dans la littérature en langue anglaise nous permettra de montrer qu'il existe une tradition de représentation de ces deux éléments dans les écrits littéraires, tradition à laquelle nous donnerons le nom d'*orature*,

et le cas échéant, de *dialecture*. Nous aborderons ensuite le cadre théorique d'analyse de l'*orature* par le prisme de la phonostylistique, qui sera notre point d'entrée dans l'étude de l'oralité, et nous étudierons les caractéristiques du genre romanesque pouvant être mises au service de l'*orature*. Nous aborderons tout d'abord le dialogue et, avec lui, l'encodage dialectal et la représentation du discours, puis le point de vue narratif et la focalisation et, avec eux, la superposition des différentes voix au sein du discours romanesque. Dans une perspective analytique orientée vers la théorie de la réception, nous nous attacherons ensuite à étudier les enjeux de l'*orature* et de la *dialecture* dans la compréhension, l'interprétation et l'appréciation du lecteur. Puis, dans une perspective stylistique impliquant que la représentation de l'oralité et du dialecte dans une œuvre littéraire relève de choix auctoriaux visant à produire des effets, nous envisagerons la place occupée par ces deux traditions dans la recherche de réalisme et d'authenticité de l'auteur faisant ce choix. Ce cadre théorique nous permettra de dessiner les contours d'une méthodologie d'analyse de l'*orature* et de la *dialecture* dans une œuvre littéraire. Il nécessitera toutefois d'être resserré dans l'optique d'une étude stylistique des romans de Roddy DOYLE, puisque l'oralité tient une place bien particulière dans la culture et la littérature irlandaises.

L'objectif du deuxième chapitre sera donc de replacer l'*orature* et la *dialecture* dans le contexte irlandais. Il sera également divisé en deux sous-chapitres. Le premier s'intéressera à l'influence de la tradition orale sur la littérature et la culture irlandaises. L'Irlande ayant été marquée par une forte tradition orale dans la période préchrétienne, sa culture et sa littérature conservent de nombreuses traces de cet atavisme. Il n'est pas surprenant que nombre d'œuvres littéraires irlandaises contemporaines soient imprégnées d'oralité et de dialecte. Il est cependant impossible de tracer une ligne directe entre la tradition orale irlandaise et l'*orature* et la *dialecture* dans la littérature

contemporaine et dans l'œuvre de Roddy DOYLE. Cela tient notamment au fait que l'héritage laissé par la tradition orale est le plus souvent structurel et thématique, et repose plus rarement sur le *medium* de communication oral, puisque le passage à une tradition graphique implique un effacement du *medium* oral au profit du *medium* écrit. Nous verrons que dans l'œuvre doylienue, l'*orature* et la *dialecture* sont ainsi porteuses d'une réappropriation paradoxale de la tradition orale. Le deuxième sous-chapitre aura pour objectif de fournir une description du dialecte anglais-irlandais afin de constituer la boîte à outils linguistique de l'étude de l'irlandité littéraire de DOYLE. Après un retour sur l'histoire linguistique de l'Irlande qui nous amènera à une définition du dialecte anglais-irlandais, la description de ce dernier sera abordée sous l'angle des trois éléments constitutifs du dialecte, à savoir la grammaire, le lexique, et l'accent. Le cadre théorique d'une analyse stylistique de l'*orature* et de la *dialecture* dans le contexte irlandais contemporain établi, nous pourrons nous tourner vers l'étude du corpus.

Le troisième chapitre sera donc consacré à l'étude de l'*orature* et de la *dialecture* dans l'œuvre barrytownienne de Roddy DOYLE. Il permettra de faire émerger la poésie du parler populaire irlandais contemporain de l'auteur qui émerge grâce au choix esthétique de représentation de l'oralité et du dialecte dans le discours romanesque. Ce chapitre sera divisé en trois parties, représentant chacune une phase stylistique de la carrière de l'auteur. Nous verrons que ces phrases suivent une évolution chronologique cyclique, que l'on pourra qualifier de révolution, au sens temporel du terme. Nous débuterons donc avec la fascination pour l'*orature* et la *dialecture* dans la *Barrytown Trilogy* et *The Guts*. Nous poursuivrons avec le tournant littéraire marqué par les romans plus intériorisés *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, *Smile*, *The Woman Who Walked into Doors* et *Paula Spencer*, pour terminer avec les recueils de conversations *Two Pints* et *Two More Pints*, dont nous verrons qu'ils constituent les clés de voûte de l'*orature* doylienue.

CHAPITRE 1

LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE : VERS UNE STYLISTIQUE DE L'ORALITÉ

1.1 Introduction

Ce premier chapitre a pour objectif de mettre en place le cadre théorique d'application de notre étude de la poétique du parler populaire irlandais contemporain dans l'œuvre barrytownnienne de Roddy DOYLE. Il sera plus particulièrement consacré à l'oralité et au dialecte comme éléments constitutifs de cette poétique. Il s'agira donc de présenter les outils permettant d'étudier la représentation de l'oralité et de l'irlandité dans l'écriture littéraire. Pour ce faire, il conviendra dans un premier temps de faire un état des lieux des rapports entre les *media* oral et écrit des points de vue théorique, linguistique, historique et culturel. Nous verrons que, loin d'être deux concepts qui s'opposent, la langue orale et la langue écrite sont deux *media* complémentaires aux histoires entremêlées qui s'enrichissent l'un l'autre, ce qui rend la représentation de l'oralité dans l'écriture littéraire complexe et riche. Au cœur d'un *continuum* reliant les deux *media*, nous étudierons la place du dialecte notamment d'après TRUDGILL (2000) et HUGHES, TRUDGILL et WATT (2012), et nous verrons qu'il constitue un pont entre langue orale et langue écrite. Nous nous pencherons également sur les différences formelles entre les deux *media*, d'un point de vue diachronique et synchronique, notamment d'après TANNEN (1982, 1985), ONG (1982, 2002), CRYSTAL (2015) et AUER et SPIEKERMAN (2011),

afin de mettre en lumière les caractéristiques utilisées par les auteurs afin de représenter le *medium* oral dans l'écriture littéraire.

La seconde partie de ce chapitre sera consacrée à la mise en place d'un cadre d'étude stylistique de l'écriture littéraire de l'oralité et du dialecte. Après un retour historique sur la littérature anglophone de l'oralité et du dialecte, nous définirons les outils linguistiques et narratologiques qui nous permettront, dans les deux chapitres suivants, d'évaluer la valeur linguistique et d'interpréter l'aspect littéraire de l'encodage de ces deux manifestations de la langue dans notre corpus. Nous définirons la terminologie encadrant notre étude : la phonostylistique d'après les modèles de TROUBETZKOY (1967) et LEON (1993), l'orature selon HAGEGE (1985), la dialecture⁴, les marqueurs d'oralité, d'irlandité, supradialectaux, mixtes (BOICHARD, 2018b), le dialecte pour l'œil (*eye-dialect*) selon IVES (1971) et l'encodage dialectal. Puisque c'est à travers la représentation des paroles et des pensées que se fait principalement l'encodage de l'oralité et du dialecte, nous étudierons les techniques narratologiques de cette représentation d'après les modèles de LEECH et SHORT (2007), DE MATTIA-VIVIES (2005, 2006, etc.), DURRER (2005), SORLIN (2014) et SEMINO et SHORT (2004) notamment. Nous verrons comment l'oralité et le dialecte peuvent pénétrer la narration à travers les études de GENETTE (1972), SIMPSON (1993) ou encore FOWLER (1977). Enfin, nous conclurons ce chapitre avec un état des lieux des enjeux et des limites de l'écriture littéraire de l'oralité et du dialecte, avec comme trame l'étude de HODSON (2014).

Nous tenterons d'illustrer nos propos avec des exemples, tirés de notre corpus d'étude. Néanmoins, ce chapitre étant à visée théorique, il sera parfois nécessaire de choisir des exemples tirés d'autres œuvres littéraires afin de mettre en lumière toutes les

⁴ Ce terme, essentiel à ce travail, fait référence la littérature dialectale, et sera défini plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre (voir 1.3.4.2).

possibilités qu'ouvre la littérature de l'oralité et du dialecte. Ce chapitre n'étant pas à visée interprétative, certains des exemples choisis seront décrits afin de mettre en place notre cadre d'étude, mais les interprétations littéraires que l'on pourrait en tirer seront gardées pour le troisième chapitre de ce travail.

1.2 Rapports entre langue orale et langue écrite : théories et applications

1.2.1 Langue orale vs. Langue écrite : une perspective diachronique

La langue écrite et la langue orale entretiennent des rapports complexes, et il est impossible de les considérer simplement comme les deux facettes d'un même outil de communication qu'est la langue. En effet, on ne peut pas se contenter de voir la langue écrite comme la mise sur papier – ou écran – de la langue orale. Inversement, la langue orale n'est pas simplement une version vocalisée de la langue écrite. Les deux *media* sont régis par des codes qui leur sont propres et qu'il conviendra de présenter. Afin de mettre en lumière les rapports entretenus entre l'écrit et l'oral, il est nécessaire dans un premier temps de s'intéresser à leur histoire respective, et à leur relation historique.

La question de savoir si la langue orale a précédé la langue écrite ou non est posée par certains linguistes qui considèrent que la réponse donnée fait souvent fi de nombreux éléments essentiels. Le *Cours de linguistique générale* (1916) de SAUSSURE ne présente pas cette question comme problématique. La langue est intimement liée à la parole, qui la précède toujours historiquement (1916 : 37)⁵, et l'écriture en est un système graphique de représentation (1916 : 45) :

⁵ SAUSSURE (1916 : 37) insiste sur l'aspect social de la langue et individuel de la parole, mais ces considérations nous éloignent de notre objet d'étude et nous ne nous y attarderons donc pas. Il considère toutefois que les deux se supposent l'un l'autre. Voir le *Cours de linguistique générale* (1916).

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet.

Dans la lignée structuraliste, HAGEGE (1985 : 94) donne une définition très similaire du sens couramment donné à l'écriture : « [T]echnique de re-présentation de la parole par une trace laissée sur un support conservable. » Cette hypothèse est également confirmée par ONG (2002 : 7), qui affirme que la présence de cultures n'ayant pas recours à l'écriture confirme la primauté de l'oral sur l'écrit. La question, néanmoins soulevée par certains, mérite d'être posée. Bien qu'il semble absurde de considérer – à l'instar de certains linguistes de l'époque classique (HAGEGE, 1985 : 91) – que l'écrit a pu précéder l'oral, l'idée selon laquelle l'écrit n'aurait pour seul but que de représenter l'oral n'en demeure pas moins contestable, ou pour le moins discutable, en ce que la frontière entre les deux *media* est moins étanche qu'il n'y paraît⁶. HAGEGE (1985 : 121) l'écrit d'ailleurs : « Une langue écrite n'est pas une langue orale transcrite. C'est un nouveau phénomène linguistique, autant que culturel. »

En tout état de cause, diachroniquement et dans nos sociétés occidentales, la langue orale a précédé la langue écrite qui a été inventée pour la représenter. La langue écrite, comme l'indique HAGEGE (1985 : 89), a bouleversé l'histoire de l'humanité en venant, non pas se substituer, mais compléter la langue orale :

D'où vient que certains s'éprennent de l'écrit ? Et à quoi songent ceux qui ne s'intéressent qu'à l'oral ? Le destin des langues, systèmes signifiants, qu'un façonnage réciproque relie étroitement à l'espèce au long des temps, et qu'elle n'a cessé d'affiner tout en y traçant le contour de plus en plus net de sa propre identité, ce destin s'est trouvé bouleversé par une immense aventure. Et, avec lui, le destin des hommes, ou du moins d'une grande partie d'entre eux. Aventure de l'écrit, née d'une initiative si lente à produire un résultat, et qui met en jeu, pour le faire évoluer encore, tant de facteurs différents et complexes, qu'on en vient à se demander si le mot 'invention', accrédité par l'usage et par le titre de beaucoup de livres, est vraiment adéquat.

⁶ Certains considèrent que la question est complexe, mais seul DERRIDA (1967) et sa thèse de l'archiécriture remet véritablement en cause l'antériorité historique de l'oral sur l'écrit.

HAGEGE pose la question de la notion de « l'invention » de l'écriture, dont il estime qu'elle fait passer pour simple un phénomène éminemment complexe. En effet, quand bien même on considère, en simplifiant grandement le problème, que la langue écrite est un *medium* permettant la représentation de la langue orale, il n'en demeure pas moins que la relation entre ces deux *media* est bien plus complexe que ce que l'opposition terminologique « langue écrite » contre « langue orale » laisse à supposer.

1.2.2 Langue orale vs. Langue écrite : une perspective synchronique

L'écriture est-elle nécessairement une représentation de la langue orale ? Les définitions structuralistes ne permettent pas de prendre en compte l'écriture dans toute sa complexité, puisqu'elles découlent de l'hypothèse selon laquelle ce qui est écrit a été préalablement verbalisé. Or, synchroniquement au moins, ce n'est pas nécessairement le cas. Les relations entre les deux *media* ne sont pas statiques, mais s'inscrivent au contraire dans des mouvements dynamiques variés et perpétuels. Dans *Les trois écritures : langue, nombre, code* (2007) Clarisse HERRENSCHMIDT présente un travail de grande ampleur dans lequel elle traite des rapports entre langue écrite et langue orale à travers les siècles et les cultures. Selon elle (2007 : 11), la langue écrite peut parfaitement représenter une parole non verbalisée, mais plutôt pensée. Elle utilise d'ailleurs le terme de « transfert » plutôt que de « représentation », ce qui signifie bien que la relation entre les deux *media* n'est pas statique mais bien dynamique (2007 : 11) :

Écrire, c'est transférer, faire passer la parole, orale ou intérieure, la langue en sa forme intériorisée et sans énoncé, la pensée floue ou des bagages mémoriels, à la fixité des signes graphiques. Ce transfert constitue une transformation qui ne se fait pas au hasard, mais selon au moins deux axes : la culture, linguistique, technique et politique, dont les membres couchent leur langue sur un support palpable, et la période où ils le font, qui prolonge les temps où leur écriture fut créée et ceux où elle se déploie.

En effet, déjà au début de l'histoire de l'écriture, ce *medium* n'était souvent pas utilisé pour reproduire visuellement la langue orale. HERRENSCHMIDT explique à propos de l'écriture sumérienne (2007 : 23-24) :

[P]endant les siècles de la progression de l'écriture, (les scribes) ne jugèrent pas indispensable d'écrire les particules de la grammaire, qui exprimaient les relations entre les mots. Ils ne visaient pas à rendre la parole, la langue grammaticalement articulée prononcée en situation, mais la langue comme en son cœur, son moteur, son essence : la langue qui nomme — et ils se contentèrent d'écrire les mots sous forme de logogrammes sans élément syntaxique.

L'écriture sumérienne a une dimension iconique, mais ne vise nullement à représenter mimétiquement la langue orale. C'est le cas également de l'alphabet chinois, qui n'est pas du tout un système de représentation de la langue orale, comme le souligne HAGEGE (1985 : 107). L'alphabet hébraïque, quant à lui, est un alphabet consonantique, qui demande au lecteur de reconstituer les syllabes, et donc de mettre l'écrit en voix. C'est ce qu'indique HERRENSCHMIDT (2007 : 109) :

Dans le processus de lecture donc, le lecteur passe par la formation mentale des syllabes du mots : il reconstitue les syllabes. Si lire c'est vocaliser, vocaliser revient à constituer des syllabes.

Les différents systèmes graphiques n'ont donc pas tous la même relation au *medium* oral. On pourrait les classer sur un *continuum* allant du plus mimétique au plus iconique. Dans le cas de l'alphabet latin, les deux *media* ne sont pas nécessairement à mettre en opposition, mais à considérer comme des modes de communication coexistants et s'influençant l'un l'autre dans une relation bidirectionnelle. C'est ce qu'explique HERRENSCHMIDT (2007 : 62) :

(D)ans les sociétés graphiques, et en particulier dans les sociétés contemporaines, ce n'est pas l'opposition mais l'interaction, le mélange, l'influence réciproque qui caractérisent les relations entre l'oral et l'écrit ; l'écrit réagit sur l'oral, qui a reconquis sa puissance par les médias comme la radio et la télévision, même si ceux-ci ne transmettent qu'une oralité recomposée — il ne nous vient guère à l'idée que les paroles diffusées reposent sur le travail d'ingénieurs et d'ouvriers qui savent tous lire et écrire. Que l'on songe à l'histoire de la poésie, noble et vénérable art de la diction ; au XX^e siècle, elle en vint à se montrer en pages typographiées selon le vouloir du poète, elle se fit

art dans la langue de l'espace écrit — ô Apollinaire ! Entre oral et écrit la frontière est brouillée.

L'argument d'HERRENSCHMIDT, auquel nous adhérons, est que d'un point de vue synchronique dans les sociétés graphiques, les rapports entre langue écrite et langue orale ne sont certainement pas binaires, et que, dans l'écriture littéraire notamment, l'idée d'une frontière entre les deux est volontairement mise à mal. Les figures de style telles que l'assonance, l'allitération ou encore la paronomase, décrite par SUHAMY (1993 : 66) comme un « procédé antique par lequel on rapproche deux vocables qui se ressemblent par le son mais diffèrent ou s'opposent par le sens » sont autant de preuves que la littérature s'enrichit du *medium* oral. De nombreux exemples pourraient être cités, mais nous pensons par exemple à ces quelques vers de *Ulysses* ([1922] 2010 : 438) dans lesquels le jeu sur l'écart graphie phonie permet de faire passer un message caché et contribue à créer un effet humoristique :

If you see kay

Tell him he may

See you in tea

Tell him from me –

Le premier vers lu à voix haute épelle en fait le mot *fuck* et, par le même jeu, le troisième vers épelle le mot *cunt*. De tels jeux sur les sonorités dans l'écriture littéraire ne peuvent qu'être en partie liés à la volonté de l'écrivain de briser les frontières entre les *media* écrit et oral. Ainsi, malgré les différences notoires qui séparent les deux *media*, ces derniers n'en sont pas moins intimement liés. Comme l'indique HERRENSCHMIDT (2007 : 134) l'écriture permet de donner une existence physique au *medium* oral dont le produit est par nature éphémère :

L'écriture rend visible l'invisible et cela constitue l'une de ses puissances, celle que nous, les Modernes, avons écartée de notre conscience depuis longtemps. Ce qui nous paraît digne de questionnement revient à la relation entre l'oral et l'écrit et de nombreuses pages traitant ce sujet insistent sur le fait que l'écrit ne

représente pas la parole. C'est vrai. Nul n'écrit comme il parle, puisque la plupart de nos phrases sont, à l'oral, tronquées, laissées en suspens et agrammaticales, mais nul n'écrirait si l'on ne parlait point de langues naturelles. Certes, l'écriture en alphabet complet ne représente pas la parole, quotidienne, individuelle, ni ne note les énoncés actuels des personnes — ce n'est qu'au XX^e siècle que la littérature se donna comme programme de le faire. Mais elle matérialise pour de bon la langue dite.

La langue écrite dépend donc de l'existence de la langue orale qu'elle « matérialise ». ONG (2002 : 8) insiste en effet sur le fait que si la langue orale peut se passer du *medium* écrit, l'inverse n'est pas vrai. C'est ce qui fait toute la complexité du *medium* écrit :

Written texts all have to be connected somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings. 'Reading' a text means converting it to sound, aloud or in the imagination, syllable by syllable in slow reading or sketchily in the rapid reading common to high-technology cultures. Writing can never dispense with orality. (...) We can style writing a 'secondary modeling system', dependent on a prior primary system, spoken language. Oral expression can exist and mostly has existed without any writing at all, writing never without orality.

L'on oppose donc souvent à tort deux *media* qui s'enrichissent l'un l'autre et partagent des caractéristiques communes. Si la distinction entre langue orale et langue écrite est entourée d'une confusion certaine, cela est en partie lié à certains raccourcis théoriques et terminologiques. Par exemple, il est aisé de considérer que la langue orale est plus familière que la langue écrite qui serait plus soutenue, car on associe davantage la première à la communication quotidienne spontanée, et la seconde à la communication plus travaillée et plus sérieuse. Cette distinction est un raccourci, faisant état de deux extrémités d'un *continuum* de la communication linguistique. En effet, les différents usages de la langue mettent à mal cette opposition binaire.

1.2.3 Langue orale, langue écrite et registres de langue : vers un *continuum*

La langue orale est souvent assimilée à un registre de langue courant voire familier, tandis que la langue écrite est considérée comme plus soutenue. C'est ce qu'indiquent

LUZZATI et LUZZATI (1986a : 5) :

L'oral et le familier se voient couramment opposés à l'écrit et au soutenu. Certes, le message oral produit par la bouche et perçu par l'oreille se distingue bien du message écrit produit par la main et perçu par l'œil, mais se réduit-il au familier ?

Cette opposition binaire est artificielle et erronée, et ne prend en compte que les deux extrémités d'un continuum reliant les deux *media*. En effet, il existe bien des types de discours écrits et oraux, qui brouillent les pistes et remettent en cause la dichotomie entre les deux. DURRER (2005 : 8) explique :

Il faut d'abord se dégager d'une assimilation hâtive qui consiste à confondre *oral* et *familier* d'un côté, et *écrit* et *soutenu* de l'autre, car il existe, à l'oral comme à l'écrit, différents styles ; une carte à un ami aura tendance à recourir à un style familier tandis qu'une lettre à un supérieur fera l'usage d'un style plutôt formel.

Cela soulève un certain nombre de questions. Par exemple, le langage SMS relève-t-il de manière indiscutable de la langue écrite⁷ ? À l'inverse, un cours magistral donné à l'Université ou un discours politique sont-ils véritablement des exemples de discours en langue orale ? BLANCHE-BENVENISTE (1983 : 24) écrit qu'il est :

[É]vident que le type de réalisation, écrite ou orale, n'a rien à voir, techniquement, avec le 'niveau' de langue et qu'on peut écrire du français que les puristes appellent 'relâché', tout comme on peut oraliser du français académique.

Et DURRER (2005 : 8) de poursuivre :

Les différences entre l'oral et l'écrit sont d'ordre conjoncturel et non pas structurel. La langue est la même dans les deux situations, bien que les choix préférentiels ne soient pas identiques ; certaines structures apparaîtront plus facilement et plus souvent dans une situation que dans une autre. Les différences ne relèvent pas de la langue mais de la parole.

⁷ À ce sujet, voir notamment CRYSTAL, David. *Txtng : The gr8 Deb8*. Oxford : Oxford University Press, 2008.

Ces réflexions concernant le français s'appliquent parfaitement à l'anglais. De la même manière que l'on peut s'adresser à un auditoire dans une langue orale soutenue, on peut écrire dans une langue dite familière, et ce sans doute plus encore de nos jours avec l'avènement d'internet et des réseaux sociaux qui semblent libérer l'écrit des exigences du registre soutenu. Par conséquent, le *medium* linguistique doit être distingué du registre de langue. DURRER (2005 : 9) explique :

La communication verbale fait usage de deux canaux : le canal phonique, la voix, et le canal graphique, l'écriture. Elle se classe par ailleurs en *registres*. Le terme de registre renvoie surtout à la variation stylistique ; il rend compte du fait qu'il existe, au sein d'une même communauté et surtout d'un même locuteur, plusieurs façons de s'exprimer. Un locuteur peut donc adopter selon les circonstances un registre que l'on pourrait dire plutôt parlé ou plutôt écrit.

DURRER utilise les termes « canal » et « registre », auxquels nous préférons « *medium* » et « style », mais notre constat est le même : il convient de distinguer le *medium* de production du style employé. DURRER (2005 : 9) présente le tableau suivant, dans lequel nous adaptons la terminologie :

STYLE MEDIUM	PARLÉ	ÉCRIT
PHONIQUE / ORAL	fɒpəl dɪr ɪsɔːkət tɛkɔː	ɪl nə fə pə lə dɪr ɪl sɔː kɑːr tɪ ɛ stɪpɪd
GRAPHIQUE / ÉCRIT	Faut pas le dire I sont quat' T'es con	Il ne faut pas le dire Ils sont quatre Tu es stupide

Tableau 1 : Distinction entre *medium* et style du message, adapté de DURRER (2005 : 9)

Ce tableau est très utile dans la distinction entre *medium* et style. DURRER différencie les *media* phonique et graphique quand nous préférons conserver les termes de *media* oral et écrit, en les envisageant sous un angle moins binaire. En effet, ce tableau ne permet pas de rendre compte de tous les types de messages, qu'il faudrait davantage placer sur un *continuum* que dans des catégories étanches. Certes, DURRER (2005 : 9) place les différents styles sur un *continuum* (soutenu, standard, familier, populaire et vulgaire),

mais ce dernier ne permet pas de rendre compte des degrés d'oralité ou d'écrit du style. Le tableau suivant est une tentative de classification croisant le *medium* de production du message et le style utilisé afin de mettre au jour l'étanchéité des catégories et de faire apparaître un *continuum* liant les deux *media* :

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

Tableau 2 : Classification croisant *medium* de production et style du message

Ce tableau permet de montrer qu'une classification binaire simplifie grandement la complexité de l'interface entre *medium* et style, et que le *continuum* du style n'est pas aussi simple que les registres de langue présentés par DURRER. En effet, les distinctions stylistiques peuvent être purement formelles, mais elles peuvent également se faire sur le fond, ou encore sur des questions de distance ou de proximité avec le public visé, et nous semble-t-il pour le *medium* écrit particulièrement, sur la question de son utilité et de l'intention de l'auteur. Une des questions fondamentales à se poser afin de déterminer le style d'un message produit via le *medium* écrit est de savoir s'il est destiné à être lu silencieusement ou à être ensuite produit oralement. Partant de cette question, un groupe de linguistes allemands travaillant sur un corpus de français contemporain a établi une terminologie qui nous semble intéressante puisqu'elle tente de dénouer ce que LUZZATI et

LUZZATI (1986 : 6) appellent un « nœud de vipères linguistique », à savoir les types d'interactions qui se trouvent dans la partie médiane grisée du *continuum* style écrit / style oral du tableau ci-dessus. DIRK, BÜRCEL et DIWERSY (2016 : 4-5) présentent le tableau de classification suivant :

Catégorie macro-générique	Sous-échantillon
Oral	Interactions par oral spontané
Pseudo-oral (écrit mimétique de l'oral)	Pièces de théâtre et scénarios de films
	Sous-titres de films et de feuillets télé quotidiens
	Textos / chats
	Forums de discussion
Pseudo-écrit (oral mimétique de l'écrit)	Oral formel (allocutions, discours, informations, etc.)
Écrit	Universitaire et scientifique
	Ouvrages non universitaires
	Romans et fiction en prose
	Journaux
	Revue et magazines
	Journaux intimes et blogs
	Lettres et courriels
	Textes divers

Tableau 3 : Catégories macro-générique de production des messages selon DIRK, BÜRCEL et DIWERSY (2016 : 4-5)

L'apport terminologique de cette étude est précieux, puisqu'il met en lumière le croisement entre le *medium* de production et le style. Une relation chiasmique apparaît clairement :

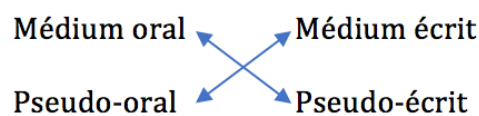


Schéma 1 : relation chiasmique entre le medium de production et le style

Ce chiasme révèle que, d'un côté, le *medium* oral peut être utilisé avec un style écrit dans le cas d'interventions formelles (pseudo-écrit), tandis que le *medium* écrit peut être

utilisé avec un style oral pour simuler ou signifier l'oralité d'un message (pseudo-oral).

DIRK, BÜRCEL et DIWERSY (2016 : 4-5) définissent le pseudo-oral comme suit :

Par « pseudo-oral », on entend les genres de textes qui, tout étant produits à l'écrit, revêtent une conception orale, relevant ainsi davantage de ce qui a été qualifié par KOCH & OESTERREICHER (2011) de « proximité communicative ». Cette dernière s'oppose à la « distance communicative » en tant que pôle extrême d'un continuum défini par une configuration de paramètres qui se distinguent comme suit :

	Proximité	Distance
1.	Communication privée	Communication publique
2.	Interlocuteur familier	Interlocuteur inconnu
3.	Émotionnalité forte	Émotionnalité faible
4.	Contextualisation	Dé-contextualisation
5.	Ancrage référentiel dans la situation	Éloignement référentiel par rapport à la situation
6.	Co-présence spatiale et temporelle	Séparation spatiale et temporelle
7.	Coopération communicative intense	Coopération communicative minimale
8.	Dialogue	Monologue
9.	Communication spontanée	Communication préparée
10.	Liberté thématique	Fixité thématique

Tableau 4 : Paramètres de la proximité et de la distance communicative selon KOCH & OESTERREICHER (2011 : 13)

Dans cette étude, c'est bien l'intention et le contexte de production qui déterminent le style du message. Le genre pseudo-oral se définit donc par un *medium* de production écrit revêtant des caractéristiques propres au genre oral. DIRK, BÜRCEL et DIWERSY (2011 : 5) justifient les genres appartenant au pseudo-oral comme suit :

En tenant compte de ces paramètres, il semble raisonnable de présumer que les films, les pièces, les *chats* et les forums de discussion tendent vers le pôle de proximité du continuum tandis que les journaux intimes, les blogs, les lettres et les emails sont légèrement plus proches du pôle de distance.

Toutefois, dans cette classification, la littérature en prose appartient à la catégorie de l'écrit. Cela n'est pas surprenant et nous semble pertinent pour la majorité des écrits de ce genre. Néanmoins, la littérature s'emploie à briser les codes. C'est ainsi que ce genre, qui est produit via le *medium* écrit et destiné prioritairement à être lu silencieusement et

individuellement⁸, peut parfaitement tenter d'imiter les traits spécifiques au style oral spontané. Plus encore, il ne s'agit pas simplement d'un message produit via le *medium* écrit avec un style oral. Le *medium* est bien écrit, le style est bien plutôt oral, mais il y a une tentative très nette de représenter, via le *medium* écrit, des caractéristiques qui ne sont normalement observées que lorsqu'un message est produit via le *medium* oral. C'est en cela que l'écriture de l'oralité brouille véritablement les pistes et met ainsi à mal les tentatives de catégorisation de la langue écrite et de la langue orale. D'ailleurs, le fait que l'œuvre barrytownienne de DOYLE donne régulièrement lieu à des adaptations théâtrales, cinématographiques ou musicales confirme cette interprétation⁹. Il conviendrait donc de rajouter une ligne au tableau ci-dessus (tableau 4) afin d'inclure la littérature s'attachant à imiter les caractéristiques du style oralisé¹⁰ (DURRER, 2005) dans la catégorie du pseudo-oral.

1.2.4 Culture orale vs. Culture graphique / lettrée¹¹

Nous vivons dans une culture essentiellement graphique ou lettrée, c'est-à-dire une culture dans laquelle la transmission du savoir se fait essentiellement à l'écrit et dans

⁸ C'est en tout cas vrai de nos jours. MANGUEL rappelle néanmoins que ce n'était pas le cas à l'époque médiévale, où la lecture se faisait à voix haute. Il cite (1997 : 53) l'épisode où, en 384, saint Augustin surprend saint Ambroise en train de lire silencieusement :

Observing the reading of Saint Ambrose that afternoon in 384, Augustine could hardly have known what was before him. He thought he was seeing a reader trying to avoid intrusive visitors, sparing his voice for teaching. In fact he was seeing a multitude, a host of silent readers who over the next many centuries would include Luther, would include Calvin, would include Emerson, would include us, reading him today.

⁹ Les trois romans de la *Barrytown Trilogy* ont été adaptés au cinéma ou à la télévision ; *The Commitments* a été adapté en comédie musicale et jouée au *Palace Theatre* de Londres entre 2013 et 2015 ; *Two Pints* et *Two More Pints* ont été adaptés par l'*Abbey Theatre* pour être joués dans des pubs irlandais à l'été 2017.

¹⁰ Nous employons pour l'instant cette expression. Le genre littéraire ayant recours au style oralisé sera défini plus loin dans ce chapitre sous le terme d'*orature* (HAGEGE, 1985).

¹¹ Nous utilisons volontairement ici le terme « culture » plutôt que « tradition », car ce dernier sera défini plus tard en relation à la fois à un ensemble culturel et à une tradition littéraire. Le premier n'implique pas nécessairement une tradition littéraire en particulier et convient donc parfaitement à cette section.

laquelle la littérature est écrite. Dans certaines cultures, en revanche, la transmission du savoir se fait via le *medium* oral, et ce que l'on nomme littérature – avec une contradiction dans les termes – est aussi produit et transmis oralement. Ces dernières sont qualifiées de cultures de tradition orale, quand les premières sont appelées parfois cultures de tradition lettrée (« *literate* » ONG, 2002 ; TANNEN, 1982), parfois de tradition graphique (HERRENSCHMIDT, 2007 ; POCETTI, 2011). Les deux termes ne renvoient pas exactement à la même idée, ni en anglais ni en français. Une personne (ou une société) lettrée (*literate*) n'a pas seulement la capacité de lire ni l'habitude de le faire ; il s'agit également d'une personne ou d'une société érudite¹² pour laquelle l'écriture est au cœur de la transmission du savoir et de la culture. Le terme « graphique » renvoie simplement au fait de transmettre le savoir par l'écrit, sans implication d'érudition. Il est donc plus factuel, mais moins fréquent. Les dictionnaires de référence ne mentionnent pas cet emploi du terme qui a été développé par les linguistes. Nous emploierons ces deux termes, en ayant conscience de la légère différence de sens entre les deux et en choisissant celui qui sera le plus approprié à notre propos.

Selon ONG (2002 : 7) l'existence de cultures n'ayant pas ou peu recours au *medium* écrit est un argument supplémentaire à la primauté de l'oral sur l'écrit :

Indeed, language is so overwhelmingly oral that of all the many thousands of languages – possibly tens of thousands – spoken in the course of human history only around 106 have ever been committed to writing to a degree sufficient to have produced literature, and most have never been written at all. Of the some 3000 languages spoken that exist today only some 78 have a literature.

La culture orale a des conséquences majeures sur le développement culturel des civilisations qui reposent sur ce *medium*. En effet, la différence entre les cultures orales et lettrées ou graphiques ne s'arrête pas au *medium* employé pour transmettre des récits.

¹² D'après le *Larousse* et l'*Oxford English Dictionary*, consultés le 27.07.2017. Le *Larousse* mentionne qu'en Belgique, le terme « lettré » peut n'avoir que le sens de « capacité à lire et écrire ».

De cette différence de *medium* découlent des différences dans le fond et la forme des récits. Dans les cultures orales, la transmission du savoir est permise grâce à la mémoire des locuteurs. Elles fonctionnent ainsi avec des proverbes, des expressions figées ou encore des clichés, comme l'indique TANNEN (1982 : 1-2), ceux-ci pouvant être aisément mémorisés pour être répétés. Ils sont d'ailleurs considérés comme des marques de sophistication de la part de l'auditoire, puisqu'ils signifient que l'orateur les a mémorisés (ONG, 2002 : 34-35). Par opposition, dans les cultures lettrées, ils sont généralement considérés comme des clichés, au sens négatif du terme, en ce sens qu'ils ne font aucunement appel à l'imagination de leur auteur. TANNEN (1982 : 1-2) explique par ailleurs que les cultures orales accordent moins d'importance à la forme du récit qu'au message qu'il transmet et qui repose sur la mémoire :

Formulaic expressions function as wholes, as a convenient way to signal knowledge that is already shared. In oral tradition, it is not assumed that the expressions contain meaning in themselves, in a way that can be analyzed. Rather, words are a convenient tool to signal already shared social meaning. Thus, in an oral tradition, as has been pointed out elsewhere, it does not matter whether one says 'I could care less' or 'I couldn't care less'. The expression is, in either case, a handy way to make reference to a familiar idea. As Olson (1977) puts it, 'the meaning is in the context'. In contrast, in literate tradition, 'the meaning is in the text.'

Cette importance de la mémoire dans la transmission du savoir à l'oral joue sans doute un rôle crucial dans le fait qu'on puisse observer des schémas structurels récurrents dans les contes traditionnels. Dans son ouvrage *Morphologie du conte* ([1928] 1970), PROPP ne mentionne pas l'origine orale de ce genre littéraire, ni la corrélation qu'on pourrait établir entre le *medium* de transmission, l'ancrage culturel de celui-ci, et la forme du conte. Or, il nous semble, comme l'indique par exemple FLUDERNIK (2013) que le lien entre la structure relativement peu variable du récit oral et celle du conte est évident. En d'autres termes, la créativité est une caractéristique propre aux cultures lettrées, qui ne nécessitent pas de recourir à la mémoire afin de transmettre le savoir. TANNEN

(1982 : 1-2) va jusqu'à affirmer que dans la culture orale, le contenu d'un récit importe moins que le fait même de parler, tandis que dans la culture lettrée, le contenu est essentiel car la communication sert véritablement à transmettre des informations. Cela a des conséquences linguistiques importantes sur lesquelles nous reviendrons dans la section suivante.

Néanmoins, une culture n'est pas nécessairement totalement orale ni totalement graphique. Il convient de considérer différents degrés à l'importance accordée dans une culture spécifique à l'un ou l'autre des deux *media*. En effet, certaines cultures, qui n'utilisent pas le *medium* écrit, sont totalement orales. ONG (2002 : 11) parle d'oralité primaire (« primary orality »). Celles-ci sont extrêmement rares aujourd'hui, car, comme il l'indique (2002 : 11) la quasi-totalité des cultures contemporaines ont *a minima* connaissance de l'existence de l'écriture et font l'expérience de ses effets. Certaines cultures orales utilisent le *medium* écrit, sans pour autant lui donner l'importance que nous lui connaissons dans les cultures occidentales. De la même manière, les cultures graphiques le sont à divers degrés. Certaines, très marquées par la tradition orale, continuent à lui accorder une importance majeure, notamment dans leur littérature. D'autres, moins influencées par la tradition orale, donnent à l'écrit une place centrale. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, ce sont les cultures aujourd'hui lettrées qui ont été marquées par la tradition orale, car ce sont celles dans lesquelles les points de contact entre les deux *media* sont les plus nombreux. En effet, la collision entre les deux traditions ne signe généralement pas la fin de l'importance de l'oral. C'est ce qu'explique TANNEN (1982 : 3) : « [L]iterate tradition does not replace oral. Rather, when literacy is introduced, the two are superimposed and intertwined with each other ». Dans le cas de l'Irlande, la tradition orale préchrétienne a conservé une place essentielle dans la culture moderne et contemporaine, et son influence se ressent dans tous les genres littéraires qui

composent la littérature irlandaise¹³. Il semble d'ailleurs que l'entrée en contact entre la tradition orale et le *medium* écrit a fortement contribué à l'émergence d'une littérature féconde en Irlande. L'Irlande a en effet fourni à la littérature mondiale certains de ses plus grands auteurs : Samuel BECKETT, James JOYCE, W.B. YEATS, J.M. SYNGE, George Bernard SHAW, Seamus HEANEY, Oscar WILDE, parmi lesquels quatre prix Nobel de Littérature¹⁴, ce qui n'est pas négligeable à l'échelle d'un pays de moins de dix millions d'habitants. Tous ces auteurs, à leur manière, accordent une place importante à la tradition orale, à l'oralité et/ou à l'irlandité linguistique. Avant d'étudier l'influence de la culture orale sur la littérature irlandaise et sur l'œuvre de DOYLE en particulier, il convient de s'attarder sur les conséquences de la culture orale sur le développement linguistique de ses locuteurs. En effet, le fonctionnement linguistique des cultures de tradition orale diffère de celui des cultures de tradition graphique. Dans une certaine mesure, ces différences se recourent avec les différences de fonctionnement entre la langue orale et la langue écrite.

1.2.5 De la culture orale à la langue orale

Les dissemblances entre les cultures orales et graphiques ont pour conséquence des différences majeures dans l'expression et dans le fonctionnement cognitif des locuteurs. ONG (2002 : 37-57) recense les caractéristiques de l'expression dans les cultures orales :

- Elles utilisent l'addition (via la coordination) plutôt que la subordination.
- Elles utilisent davantage d'épithètes et des collocations adjectif-nom souvent souvent figées : « sturdy oak », « happy princess », etc.

¹³ Ce sera l'objet de la première partie du chapitre 2 (2.2) de ce travail.

¹⁴ W.B. YEATS (1923), G.B. SHAW (1925), Samuel BECKETT (1969) et Seamus HEANEY (1995).

- Elles sont davantage répétitives et redondantes, car il n’y a pas de possibilité de retour en arrière dans le récit oral¹⁵.
- Elles sont plus conservatrices et traditionnalistes, car la nécessité de constamment répéter les choses afin de ne pas les oublier laisse peu de place à l’innovation.
- Elles reposent davantage sur le concret et sont plus terre à terre, car il est difficile de mémoriser des notions abstraites.
- Elles sont davantage agonistiques. ONG (2002 : 68) donne notamment un exemple irlandais illustrant ce phénomène dans le contexte qui nous intéresse :

In oral cultures a request for information is commonly interpreted interactively (MALINOWKI 1923, pp. 451, 470-81), as agonistic, and, instead of being really answered, is frequently parried. An illuminating story is told of a visitor in County Cork, Ireland, an especially oral region in a country which in every region preserves massive residual orality. The visitor saw a Corkman leaning against the post office. He went up to him, pounded with his hand on the post office wall next to the Corkman’s shoulder and asked, ‘Is this the post office?’ The Corkman was not taken in. He looked at his questioner quietly and with great concern: “’Twouldn’t be a postage stamp you were lookin’ for, would it?’ He treated the enquiry not as a request for information but as something the enquirer was doing to him.

- Elles sont homéostatiques. ONG (2002 : 46) précise :

[T]hat is to say, oral societies live very much in a present which keeps itself in equilibrium or homoestasis by sloughing off memories which no longer have present relevance.

Les caractéristiques que relève ONG à propos du fonctionnement linguistique des cultures orales sont d’autant plus intéressantes qu’elles correspondent presque exactement aux caractéristiques attribuées à l’extrémité orale du *continuum* langue écrite/langue orale. Il ne s’agit donc pas uniquement de caractéristiques culturelles. CHAFE (1982), s’intéresse aux raisons permettant d’expliquer les différences que l’on observe entre la production d’énoncés écrits et oraux. Celles-ci sont en partie liées aux différences de vitesse de production entre les deux *media* (1982 : 36-37) :

¹⁵ C’est ce qu’écrit BARTHES (1984 : 99) dans *Le Bruissement de la Langue* : « La parole est irréversible, telle est sa fatalité. »

The average speed of spoken English, including pauses, is in the neighborhood of 180 words per minute. The speed of writing depends on whether it is handwriting or typewriting, as well as on individual differences. It is at least in the right ballpark to say that handwriting characteristically takes place at slower than one-tenth the speed of speaking. Presumably, most of the differences between written and spoken language have resulted from the nature of handwriting rather than typing, but even typing takes place at, say, about one-third the speed of speaking, and that rate is for copying, not for the creation of new language. Writing, then, of whatever kind, is slower than speaking, and handwriting is much slower.

Selon CHAFE, cet écart de vitesse entre la production d'un énoncé écrit et celle d'un énoncé oral permet d'expliquer partiellement les différences entre les deux types d'énoncés. En effet, puisque nous écrivons dix fois plus lentement que nous ne parlons, cela nous permet d'avoir davantage de temps pour ordonner nos idées, pour les peaufiner et pour réfléchir aux suivantes. Cela explique tout à fait le lissage que l'on constate dans les énoncés écrits. CHAFE (1982 : 37) explique :

In speaking, we normally produce one idea unit at a time. That is apparently all we have the capacity to pay attention to, and if we try to think much more than that, we are likely to get in trouble. (...) In writing, we have time to mold a succession of ideas into a more complex, coherent, integrated whole, making use of devices we seldom use in speaking.

CHAFE décrit ainsi le langage écrit comme un tout *intégré* (« integrated »), tandis que la langue orale est *fragmentée* (« fragmented »). Les caractéristiques de l'écrit telles que décrites par CHAFE sont les suivantes :

- Il est plus nominal
- Il présente davantage de participes (présent et passé).
- Il présente davantage d'adjectifs épithètes¹⁶.
- Il présente moins de répétitions structurelles grâce à l'emploi de facteurs communs (sujet identique, verbe identique, adverbe identique, etc.).
- Il présente davantage d'enchaînements de groupes prépositionnels.

¹⁶ Il est intéressant de noter que l'utilisation d'épithètes est mentionnée par ONG (2002 : 38) comme une caractéristique de l'expression des cultures de tradition orale. Le fait qu'elle soit également une caractéristique de la langue écrite selon CHAFE établit un pont entre la langue des cultures orales et la langue écrite. En effet, la première repose sur la répétition et non la spontanéité, et partage donc certaines des caractéristiques propres à l'écrit formel plutôt qu'à l'oral spontané.

- Il présente davantage de propositions complétives / nominales.
- Il présente davantage de propositions relatives.

Ainsi que l'indique CHAFE (1982 : 45), une interaction orale se fait généralement en face à face¹⁷, ce qui suppose que les interlocuteurs partagent des connaissances communes sur le contexte de l'interaction, ainsi que sur les effets produits sur le co-énonciateur par les paroles prononcées. Par opposition, le *medium* écrit suppose une distance spatio-temporelle entre les interlocuteurs, ce qui signifie que l'auteur du message doit produire un énoncé compréhensible hors contexte, dans la mesure où il se peut qu'il ou elle ne connaisse pas son lecteur ni ne sache à quel moment il ou elle lira sa production. Pour ces raisons, CHAFE (1982 : 45), considère que le langage oral implique l'engagement (« involvement ») de l'orateur vis-à-vis de son auditoire, tandis que le langage écrit implique une distance (« detachment ») de l'auteur vis-à-vis de son lecteur. C'est pour cela que certaines caractéristiques sont propres au langage écrit :

- L'emploi de la voix passive.
- La nominalisation (« abstract reification ») (en plus de l'intégration).

Par opposition, certaines autres caractéristiques montrent l'engagement de l'orateur dans une interaction verbale orale :

- L'emploi fréquent de la première personne du singulier.
- La présence d'indices de procès mentaux avec des verbes comme *think*, *remember*, etc.
- La présence de « fillers » permettant de maintenir la communication : *well*, *you know*, *I mean*, etc.
- La présence d'intensifieurs (« emphatic particles ») comme *just* ou *really*.

¹⁷ On peut bien sûr arguer que cette affirmation est erronée dans la mesure où l'enregistrement audio et vidéo permettent d'avoir des interactions orales distantes dans le temps et l'espace entre des interlocuteurs, mais CHAFE considère ici uniquement l'interaction verbale « classique », au sens de conversation entre deux interlocuteurs ou davantage.

- La présence d'imprécisions et de « hedges » : *and so on, like, something like, sort of, etc.*
- La présence de citations en discours direct alors que l'écrit favorise le discours indirect.

Il est essentiel de rappeler, comme le fait CHAFE (1982 : 49), que les spécificités de la langue orale et de la langue écrite qui sont soulevées ici concernent les deux extrémités du *continuum* entre langue écrite et langue orale, à savoir la langue écrite formelle d'un côté et la langue orale spontanée de l'autre :

I should repeat that these seemingly categorical statements about spoken and written language apply in fact to extremes on a continuum. (...) There are other styles of speaking which are more in direction of writing, and other styles of writing which are more like speech.

Dans la partie centrale de ce *continuum*, c'est-à-dire dans la zone floue entre langue orale et langue écrite, on trouve une forme linguistique qu'il est difficile de placer avec exactitude, tant elle entretient des relations complexes avec les deux extrémités du *continuum*. Il s'agit du dialecte. L'étude de l'écriture dialectale est au centre de ce travail, il est donc nécessaire de définir le dialecte afin de mettre au jour les enjeux linguistiques et littéraires de cet aspect de la langue.

1.2.6 Le dialecte : pont entre l'oral et l'écrit

1.2.6.1 Définition du dialecte

Il convient en premier lieu de distinguer les notions de langue, de dialecte et d'accent. Dans *Sociolinguistics, An Introduction to Language and Society* ([1974] 2000 : 5), TRUDGILL insiste sur la nécessité de ne pas confondre les notions de dialecte et d'accent :

The term dialect refers, strictly speaking, to differences between kinds of language which are differences of vocabulary and grammar, as well as pronunciation. The term accent, on the other hand, refers solely to differences of pronunciation, and it is often important to distinguish clearly between the two.

Ainsi, un dialecte serait caractérisé par des variations grammaticales et lexicales uniquement, tandis qu'un accent se limiterait à des variations phonologiques. Ainsi, cette définition établit que l'accent appartient au dialecte. Selon TRUDGILL ([1974] 2000 : 5), le dialecte est défini par des différences d'ordre grammatical, lexical et phonologique, tandis que l'accent est défini par les différences de prononciation uniquement. Nous préférons la définition large du dialecte englobant l'accent, dans la mesure où il est rare qu'un locuteur s'exprime dans un dialecte de quelque type que ce fût, sans présenter des caractéristiques phonétiques et/ou phonologiques spécifiques. Cette définition est par ailleurs corroborée par celle que donne J.C. WELLS dans *Accents of English : An Introduction* (1982 : 1) de la notion d'accent :

A pattern of pronunciation used by a speaker for whom English is the native language, or, more generally, by the community or social grouping to which he or she belongs. More specifically, I refer to the use of particular vowel or consonant sounds and particular rhythmic, intonational, and other prosodic features; to the syntagmatic (structural) and paradigmatic (systemic) representations which can be seen as underlying the actual (phonetic) articulations, together with the rules which relate the one to the other; and to the relationship between all of these and the individual words or other items which constitute the speaker's mental lexicon or vocabulary.

L'accent se définit donc en fonction des caractéristiques phonétiques et phonologiques observables dans la prononciation d'un locuteur, mais ces dernières sont liées également au lexique qu'il emploie. Ainsi, nous considérons le terme *dialecte* comme un hyperonyme qui englobe trois aspects fondamentaux : la grammaire, le lexique et la prononciation, avec des degrés plus ou moins importants de chacun de ces aspects.

TRUDGILL approche la définition du dialecte en distinguant des *types* de langage : « 'kinds of languages' of this sort are often referred to as *dialects*. » ([1974] 2000 : 2) Il distingue ensuite différentes sortes de dialectes : certains sont régionaux, d'autres sociaux, d'autres encore relatifs à l'âge, au genre, etc. On pense généralement tout d'abord aux dialectes régionaux : le dialecte anglais écossais, anglais gallois, *scouse*, etc. Ces

derniers sont associés à une zone géographique relativement précise : l'Écosse et le Pays de Galles sont des entités politiques définies et plus ou moins indépendantes, et le dialecte *scouse* est associé à la région de Liverpool. Néanmoins, l'idée selon laquelle il existerait des zones dialectales spécifiques et précises est un mythe selon KORTMANN et UPTON dans *Varieties of English* ([2004] 2008 : 24), qui préfèrent employer la notion de *continuum*, que ce soit en ce qui concerne la prononciation (c'est-à-dire l'accent), le lexique ou la grammaire (c'est-à-dire le dialecte au sens restreint) :

Far from there being regional cut-off points for ways of speaking, i.e. boundaries where, for example, one accent ceases to be heard and another one takes its place, accents and dialects blend subtly and imperceptibly into one another. Rather than the hearer detecting the presence or absence of features as they move about a country or region, particularly at a local level it is a matter of 'more or less', of features being heard with greater or lesser frequency as features most characteristic of one region are left behind, to be replaced with greater intensity by others associated with a region being approached.

Ce qui permet de distinguer un dialecte régional ou social d'un autre n'est donc pas tant l'ensemble des caractéristiques qui lui sont propres que celles qui permettent de le différencier d'un autre par leur fréquence plus ou moins importante. Par exemple, on remarquera un locuteur s'exprimant dans le dialecte anglais irlandais (AI) par sa fréquente utilisation de certains mots propres au lexique irlandais comme *grand* ou *eejit*, de certaines structures grammaticales spécifiques comme l'emploi des aspects sur lequel nous reviendrons (voir 2.3.5), ou encore de certaines spécificités phonologiques comme les diphtongues, dont l'emploi particulier a mené à des caricatures graphiques telles que *roight* ou *Oirish* (HICKEY, 2007 : 8). D'autres caractéristiques du dialecte irlandais ne permettront pas d'identifier le locuteur à cause de leur emploi fréquent dans d'autres dialectes : c'est le cas par exemple de la glottalisation ou encore de la non-réalisation de l'opposition entre les phonèmes /ʌ/ et /ʊ/ qui sont respectivement des caractéristiques

phonétiques attribuées aux dialectes Cockney et du nord linguistique^{18 19}. Il n'en demeure pas moins que ces caractéristiques font partie intégrante du dialecte AI, et dublinois en particulier. Bien qu'elles ne soient pas suffisantes pour l'identifier, elles n'en sont pas moins nécessaires.

Outre l'impossibilité de tracer des frontières entre différents dialectes – TRUDGILL ([1974] 2000 : 3) parle de *continuum* dialectal (« *dialect continuum* ») – il est également difficile de considérer la frontière entre un dialecte et une langue à part entière. C'est l'argument avancé par WELLS (1982 : 3) lorsqu'il écrit : « In linguistics, the term [dialect] is applied, often in a rather vague way, to any speech variety which is more than an idiolect but less than a language. » Le dialecte se situerait donc quelque part sur un *continuum* entre les caractéristiques propres à un locuteur spécifique – c'est la notion d'idiolecte – et les caractéristiques langagières partagées par les locuteurs d'une communauté beaucoup plus large – c'est la notion de langue²⁰. C'est la définition donnée par LEECH et SHORT dans *Style in Fiction* ([1981] 2007: 134): « A dialect is (...) the particular set of linguistic features which a defined subset of the speech community shares. »

Dès lors, une question se pose : si un dialecte est une sous-catégorie d'une langue, il convient d'établir à quelle langue il est rattaché. Le dialecte parlé par les locuteurs irlandais est-il un dialecte de l'anglais ou de l'irlandais ? La question, bien que quelque peu exagérée, nous l'admettons, mérite néanmoins d'être posée. En effet, il ne semble pas excessif de considérer que, selon les régions d'Irlande, le dialecte des locuteurs est plus ou moins proche de l'une ou l'autre de ces langues. Cela étant établi, à quel endroit du

¹⁸ Nous reviendrons sur ces caractéristiques que nous appellerons « marqueurs supradialectaux » puisqu'elles indiquent un parler dialectal sans qu'on puisse, hors contexte, identifier avec certitude de quel dialecte il s'agit.

¹⁹ Pour la définition du nord linguistique, voir WELLS (1982 : 349-350).

²⁰ Notons ici que le terme *language* utilisé en anglais couvre une réalité plus vaste que le terme français *langue*, mais qu'ici WELLS fait bien référence à la *langue* en tant que telle.

continuum un dialecte devient-il une langue à part entière ? On peut postuler que la différence entre une langue et un dialecte tient dans la capacité qu'ont, ou non, les locuteurs à se comprendre. Si deux locuteurs parviennent à se comprendre, on postulera qu'ils parlent deux dialectes d'une même langue ; s'ils ne se comprennent pas, alors ils parlent deux langues différentes. Cet argument est défendu par certains traducteurs dont MASSON²¹ qui pose le besoin de traduction comme frontière entre langue et dialecte : si l'on a besoin d'une traduction pour comprendre, cela signifie que l'on a affaire à une langue à part entière. Cette conclusion n'est pas satisfaisante pour TRUDGILL. Il considère que la distinction entre une langue et un dialecte tient davantage au fait que l'une est reconnue comme une norme de référence autonome à partir de laquelle on compare le second, qui lui est rattaché ([1974] 2000 : 4). Il prend pour exemple les langues scandinaves :

Norwegian, Swedish and Danish are all autonomous, standard languages, corresponding to three distinct nation states. Educated speakers of all three, however, can communicate freely with each other. But in spite of this mutual intelligibility, it would not make sense to say that Norwegian, Swedish and Danish are really the same language. This would constitute a direct contradiction of the political and cultural facts.

Cela est également vrai pour les différents dialectes de l'anglais. Si certaines de leurs caractéristiques permettent de les distinguer, il n'en demeure pas moins qu'ils partagent un certain nombre de leurs aspects distinctifs qui font qu'il est difficile de tracer des frontières entre eux (TRUDGILL, [1974] 2000 : 5) :

[T]erms like 'Cockney', 'Brooklynese', 'Yorkshire accent', 'Australian English' are frequently used as if they were self-evident, self-contained discrete varieties with well-defined, obvious characteristics. It is often convenient to talk as if this were the case, but it should always be borne in mind that the true picture may very well be considerably more complex than this. We can talk, for example, about 'Canadian English' and 'American English' as if they were two clearly distinct entities, but it is in fact very difficult to find any single linguistic

²¹ Lors d'une communication intitulée « La traduction au cœur des sciences humaines » à Lyon, le 14.01.2015.

feature which is common to all varieties of Canadian English and not present in any of American English.

Ces caractéristiques communes peuvent être expliquées par le fait que les différents dialectes de l'anglais partagent au moins un point commun : le dialecte de référence par rapport auquel on les compare. Ce dialecte de référence est généralement connu sous le nom de *Standard English (SE)*. HUGHES, TRUDGILL et WATT indiquent que le *SE* est le dialecte de référence partout dans les Îles britanniques ([1979] 2012 : 18) :

Standard English is the dialect used by educated people throughout the British Isles. Nevertheless, most people in Britain and Ireland (including many who would generally be regarded as speakers of Standard English) have at least some regional dialect forms in their speech.

Ils comptent ainsi l'Irlande, bien que l'inclusion de l'Irlande dans la terminologie « Îles britanniques » soit problématique pour les Irlandais, ce qu'ils précisent dès l'introduction ([1979] 2012 : 1) :

The terminology relating to the territories that are the focus of this book is complex and often confusing even to people who live in this part of the world. 'British Isles' refers to the archipelago that includes Great Britain, Ireland and their neighbouring islands, of which there are several thousands. The term is not popular in the Republic of Ireland, however, because of the implication that Ireland is still under British control or ownership.

Ainsi, le *SE* est la norme grammaticale et lexicale en anglais britannique. En ce sens, c'est par rapport à cette variété que l'on compare les autres dialectes de l'anglais. Néanmoins, HUGHES, TRUDGILL et WATT ([1979] 2012 : 13) soulignent l'importance de la distinction entre accent et dialecte en ce qui concerne les Îles britanniques. En effet, si le dialecte *SE* est très largement répandu, l'accent dit 'standard' (*Received Pronunciation, RP*) est employé par une très faible minorité de la population (3 à 5%) ([1979] 2012 : 4) :

The dialect used as a model (...) is the dialect of educated people throughout the British Isles. It is the dialect normally used in writing, for teaching in schools and universities, and the one most often heard on British radio and television.

L'accent *RP* est en effet minoritaire dans les Îles britanniques. Il est associé aux classes sociales favorisées (*upper class* et *upper middle class*), à la famille royale, ainsi qu'à

la *British Broadcasting Corporation (BBC)*. Comme l'indiquent HUGHES, TRUDGILL et WATT ([1979] 2012 : 10) :

Speakers of RP tend to be found at the top of the social scale, and their speech gives no clue to their regional origin. People at the bottom of the social scale speak with the most obvious, the 'broadest' regional accents. Between these two extremes, in general (and there are always individual exceptions), the higher a person is on the social scale, the less regionally marked will be his or her accent, and the less likely it is to differ from RP.

D'ailleurs, si *RP* est le nom que lui donnent les linguistes, il est souvent connu sous le nom de *Queen's English* ou encore de *BBC English*, en partie car jusqu'à assez récemment, la BBC exigeait de ses journalistes qu'ils s'expriment dans cet accent. D'autre part, comme l'indiquent HUGHES, TRUDGILL et WATT ([1979] 2012 : 3), l'accent *RP* est considéré comme une norme en Angleterre, mais pas nécessairement dans les autres nations des Îles britanniques : « RP has greatest currency and enjoys the highest prestige in England, and is evaluated somewhat differently in the other countries of the UK and in Ireland ». Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre deux (voir 2.3).

TRUDGILL ([1974] 2000 : 5) souligne qu'un dialecte n'est pas nécessairement une forme non standard d'une langue. En effet, dans la mesure où, par exemple, le *SE* diffère d'autres dialectes de l'anglais par sa grammaire, son lexique et sa prononciation, il est alors légitime de le considérer comme un dialecte. En d'autres termes, la norme est elle-même un dialecte, ce qui signifie qu'intrinsèquement, le terme *dialecte* n'implique aucune hiérarchie. Or, il existe une certaine confusion entre le terme dialecte et la notion de langage « correct » qui tient en partie au terme même de dialecte, qui a souvent été employé pour faire référence à la parlure des locuteurs moins instruits. Elle tient également au fait que, souvent, on associe le fait de parler un dialecte particulier avec un manque d'instruction (TRUDGILL [1974] 2000 : 9) :

Standard English (...) is frequently considered to be the English language, which inevitably leads to the view that other varieties of English are some kind of deviation from a norm, the deviation being due to laziness, ignorance or lack of

intelligence. In this way millions of people who have English as their mother-tongue are persuaded that they 'can't speak English'.

TRUDGILL tient à clarifier cette confusion ([1974] 2000 : 9) :

There is nothing at all inherent to nonstandard varieties which makes them inferior. Any apparent inferiority is due only to their association with speakers from under-privileged, low-status groups. In other words, attitudes towards nonstandard dialects are attitudes which reflect the social structure of society.

Comme l'indique AMADOR-MORENO dans *An Introduction to Irish English* (2010 : 5), certains linguistes préfèrent parler de *variété* plutôt que de *dialecte*. C'est le choix fait par MILROY et MILROY, comme on peut le voir dans la citation ci-dessous. Ce terme a l'avantage d'être neutre et ainsi de ne pas porter les mêmes connotations péjoratives et de ne pas suggérer de hiérarchie entre les variétés d'anglais. Nous partageons cette analyse, toutefois, cette étude ayant pour objet la représentation littéraire de la variation linguistique – *l'encodage dialectal* –, nous choisissons d'employer également le terme de dialecte, sans pour autant établir de hiérarchie entre les différents dialectes de la langue anglaise.

Dans *The Grammar of English Dialects in the British Isles* (1993 : 6) MILROY et MILROY, se penchent sur le problème de hiérarchie entre les variétés d'anglais, et soulignent la notion d'acceptabilité sociale qui sous-tend la mauvaise perception de certaines formes non standards :

The chief differences between standard and non-standard varieties are not in their 'superior' or 'inferior' linguistic structures, but in the different levels of social acceptability accorded to them and in the fact that non-standard varieties are not extensively codified or officially prescribed.

MILROY et MILROY soulèvent deux points importants. Tout d'abord, la perception d'un dialecte comme acceptable ou non dépend du contexte dans lequel il est employé : il serait mal perçu d'utiliser un dialecte régional très marqué dans une conversation avec la reine, mais tout à fait acceptable, voire conseillé, dans un contexte familial si tel est l'usage. À l'inverse, il pourrait être mal perçu d'employer le dialecte *SE* dans un contexte social

tendant à privilégier un dialecte régional²². Ensuite, MILROY et MILROY notent que la variété d'anglais *SE* se distingue des autres – et ainsi se place d'une certaine manière dans une position de supériorité – par son caractère codifié et sa reconnaissance officielle. En effet, s'il est vrai que les grammaires du *SE* sont nombreuses et reconnues comme modèles de référence²³, les grammaires des dialectes non standard se font plus rares et plus marginales. D'autre part, le dialecte *SE* jouit d'une reconnaissance officielle en étant la langue du droit, de la politique et des affaires, et même dans une certaine mesure de la littérature, tandis que les dialectes non standard sont généralement relégués à la sphère privée²⁴. Enfin, le dialecte de référence *SE* et l'accent de référence *RP* partagent la particularité de n'être associés à aucune région particulière. Selon TRUDGILL ((1974) 2000 : 7-8), le *SE* n'est associé à aucun accent en particulier, et il est théoriquement possible d'y associer n'importe quel accent régional : « Standard English can be spoken with any regional accent, and in the vast majority of cases normally is. » En revanche, l'accent britannique standard *RP* n'est utilisé qu'en *SE*.

Pour autant, il est erroné de penser que les dialectes non standards ne sont pas codifiés par des règles précises et systématiques (LABOV, 1970). C'est l'argument défendu par AMADOR-MORENO (2010 : 2) :

It is important to clarify that, as some authors have pointed out, all dialects have rules and that non-standard varieties are no less systematic or rule-governed than standard ones. From a linguistic point of view, all these varieties are equivalent.

²² Il convient toutefois de noter que la compétence métalinguistique d'accommodation, qui permet de changer de dialecte ou d'accent en fonction des circonstances n'est pas propre à tous les locuteurs. Voir GILES et COUPLAND (1991).

²³ On pense notamment à FOWLER (Oxford, 1926), QUIRK et al. (Longman, 1985), et HUDDLESTON & PULLUM (Cambridge, 2002).

²⁴ Notons toutefois que la reconnaissance officielle d'une langue ou d'un dialecte n'est pas garante de son utilisation par les locuteurs : si l'irlandais est la première langue officielle en Irlande (selon l'article 8 de la Constitution), l'anglais demeure la langue la plus largement répandue sur l'île. Sans autre précision quant au type d'anglais, on suppose donc qu'il s'agit du *SE*.

En effet, comme nous le montrerons, les dialectes régionaux non standards, parmi lesquels l'anglais irlandais qui nous intéresse particulièrement, ont une syntaxe, un lexique et une prononciation qui leur sont propres et qui obéissent à des règles très spécifiques. Il convient toutefois de distinguer le dialecte lié à une zone géographique, et celui lié à une appartenance sociale.

1.2.6.2 Dialecte vs. Sociolecte

Dans *Dimensions of Register Variation* (1995 : 1), BIBER écrit :

Two main kinds of dialects are commonly distinguished in linguistics: geographical dialects are varieties associated with speakers living in a particular location, while social dialects are varieties associated with speakers belonging to a given demographic group (e.g. women versus men, or different social classes).

En effet, comme l'indiquait TRUDGILL ([1974] 2000 : 2), le terme *dialecte* recouvre différents « types de langages », et on peut distinguer les dialectes régionaux, sociaux, générationnels, etc. Cependant, on peut noter que la plupart des linguistes s'accordent sur une dichotomie entre dialectes régionaux et dialectes sociaux, considérant ainsi les autres types de langage comme des sous-catégories de dialectes sociaux. C'est le cas de BIBER dans la citation ci-dessus, ou encore de CHESHIRE, EDWARDS & WHITE dans leur chapitre « Non-standard English and Dialect Levelling » dans MILROY et MILROY (1993 : 53-96). D'un point de vue terminologique, on peut limiter la confusion en référant aux dialectes sociaux grâce par l'intermédiaire du terme *sociolecte*.

Le lien entre variation dialectale et accentuelle et classe sociale est un fait établi par les linguistes (TRUDGILL, [1974] 2000 : 30). En d'autres termes, plus on approche de la base de la pyramide des classes sociales, plus la variation est grande. A l'inverse, le

sommet de la pyramide est très limité en termes de variation dialectale : dans le monde anglophone, c'est le *SE* qui domine²⁵ :

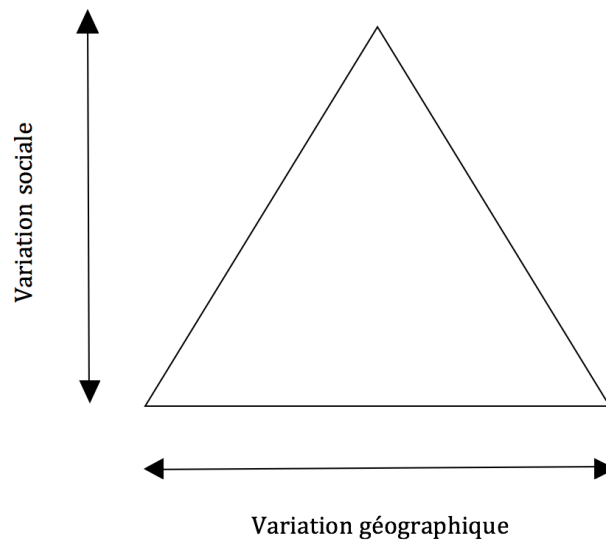


Schéma 2 : Diagramme des variations sociales et géographiques en fonction de la classe de locuteurs selon TRUDGILL (2000 : 30)

Cet argument est également défendu par MILROY et MILROY (1993 : 4) : « [S]tandardization of language necessarily involves *the suppression of variability*. This happens at all levels of language: spelling, grammar, vocabulary and pronunciation. » Afin d'illustrer ce fait, TRUDGILL ([1974] 2000 : 31) prend pour exemple le mot *scarecrow* qui est le seul à pouvoir signifier *épouvantail* en *SE*, tandis que dans certains dialectes des classes sociales défavorisées, on trouve : « *bogle, flay-crow, mawpin, mawkin, bird-scarer, moggy, shay, guy, bogeyman, shuft, rook-scarer, and several others* ».

Parmi les différences grammaticales, il prend pour exemple le choix de subordonnant dans les relatives. En *SE* on trouvera *He's a man who/that likes his beer*, tandis que dans les dialectes des classes sociales défavorisées, le pronom relatif pourra

²⁵ Emilie L'HOTE. 2007. « Introduction à la sociolinguistique ». La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 30 juin 2009, consulté le 23 juillet 2015 Url : <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/introduction-a-la-sociolinguistique-20422>.

être remplacé par *at, as, what, he* ou \emptyset . D'après des études citées par TRUDGILL ([1974] 2000 : 33-36) et menées conjointement à Detroit aux États-Unis et à Norwich en Angleterre, la suppression du -s de troisième personne ou l'emploi de la négation multiple sont directement liés à la classe sociale des locuteurs. Ces phénomènes sont beaucoup plus présents à la base de la pyramide des classes sociales qu'au sommet, où ils sont presque inexistantes.

Les études portant sur les accents de l'anglais tendent à parvenir à des conclusions similaires : la non-vélarisation du <n> dans la graphie *ing*, la glottalisation et l'élision du /h/ à l'initiale sont des caractéristiques plus fréquentes chez les locuteurs issus des classes sociales défavorisées en Grande-Bretagne. Du point de vue phonétique, il y a encore moins de variations au sommet de la pyramide puisque les classes sociales favorisées utilisent majoritairement l'accent *RP* dans les Îles britanniques et que cet accent contient peu de variations internes²⁶ (TRUDGILL [1979], 2012 : 10).

Là encore, TRUDGILL ([1974] 2000 : 40) indique qu'il est impossible de tracer des frontières étanches entre les dialectes sociaux. Ils se trouvent tout autant sur un *continuum* que les dialectes régionaux. Il compare la situation linguistique des Îles britanniques avec celle de l'Inde, et montre que celle-là est directement liée à l'organisation sociale du pays ([1974] 2000 : 26) :

In the class societies of the English-speaking world the social situation is much more fluid²⁷, and the linguistic situation is therefore rather more complex, at least in certain respects. Social classes are not clearly defined or labelled entities but simply aggregates of people with similar social and economic characteristics; and social mobility — movement up or down the social hierarchy — is perfectly possible. This makes things much more difficult for any linguist who wishes to describe a particular variety — the more heterogeneous a society is, the more heterogeneous is its language.

²⁶ Les variations au sein de la *RP* sont développées par WELLS (1982) ou encore par HUGHUES, TRUDGILL et WATT (2000).

²⁷ Qu'en Inde.

Cette distinction entre dialecte et sociolecte est centrale pour notre réflexion. En effet, un des objectifs de ce travail est de comprendre quels éléments langagiers appartiennent au dialecte AI²⁸ et lesquels appartiennent à une forme de dialecte que nous avons appelé populaire, c'est-à-dire à un sociolecte. Il nous semble toutefois nécessaire de garder à l'esprit que ces deux catégories ne sont pas étanches, mais qu'il y a au contraire une assez grande porosité entre elles, ce qui rend la distinction délicate et complexe.

C'est à travers un processus de standardisation qu'un dialecte devient la norme de référence d'une langue, qu'on appelle aussi le standard. La section suivante s'intéresse à ce phénomène plus en détail afin d'en déterminer les enjeux par rapport à l'écriture dialectale.

1.2.7 Standard, standardisation et déstandardisation

La mise à l'écrit de dialectes non standards soulève la question de la position de domination du standard, et de la place accordée au dialecte dans la société. KERSWILL et CULPEPER (2009 : 223) comparent la notion de standard linguistique aux normes et conventions comportementales culturelles, et citent SWANN, DEUMERT, LILLIS et MESTHRIE (2004 : 295) qui définissent ce status de norme de la manière suivante²⁹ :

A standard language is usually identified as a relatively uniform variety of a language which does not show **regional variation**, and which is used in a wide range of communicative functions (e.g., official language, medium of instruction, literary language, scientific language, etc.). Standard varieties tend to observe prescriptive, written norms, which are codified in grammars and dictionaries. They are thus different from non-standard varieties, whose norms are generally uncoded and unwritten.

²⁸ Qui sera défini dans le deuxième chapitre de ce travail (2.3).

²⁹ Les caractères gras sont le fait des auteurs de la citation.

Nous l'avons vu, le dialecte se caractérise par sa qualité plus orale qu'écrite, en ce sens qu'il est généralement utilisé à l'oral davantage qu'à l'écrit. Dès lors, sa mise à l'écrit est saillante, et peut être considérée comme un choix volontaire de mise en avant du dialecte par rapport au standard. Pour ce qui est de l'anglais, le processus de standardisation a commencé pendant la période du *Modern English* (anglais moderne)³⁰, soit vers le xv^e siècle, avec l'arrivée de l'imprimerie grâce à CAXTON en 1472 (CRYSTAL, 1988 : 3). On considère que ce processus était abouti aux alentours des xvii^e et xviii^e siècles avec la normalisation de la grammaire (CRYSTAL, 1988 : 190-191 ; CREPIN, 1982 : 59), soit au début de la période du *Contemporary English* (anglais contemporain)³¹. HODSON (2014 : 25) décrit le processus de standardisation comme suit :

English has thus followed the same set of processes that historical linguists have found in almost all languages that become standardized: first the variety to be standardized is selected from among all other varieties (in the case of London English, because of its location in the emerging centres of power); then it takes on an increasing number of functions (for example, lawmaking, business contracts, artistic and scholarly endeavours); because of its increasing association with government and the law it acquires prestige; concerns grow about ascertaining and ensuring correct use which leads to increasing prescriptions; finally, the acceptable 'standard' form is codified in grammars and dictionaries.

Le processus de standardisation de la langue anglaise a donc consacré le dialecte londonien pour lui accorder le statut de dialecte de référence. Cette consécration s'est figée petit à petit avec l'apparition des premières grammaires vers la fin du xvi^e siècle – la première en date à avoir été publiée est celle de William BULLOKAR³²: *Brief Grammar for English* en 1586 –, et le processus a abouti avec la publication des grammaires prescriptives du xviii^e siècle. HODSON (2014 : 25) :

As GILES and COUPLAND note, the prestige that the standard language acquires 'is due to historical influence rather than intrinsic value' (1991 : 38). Before London English underwent the process of standardization, other dialects of

³⁰ Que nous nommerons désormais *ModE*.

³¹ Que nous nommerons désormais *CE*.

³² Ce dernier est également connu pour avoir mis en place un alphabet phonétique composé de 40 caractères afin de représenter la prononciation de l'anglais.

English shared similar histories, possessed similar qualities, and would have been equally suitable for standardization. (...) It is only after the process of standardization is well underway that people begin to believe that the standardized variety is self-evidently superior to all other varieties.

À partir du XVIII^e siècle, l'orthographe, la grammaire et, dans une moindre mesure, la ponctuation et la prononciation du dialecte de référence *SE*, ont été régies par des codes relativement stables, et ce dialecte de référence a acquis le statut de norme, c'est-à-dire qu'il est devenu celui que l'on utilise comme étalon avec lequel comparer les autres dialectes, considérés comme non standards. L'anglais standard est en quelque sorte devenu assimilé à ce que l'on appelle « la langue anglaise ». Ce dialecte standard correspond à la définition qu'en donnent AUER et SPIERKERMAN (2011 : 4) :

[A standard] refers to a variety (not a norm) that has three features: (1) It is a common language, i.e. it is valid across a territory in which various regional (non-standard) varieties are present. (2) It is an H³³-variety, i.e. one which is taught in school, used for writing and in formal, public situations, and therefore has official prestige. (3) It is at least to some degree codified (which doesn't necessarily imply the existence of a state-administered codex).

Parmi les conséquences de la normalisation de la langue écrite, celle qui nous intéresse premièrement est l'accroissement graduel des différences entre langue écrite et langue orale. En effet, en se normalisant, la langue écrite s'affranchit de son rôle originel de représentation de la parole verbalisée, et les deux *media* tendent à devenir plus autonomes, chacun développant des caractéristiques propres, à tel point que les deux extrémités du *continuum* ne partagent guère de points communs autres que l'usage du langage dans la communication humaine. En effet, quelle comparaison formelle peut-on faire entre la langue écrite extrêmement normative employée dans un texte de loi par exemple, et un échange oral entre deux amis dans un dialecte non standard ?

³³ FASOLD (1984) fait la distinction entre le dialecte standard de référence et les dialectes non standard, décrivant le premier comme une variété haute (« a H-dialect » ou H est mis pour *high*) et le second comme une variété basse (« a L-dialect » ou L est mis pour *low*).

La deuxième conséquence liée à l'émergence d'un dialecte standard qui nous intéresse est plus sociolinguistique ; il s'agit de l'évolution des relations d'autorité entre le dialecte standard, considéré comme « correct » et les dialectes non standards, considérés comme déviants par rapport à la norme établie. Nous reviendrons sur les implications littéraires du phénomène de standardisation et du rapport entre norme et dialecte non standard dans la suite de ce chapitre (1.3). Néanmoins, l'une des questions que cela soulève est celle de savoir si l'on peut considérer que cet effort de représentation du dialecte participe, dans une certaine mesure, d'un phénomène de remise en cause du statut du standard. Cette question est directement liée à l'influence sur la langue écrite des nouveaux *media* comme internet ou des nouvelles technologies comme le téléphone portable. Ce phénomène est étudié par certains linguistes qui font la différence entre deux tendances, la déstandardisation d'un côté, et la démotisation de l'autre. KRISTIANSEN (cité par AUER et SPIEKERMAN, 2011 : 2), définit les notions de déstandardisation et de démotisation comme suit :

(i) Destandardisation: We will use this term to refer to a possible development whereby the established standard language loses its position as the one and only 'best language'. (...) Such a development would be equal to a radical weakening, and eventual abandonment, of the 'standard ideology' itself. (...).

(ii) Demotisation: We choose this term (...) to signal the possibility that the 'standard ideology' as such stays intact while the valorisation of ways of speaking changes. (...) The belief that there is, and should be, a 'best language' is not abandoned (Kristiansen 2003), but the idea of what this 'best language' is, or sounds like, changes. (...) Demotisation is [the] revalorization, ideological upgrading, of [a] 'low-status' language to 'best-language' status. (...) To the extent that this upgrading is linked to the development of the media universe, as the new and dominant public space of late modernity, one might argue that the media are instrumental in creating, ideologically, a new standard for 'language excellence', and also instrumental in its elaboration (spread to new usages) and implementation (spread to new users).

La déstandardisation consiste donc en une perte du statut de dialecte de référence du dialecte jusqu'alors considéré comme tel. Cela implique le rejet de la notion même de dialecte standard. La démotisation, quant à elle, consiste, non pas en une perte de statut

du dialecte de référence, mais en une popularisation d'un dialecte, qu'il soit standard ou non. AUER et SPIERKMAN (2011 : 2) insistent sur la différence entre ces deux phénomènes :

Although the first two letters of the two terms suggest some kind of parallel, demotisation and destandardisation refer to two different processes. If a variety (such as the standard) becomes demotivated, it becomes popular (demōs = populus 'people'), i.e. it is used by the masses of the people. 'Destandardisation', on the other hand, denotes some kind of structural dissolution or attitudinal debasement of the (once more focussed or more esteemed) standard variety. In theory, then, destandardisation does not exclude the demotivation of the standard variety, and vice versa.

Par conséquent, le dialecte standard peut tout à la fois perdre son statut de standard et être popularisé (*demotivated*), ou démocratisé. Dans le cas de l'écriture dialectale, on peut considérer qu'il s'exprime une volonté de démotivation ou de démocratisation du dialecte non standard, et dans une certaine mesure de rejet de l'idéologie standard et de mise à mal de la position du dialecte standard. Parler de déstandardisation est sans doute exagéré, mais l'on observe néanmoins une dynamique de remise en cause du statut privilégié du *SE* dans une partie de la littérature contemporaine.

En effet, la standardisation de la langue anglaise pose un certain nombre de problèmes pour les auteurs n'ayant pas le *SE* comme dialecte de référence. Par exemple, bien que l'on considère que le *SE* n'est pas régional et qu'il est donc le dialecte de référence des deux côtés de l'Atlantique, des différences graphiques, mais aussi lexicales et de ponctuation, sont attestées entre l'anglais britannique et l'anglais américain : les graphies en <our> en anglais britannique (*BrE*) qui deviennent <or> en anglais américain (*GA*), certains <s> en *BrE* qui deviennent <z> en *GA*, etc. sont connues des locuteurs anglophones qui peuvent ainsi repérer l'ancrage géographique d'un texte, et d'une œuvre littéraire. Cependant, les locuteurs de l'anglais canadien, irlandais, australien, écossais, et d'autres encore, ne jouissent pas de la même reconnaissance de leur dialecte. On trouve

des dictionnaires voire des grammaires de référence pour certains d'entre eux³⁴, mais la langue écrite qui est enseignée est le *SE*, sans variation graphique ni grammaticale.

Cette situation de non-reconnaissance officielle du dialecte dit non standard est sans doute l'une des raisons qui expliquent que certains auteurs remettent en question le statut du *SE*, et elle participerait à expliquer le phénomène de déstandardisation qui est observable dans un certain nombre de pays européens, et pas uniquement dans l'écriture littéraire. AUER et SPIEKERMAN (2011 : 2) indiquent que ce phénomène est lié à la multiplication des échanges entre les différentes classes sociales au cours du *XX^e* siècle :

[I]n some European countries, the codified standard language undergoes a loss of prestige, which also implies a loss of *Autoritätsloyalität*, i.e. an unwillingness to accept the standard as prescribed by the authorities. He links this tendency to the spread of the spoken standard language to all layers of society in the course of the 20th century, while its original codification was the work of small circles of intellectuals, and its acceptance in the 19th century restricted to the middle classes. (...) Mattheier makes another important point with regard to the demotisation of the oral standard: once it was no longer under the control of the bourgeoisie and its normative institutions, for the first time in its existence it ceased to be influenced by the written standard language. On the contrary, for the first time, the opposite happened: the written language began to be influenced by the spoken language.

Ainsi, la popularisation de la langue orale standard en dehors des cercles d'élite et des classes moyennes pourrait avoir pour conséquence la perte de prestige de ce dialecte de référence. Une étude plus poussée du phénomène de démotisation et de déstandardisation du *SE* nous éloignerait de notre objet d'étude. Il est cependant intéressant de noter que l'existence même d'un tel phénomène met au jour une nouvelle dynamique dans la relation entre la langue écrite et la langue orale. Il apparaît que les liens entretenus entre langue orale et langue écrite sont constamment en mouvement, de telle sorte qu'il semble impossible d'aboutir à une définition satisfaisante ni de l'une, ni

³⁴ Voir par exemple le *Canadian Oxford Dictionary* de BARBER (ed.) (2005), *The New Zealand Oxford Dictionary* de DEVERSON et KENNEDY (eds.) (2005), le *Australian English Dictionary* de l'Australian National Dictionary Centre at the Australian National University (2004). Notons au passage que l'AI n'en fait pas partie.

de l'autre, ni à une description exhaustive et complète des dynamiques qui les sous-tendent. Cette difficulté d'appréhension des caractéristiques des deux *media* tient au fait qu'ils sont intimement liés et que leur destin est inéluctablement inextricable. L'histoire de la lecture en est une preuve supplémentaire.

1.2.8 Une courte histoire de la lecture

Si la question de l'antériorité de l'un ou l'autre des deux *media* que sont la langue écrite et la langue orale fait parfois débat, MANGUEL tranche en revanche très nettement celle de la relation entre écriture et lecture : la lecture est antérieure (1997 : 7) :

Reading (...) comes before writing. A society can exist — many do exist — without writing, but no society can exist without reading. (...) For most literate societies — for Islam, for Jewish and Christian societies such as my own, for the ancient Mayas, for the vast Buddhist cultures — reading is at the beginning of the social contract; learning how to read was my rite of passage.

En effet, la lecture ne se limite pas au déchiffrement de textes écrits, c'est un processus cognitif bien plus vaste qui nous permet de comprendre et d'interpréter le monde physique qui nous entoure : nous lisons des images, des expressions sur le visage de nos interlocuteurs, et bien d'autres choses. La lecture de textes écrits est elle aussi un processus complexe, et une activité culturelle qui ne se pratique pas de la même manière selon les cultures ni selon les siècles. Dans la culture occidentale, la lecture se faisait originellement à voix haute, parfois en solitaire et parfois en groupe, et ce n'est qu'assez tardivement qu'elle est devenue une habitude presque exclusivement solitaire et silencieuse. C'est ce qu'explique J-P. MARTIN (1998 : 9) :

Un jour, Saint Augustin surprit Saint Ambroise en train de lire sans remuer les lèvres. Il s'étonna. Il était encore d'usage, à cette époque, de lire à voix haute. D'emblée le texte se faisait diction.

Saint AUGUSTIN (cité dans CRYSTAL, 2015 : 7) s'étonne :

When he read, his eyes scanned the page and his heart explored the meaning, but his voice was silent and his tongue was still... when we came to see him, we

found him reading like this in silence, for he never read aloud. We would sit there quietly, for no one had the heart to disturb him.

Si l'évènement est suffisamment surprenant pour être raconté, c'est bien parce que la lecture n'était pas une activité traditionnellement silencieuse. MANGUEL (1997 : 43) :

The implication is that this method of reading, this silent perusing of the page, was in his time something out of the ordinary, and that normal reading was performed out loud. Even though instance of silent reading can be traced to earlier dates, not until the tenth century does this manner of reading become usual in the West.

Vers la fin du Moyen-Âge, les méthodes de lecture dictaient quand et comment lire, quels textes lire à voix haute et quels autres silencieusement (MANGUEL, 1997 : 22). D'une certaine manière, c'est le développement de la lecture silencieuse qui a marqué l'émergence de la dichotomie entre langue orale et langue écrite, puisque les textes écrits ne furent, à partir de ce moment-là, plus simplement des supports d'aide à la prise de parole orale comme c'était le cas dans l'Antiquité, mais des entités autonomes pouvant être étudiées silencieusement. MANGUEL (1997 : 47) indique en effet que la lecture à l'époque médiévale était une expérience auditive, et non seulement visuelle :

Until well into the Middle Ages, writers assumed that their readers would hear rather than simply see the text, much as they themselves spoke their words out loud as they composed them. Since comparatively few people could read, public readings were common, and medieval texts repeatedly call upon the audience to "lend ears" to a tale.

De la même manière que l'écriture donne une existence physique et graphique à la langue orale, la lecture s'apparente à une mise en voix de la langue écrite. MANGUEL (1997 : 45) :

Faced with a written text, the reader had a duty to lend voice to the silent letters, the *scripta*, and to allow them to become, in the delicate biblical distinction, *verba*, spoken words — spirit. The primordial languages of the Bible — Aramaic and Hebrew — do not differentiate between the act of reading and the act of speaking; they name both with the same word.

C'est également ce qu'écrit JOBERT (2005 : 10) :

En pratique, la lecture silencieuse n'est silencieuse que pour l'oreille : le lecteur entend une voix intérieure qui reproduit les inflexions suggérées par le rythme, le ton ou les notations objectives relatives aux voix évoquées dans le texte.

Outre les effets stylistiques créés par un auteur afin de représenter certaines caractéristiques de la langue orale dans le texte écrit, il existe dans la langue écrite standard des résidus de son but originel de représentation de l'oral. Comme nous allons à présent le montrer, le résidu le plus saillant d'oral dans l'écrit est la ponctuation, qui joue un rôle double puisqu'elle est tout aussi essentielle dans la mise à l'écrit de la langue orale et dans la mise en voix de la langue écrite.

1.2.9 La ponctuation comme résidu d'oral dans l'écrit

L'*Oxford English Dictionary (OED)*³⁵ donne plusieurs définitions du terme « ponctuation » (*punctuation*). Celles qui nous intéressent sont les suivantes :

1. A. The action of **marking the text** of a psalm, etc., to **indicate how it should be chanted**.
1. B. The **insertion of points indicating vowels, accents**, etc., into Hebrew and other Semitic texts; the system by which such points are inserted.
2. A. The practice, action, or system of **inserting points or other small marks into texts, in order to aid interpretation; division of text into sentences, clauses**, etc., by means of such marks; (occasionally) an instance of this. Also: these marks collectively. (Now the usual sense.)
2. B. In **reading or speaking**: the observance or articulation of appropriate pauses and phrasing, as indicated or as if indicated by punctuation in a text.

La ponctuation constitue elle aussi un pont entre la langue orale et la langue écrite puisqu'elle permet de marquer dans le texte écrit certaines caractéristiques propres à la langue orale. Toutefois, deux fonctions se dégagent de ces définitions : une fonction directement liée à la langue orale, à savoir celle de la mise sur papier de qualités phonétiques et prosodiques, et une autre davantage liée à la grammaire et à la syntaxe, à savoir l'aide à la lecture. Ainsi, les règles d'utilisation de la ponctuation, et donc le rôle qu'elle est censée jouer dans la langue écrite ne sont pas évidents. Quelle place

³⁵ Selon l'*Oxford English Dictionary*, consulté le 5.07.2017.

trouve-t-elle donc dans la représentation à l'oral de langue écrite ? Un retour sur l'histoire et l'évolution de la ponctuation est nécessaire afin de mettre en lumière les enjeux de la ponctuation dans la représentation de l'oralité de nos jours.

Le terme *punctuation* est attesté tardivement en anglais, puisque la première entrée dans l'*OED* date de 1531. Comme l'indique POCETTI (2011 : 23), le premier à mentionner la ponctuation est ARISTOTE, qui la lie immédiatement à l'oralisation du texte :

L'attestation la plus ancienne du verbe composé διαστίζω (διά + στίζω), dans le sens de « ponctuer », se trouve chez Aristote, qui dans la *Rhétorique* se montre conscient des fonctions fondamentales de la ponctuation. Il pose comme vertu cardinale de l'écrit la facilité d'être lu et prononcé.

Historiquement, donc, la ponctuation a été inventée dans le but d'aider la lecture à voix haute. En effet, dans sa *Rhétorique* (Livre III, 1407b, 1991 : 316), ARISTOTE écrit :

Il faut, d'une manière absolue bien lire ce qui est écrit, et bien le prononcer, ce qui revient au même. C'est là une chose que la multiplicité des conjonctions rend difficile, ainsi que les phrases qu'il n'est pas aisé de ponctuer, comme celles d'Héraclite ; car la ponctuation, dans Héraclite, est tout un travail, parce qu'on ne voit pas à quel membre se rattache la conjonction, si c'est au précédent ou au suivant. Prenons pour exemple le début de son livre. Il s'exprime ainsi : « Cette raison qui existe toujours les hommes sont incapables de la comprendre. » On ne voit pas clairement si c'est après *toujours* qu'il faut ponctuer.

Cette citation met en lumière le rôle et le sens premier de « ponctuer » : il est pris ici dans le sens de « marquer une pause à l'oral » et non « insérer un signe à l'écrit ». C'est pour indiquer cette pause nécessaire à l'oral que « ponctuer » est devenu essentiel dans le *medium* écrit. La ponctuation a d'ailleurs été utilisée dans l'apprentissage de la lecture afin de signifier l'accentuation de certains mots. Elle jouait déjà ce rôle là dans l'apprentissage de l'écriture et de la lecture à l'époque akkadienne (MANGUEL, 1997 : 182) :

The first writing and reading skills were learned by practising the linking of signs, usually to form a name. There are numerous tablets that show these early, clumsy stages, with markings incised by an unsteady hand. The student had to learn to write following the conventions that would allow him to read. For instance, the Akkadian word "to", *ana*, had to be written *a-na*, not *ana* or *an-a*, so that the student would stress the syllables correctly.

Ce rôle d'aide à la prononciation existe encore aujourd'hui en espagnol où les diacritiques sont utilisés pour marquer l'accent tonique et ainsi donner une indication phonologique. Néanmoins, comme la citation d'ARISTOTE ci-dessus le montre, la ponctuation faisait déjà débat dans l'Antiquité, et son emploi n'était pas régi par des règles conventionnelles. Ainsi, chacun pouvait choisir de marquer les éléments qui lui paraissaient importants ou problématiques à l'aide du signe qui lui semblait le plus à même de le faire. Pour ne donner qu'un exemple, les textes écrits ne séparaient pas nécessairement les mots. Par la suite, les moines chrétiens développèrent des techniques de séparation des mots et des groupes de sens afin d'aider ceux qui éprouvaient des difficultés de lecture. C'est ce qu'indique MANGUEL (1997 : 49) :

The separation of letters into words and sentences developed very gradually. (...) In order to help those whose reading skills were poor, (Christian) monks in the scriptorium made use of a writing method known as *per cola et commata*, in which the text was divided into lines of sense — a primitive form of punctuation that helped the unsteady reader lower or raise the voice at the end of a block of thought.

Le choix s'est graduellement porté vers l'insertion d'une espace entre les mots pour les identifier, mais, comme l'indique CRYSTAL (2015 : 2), d'autres solutions ont été envisagées, dont certaines peuvent être trouvées aujourd'hui dans certains types de communication écrite :

Thisisnotanexampleofwordseparation
this is an example of word separation
this.is.an.example.of.word.separation
this+is+an+example+of+word+separation
thiSiSaNexamplEoFworDseparation
ThisIsAnExampleOfWordSeparation
This-is-an-example-of-word-separation

La séparation par des points est utilisée aujourd'hui dans les adresses électroniques par exemple, et la séparation par des traits d'unions dans les adresses URL

sur internet. Parfois, les noms de domaines sur internet n'utilisent aucune séparation entre les mots, comme c'était le cas aux débuts de l'écriture³⁶. CRYSTAL (2015 : 9) indique que la séparation des mots par des espaces a pris du temps, et qu'au XI^e siècle, moins de la moitié des textes l'utilisaient en Angleterre. Aujourd'hui, l'espacement entre les mots est si évident pour le lecteur occidental que nous ne le considérons pas comme une marque de ponctuation à proprement parler (CRYSTAL, 2015 : 3). Et pourtant, sans elle, la lecture serait éminemment plus compliquée, et la compréhension potentiellement entravée. L'exemple que donne CRYSTAL (2015 : 5) pour illustrer cela est le suivant :

Faced with the sentence:

therapistsneedspecialtreatment

We need to know if this is a text about sex crimes or about speech pathology before we can correctly read it aloud.

La ponctuation telle que nous l'utilisons aujourd'hui s'est donc développée au fil des siècles, avec à l'origine pour but principal de faciliter l'oralisation du texte écrit.

MANGUEL (1997 : 50) précise :

After the seventh century, a combination of points and dashes indicated a full stop, a raised or high point was equivalent to our comma, and a semicolon was used as we use it today. By the ninth century, silent reading was probably common enough in the scriptorium for scribes to start separating each word from its encroaching neighbours to simplify the perusal of a text — but perhaps also for aesthetic reasons. At about the same time, the Irish scribes, celebrated throughout the Christian world for their skill, began isolating not only parts of speech but also the grammatical constituents within a sentence, and introduced many of the punctuation marks we use today.

Déjà avant l'invention de l'imprimerie, différents usages de la langue écrite existaient, ayant recours à différentes techniques d'écriture non standardisée et à une ponctuation propre, qui demandaient parfois au lecteur de reconstruire le texte tel qu'il avait été verbalisé. Par exemple, comme l'indique MANGUEL (1997 : 77), la prise de notes

³⁶ De manière similaire, la tradition française de transcription phonologique ne marque par d'espace entre les mots mais entre les groupes de souffle.

telle que nous la connaissons aujourd'hui existait déjà au *xv^e* siècle, mais sa lecture *a posteriori* était rendue difficile par l'absence d'une orthographe uniforme :

[P]unctuation was still erratic in the fifteenth century, and upper-case letters were used inconsistently. Many words were abbreviated, sometimes by the students hastening to take notes, but often as the common manner of writing out a word — perhaps to save paper — so the reader not only had to be able to read phonetically but also had to recognize what the abbreviation stood for. Finally, spelling was not uniform; the same word could appear under several different guises.

Les auteurs de littérature étaient par conséquent très libres d'utiliser la ponctuation comme bon leur semblait afin de produire les effets qu'ils désiraient sur l'audience pour qui l'œuvre allait être oralisée ou mise en scène. MANGUEL (1997 : 253) écrit à propos de CHAUCER :

Chaucer's style combines devices borrowed from the classical rhetoricians with the colloquialisms and catch-phrases of the minstrel tradition, so that a reader from across the centuries hears as well as sees the text. Because Chaucer's audience were going to "read" his poems through their ears, devices such as rhyme, cadence, repetition, and the voices of different characters were essential elements of his poetic composition; reading out loud, he would be able to alter these devices according to the audience's reaction. When the text was set-down in written form, whether for someone else to read out loud or for someone to read silently, it was obviously important to retain the effects of these aural tricks. For that reason, just as certain punctuation marks had been developed through silent reading, equally practical signs were now developed for reading out loud.

À partir de la fin du Moyen-Âge et du développement à la fois de l'imprimerie et des premières grammaires, l'approche adoptée vis-à-vis de la ponctuation évolua également. D'une part, les imprimeurs commencèrent à adopter des conventions plus strictes, de telle sorte que la ponctuation des manuscrits et celles des documents imprimés de l'époque montrent de grandes différences³⁷. D'autre part, l'on ne se contenta plus de prêter à la ponctuation un rôle prosodique, et elle commença à jouer un rôle beaucoup plus grammatical. L'invention de l'imprimerie donna ainsi naissance au débat qui est toujours d'actualité et que CRYSTAL (2015 : 39) résume de la manière suivante :

³⁷ À ce sujet voir CRYSTAL (2015 : 33-34) à propos de CAXTON.

Should a writer use punctuation as a guide to pronunciation (a 'phonetic' or 'elocutional' function) or as a way of making a text easy to read (a 'grammatical' or 'semantic' function)?

La normalisation de la ponctuation qui fit suite à l'invention de l'imprimerie apporta une forme de réponse à cette question. En effet, comme l'indique CRYSTAL (2015 : 28), depuis le XVIII^{ème} siècle, la ponctuation joue un rôle plus grammatical que phonétique en anglais. Il donne l'exemple suivant :

Of particular importance in developing a new system is the need to provide a network of supporting agencies.

Avec une approche prosodique de la ponctuation, on ajouterait une virgule marquant une courte pause respiratoire juste après le long groupe prépositionnel thématique, donc juste avant le verbe copule « is ». Avec l'approche grammaticale qui prévaut aujourd'hui, cela serait considéré comme une erreur grammaticale qui créerait une rupture syntaxique en brisant la structure S-V-O figée en anglais.

De nos jours, bien que certaines conventions de ponctuation ne fassent pas l'unanimité dans le monde anglophone³⁸, un certain nombre d'autres sont établies, et leur respect est nécessaire au succès de la communication écrite. La ponctuation s'est globalement stabilisée en *SE*. Pour ne citer que quelques conventions, il est établi qu'une phrase débute par une majuscule et se termine par un point, qu'une question se termine par un point d'interrogation et que les noms propres prennent une majuscule. On ne peut plus décider d'utiliser une espace plus grande ou un tiret plus long pour marquer une

³⁸ Nous pensons notamment à l'emploi de ce que l'on appelle la « virgule d'Oxford » (*Oxford comma*, également appelée « virgule de série »), qui consiste à séparer d'une virgule les deux derniers éléments d'une série de trois, comme dans l'exemple suivant : « In the first part of the evening, the choir will sing two hymns, Old Man River, and Shenandoah » (CRYSTAL, 2015 : 256). Certains la considèrent comme inutile, et d'autres la jugent indispensable à la compréhension : dans l'exemple ci-dessus, elle semble en effet aider la compréhension, rendant clair le nombre de chansons interprétées (voir CRYSTAL, 2015 : 251-259). Plus généralement, il existe des différences parfois importantes entre la ponctuation telle qu'elle est utilisée en anglais britannique et en anglais américain. La ponctuation est davantage régie par des conventions que par des règles prescriptives, et son usage est par conséquent plus libre que celui de la grammaire. À ce sujet, voir CRYSTAL (2015) et CASAGRANDE (2014).

pause plus longue, comme cela pouvait se faire au Moyen-Âge, sans que cela ne soit visible et saillant. En devenant normalisée, la ponctuation s'est en grande partie figée dans son rôle grammatical, et a peu à peu perdu son rôle phonético-prosodique d'origine. Néanmoins, ce rôle n'a pas tout à fait disparu, puisque le point final marque toujours une pause entre deux phrases, le point d'interrogation une question, et la virgule une pause entre deux propositions. Mais là encore, le *medium* écrit échoue nécessairement à se substituer au *medium* oral, notamment en ce qui concerne la prosodie, et ce en grande partie car il dépend nécessairement de l'interprétation qu'en fera le lecteur. HAGEGE (1985 : 122), écrit à ce sujet : « [A]ucune écriture d'aujourd'hui ne note exactement l'intonation : les virgules, les points d'interrogation, d'exclamation, etc., sont d'indigents reflets. » En effet, le point d'interrogation est utilisé pour toutes les questions, qu'elles soient ouvertes ou fermées, et peut donc signifier au moins deux (en réalité beaucoup plus) schémas intonatifs différents. Il en est de même pour le point d'exclamation qui peut indiquer l'indignation, la surprise, la colère, et bien d'autres sentiments ne donnant pas nécessairement lieu à une même intonation³⁹. La ponctuation demeure donc un outil aux règles d'utilisations floues, ce qui a pour avantage de laisser une certaine liberté d'usage et d'interprétation.

En conclusion, on peut donc considérer que la ponctuation joue en anglais un rôle phonético-grammatical et trouve son, ou plutôt ses, rôles quelque part dans la zone de frontière poreuse entre langue écrite et la langue orale. Elle est ainsi un outil privilégié de représentation de l'oralité dans l'écriture littéraire, les auteurs jouant avec son caractère ambigu et pas complètement figé pour lui redonner une partie du rôle phonético-prosodique qu'elle a graduellement perdu au profit d'un rôle syntaxico-grammatical. À

³⁹ Pour combler ce vide, certains ont proposé l'invention de nouveaux signes de ponctuation, comme le point d'ironie, qui n'est jamais entré dans l'usage.

l'interface de la langue orale et de la langue écrite se trouve également l'orthographe. Les écarts entre orthographe et prononciation sont nombreux, et les raisons à cela sont elles aussi à chercher du côté du phénomène de standardisation.

1.2.10 Écarts graphie/phonie

HAGEGE (1985 : 101) explique que l'évolution de la prononciation entraîne des écarts importants avec la graphie. Il note que l'écriture est une invention inéluctablement imparfaite :

Cette invention, pour décisive qu'elle ait été, est vouée à l'imperfection : on observe en effet dans toutes les langues une modification progressive, plus ou moins rapide, de la prononciation, qui rend caduque une graphie initialement fidèle.

L'idée d'une « graphie initialement fidèle » nous semble pour le moins simplifier une situation complexe et variée d'une langue à l'autre, même s'il semblerait que l'orthographe originelle de l'anglais ait été relativement fidèle à la prononciation, comme l'écrit BARRON (1985 : 369) :

Apparently, very early English orthography conformed rather closely to a one-to-one relationship between graphemes and phonemes (...).

Aujourd'hui, l'imperfection du système graphique dans sa tentative de représentation de la langue orale est évidente. En effet, les écarts entre la graphie et la phonie sont immenses dans de nombreuses langues, et l'anglais n'est pas une exception, bien au contraire. Les onomatopées et certains mots issus de ces dernières conservent une grande proximité entre graphie et phonie, mais ils sont loin d'être majoritaires en anglais contemporain. Quiconque a enseigné l'anglais s'est trouvé face à la difficulté de faire comprendre que les mots *tough*, *through*, *though*, *thought* et *thou* se prononcent respectivement /'tʌf/, /θru:/, /ðəʊ/, /'θɔ:t/ et /ðəʊ/. Des études diachroniques

permettent d'apporter des réponses à ces questions⁴⁰, mais ces dernières nous éloigneraient de notre objet d'étude. Il n'en demeure pas moins que l'idée d'une langue écrite ayant pour but de représenter l'oral est mise à mal par ces exemples en anglais contemporain. HODSON (2014 : 90-91) tente d'expliquer ces écarts, et les lie expressément à l'apparition de conventions et donc au phénomène de standardisation de la langue anglaise :

The reasons why English spelling has such a poor relationship to English pronunciation are primarily historical. The conventions of English spelling began to be laid down over a thousand years ago. Although these conventions did not become firmly fixed for many centuries, they were well enough established to ensure that English spelling did not keep pace with many of the considerable alterations in the sound system of English which took place between 1000 AD and the present day. For example, the Great Vowel Shift, which occurred in the fourteenth century and significantly rearranged the vowel system of English, has not been matched by a concomitant rearrangement of the spelling system, so that for many speakers the pronunciation of words such as 'blood' and 'great' now bear little relationship to their spelling. Similarly, the loss of palatal fricative /ç/, has not been matched with a loss of the spelling 'gh' from words where it once existed, which is why words such as 'knight', 'light' and 'right' look so odd in modern English.

La raison principale aux écarts importants entre graphie et phonie en anglais contemporain est donc la lenteur de l'évolution du *medium* écrit par rapport au *medium* oral. La graphie s'est figée au cours des siècles de standardisation de la langue anglaise, donnant même lieu à l'introduction dans la langue du terme « orthography », attesté par l'*OED* à partir du xv^e siècle⁴¹ :

Correct or proper spelling; spelling according to accepted usage or convention. Also *personified*. < Anglo-Norman and Middle French *ortografie*, Middle French *ortographie*, Middle French, French †*orthographie* correct spelling (c1245 in Old French as *ortografie* ; now *orthographe*), Middle French, French *orthographie* representation of a building (1547), orthographic projection (1838), or their etymon classical Latin *orthographia* correct spelling (Quintilian), elevation of a building (Vitruvius) < Hellenistic Greek *ὀρθογραφία* correct spelling < ancient Greek *ὀρθο-* ortho- comb. form + *-γραφία* -graphy comb. form. Compare Catalan *ortografia* (14th cent.), Spanish *ortografía* (beginning of the 15th cent.), Italian *ortografia* (a1449), Portuguese *ortografia* (1536 as *orthografia*).

⁴⁰ Voir notamment CRUTTENDEN (2013) et BAUGH et CABLE (2013).

⁴¹ D'après l'*OED*, consulté le 26.07.2017

Le terme « spelling » avec le sens que nous lui connaissons aujourd'hui est introduit environ deux siècles plus tard⁴² :

Spelling: mid-15c., "action of reading letter by letter," verbal noun from spell (v.1). **Meaning "manner of forming words with letters" is from 1660s; meaning "a way a word has been spelled" is from 1731.** Spelling bee is from 1878 (see bee; earlier spelling match, 1845; the act of winning such a schoolroom contest is described 1854 as to spell (someone) down).

Il est intéressant de noter l'emprunt, en partie en français et en partie au latin⁴³, du terme « orthography » au début du processus de standardisation de la langue anglaise. Avec ce terme arrivent à la fois l'idée selon laquelle un terme *doit s'écrire* d'une certaine manière et le figement de la graphie qui était jusqu'alors très lâche. Le fait que les deux termes coexistent en anglais contemporain est intéressant également, puisqu'il permet de mettre en lumière les tensions entre dialecte standard et non standard.

Nous l'avons vu, les liens entre les deux *media* sont complexes et multiples, et l'influence de l'un sur l'autre n'est pas unilatérale. Cela a des conséquences sur les rapports entre graphie et phonie. En effet, la prononciation de certains mots évolue en fonction de leur représentation graphique. Par exemple, le <t> de *often* était muet jusqu'au début du XIX^e, et à mesure que la population devint lettrée, le phonème [t] fut introduit par certains dans la prononciation de cet adverbe. Ce phénomène de prononciation graphique, appelé *spelling pronunciation* ou *SPP* (KEREK, 1976) en anglais, peut à terme faire évoluer la graphie d'un mot. Toutefois, la prononciation évolue considérablement plus rapidement que la graphie, ce qui contribue à expliquer certains écarts entre graphie et phonie. Par exemple, le lexème *schedule*, aujourd'hui encore répertorié par WELLS dans le *Longman Pronunciation Dictionary* (2008 : 716) avec comme première prononciation [ˈʃedju:l] en anglais britannique, est de plus en plus

⁴² D'après *Etymonline*, consulté le 26.07.2017.

⁴³ D'après *l'Oxford English Dictionary*, consulté le 26.07.2017.

souvent prononcé [ˈskɛdʒu:l], sous l'influence de l'anglais américain⁴⁴ ⁴⁵. Cette évolution est explicitement relevée par WELLS, puisque dans la première édition du *LPD*, il écrivait : « The AmE pronunciation with sk- is starting to be heard in BrE » (1990 : 625), tandis que dans les deuxième et troisième éditions il écrit : « The AmE pronunciation with sk- is increasingly heard in BrE » (2000 : 678 ; 2008 : 716). D'après la troisième édition, 30% des locuteurs britanniques ont adopté la prononciation américaine, contre 65% des locuteurs nés après 1965, ce qui laisse présager une généralisation de cette prononciation dans les années à venir. Si cette évolution se confirme, on peut imaginer que l'orthographe du lexème puisse elle aussi changer, mais rien n'est moins sûr dans un avenir proche⁴⁶. D'après KEREK (1976), la prononciation graphique peut avoir des conséquences non seulement sur la graphie mais aussi et surtout sur le système phonologique de la langue :

Perhaps most importantly, SPP can have the effect of at least partially "reversing" some historical processes: more precisely, though not equivalently, it can block the application of phonological rules, hence in time weaken them and perhaps cause their eventual loss, thus often resulting in the resurfacing of phonemic shapes in which not only an earlier, historical structure, but the synchronic underlying form is more explicit

En tout état de cause, ces mouvements d'échanges bidirectionnels entre graphie et prononciation sont caractéristiques de la relation complexe d'échanges pluridirectionnels entre les deux *media* et des tensions entraînées par le phénomène de standardisation. La graphie étant désormais stabilisée et figée dans les dictionnaires de référence, tout écart par rapport à la norme sera nécessairement saillant.

⁴⁴ À ce sujet, voir également CRYSTAL, David. *Pronouncing Shakespeare, The Globe Experiment*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. et CRYSTAL, Ben et David CRYSTAL. *You Say Potato: A Book About Accents*.

⁴⁵ Le phénomène de palatalisation qui donne [dʒ] en *General American* (et désormais pour 21% des locuteurs britanniques selon WELLS (2008 : 716)) n'est pas au centre de notre réflexion ici. À ce sujet, voir la thèse d'Olivier GLAIN (2013).

⁴⁶ On pense ici au débat qui a eu lieu en France au début de l'année 2016 lorsqu'a refait surface une réforme de l'orthographe datant de 1990 et intégrant notamment l'évolution de la graphie <oignon> en <ognon> pour la rapprocher de la prononciation principale [ɔŋɔ̃]. Les dictionnaires de référence (*Larousse, Trésor de la langue française*) n'intègrent pas cette deuxième graphie.

1.2.11 Conclusion

Opposer binairement la langue orale et la langue écrite revient donc à omettre les multiples dynamiques à l'œuvre qui font de ces deux *media* des canaux de communication différents et complémentaires, à l'histoire difficilement démêlable et aux enjeux toujours d'actualité tant du point de vue linguistique que sociolinguistique. Pour des raisons de clarté, lorsque nous mentionnerons la « langue écrite » nous référerons à l'extrémité droite du *continuum*, c'est-à-dire à la langue formelle. Par contraste, nous référerons à la l'extrémité gauche du *continuum* dès lors que nous mentionnerons la « langue orale ».

La complexité des rapports entretenus entre les *media* oraux et écrits en fait des éléments privilégiés du style littéraire. En effet, les choix de chaque auteur dans la représentation de la langue orale, ou l'absence de celle-ci, dans leurs œuvres en disent long sur leur style et sur les effets recherchés et les messages qu'ils cherchent à transmettre. Les choix stylistiques ainsi faits sont autant d'indices permettant d'aboutir à une interprétation. Un auteur peut choisir d'adopter un style très « écrit », ne laissant guère de place à l'oralité et adoptant ainsi entièrement les codes de la langue écrite, à l'extrémité droite du *continuum*. À l'inverse, et c'est le cas de Roddy DOYLE, un auteur peut choisir d'accorder une place centrale à l'oralité et au dialecte dans son œuvre, s'affranchissant de manière plus ou moins marquée des codes de l'écrit pour entrer dans un style littéraire d'écriture de l'oralité.

C'est ce style littéraire, qu'il convient de placer dans la zone grisée au centre du *continuum*, qui nous intéresse dans ce travail et dont nous allons chercher à mettre en lumière les enjeux. Afin d'étudier l'écriture de l'oralité, il est nécessaire de mettre en place un cadre. Dans la section suivante, nous décrirons donc les éléments du style littéraire permettant de suggérer, représenter ou encoder l'oralité, et tenterons donc d'établir un cadre théorique pour l'étude stylistique de l'oralité littéraire. Pour ce faire, nous

reviendrons rapidement sur la place de l'oralité dans la littérature anglosaxonne au fil des siècles, afin de mettre en lumière le lien entre l'évolution de la langue et les conventions littéraires. Nous nous pencherons ensuite sur la phonostylistique, qui sera notre point d'entrée vers la stylistique de l'oralité. Cela nous amènera à explorer les techniques stylistiques et narratologiques permettant à un auteur de représenter l'oralité et le dialecte dans l'écriture littéraire, que ce soit dans le dialogue ou dans la narration. Nous terminerons par les enjeux et les limites d'un tel style littéraire, ce qui nous permettra de démontrer qu'il s'agit bel et bien d'un style, voire d'un genre littéraire avec ses propres conventions et problématiques.

1.3 Etudier l'oral dans l'écrit : vers une stylistique de l'oralité

1.3.1 La place de l'oralité dans la littérature anglosaxonne : quelques remarques diachroniques et synchroniques

Avant toute chose, précisons que la question de la représentation de l'oral dans l'écriture littéraire et a évolué au fil des courants littéraires et des périodes. Dans un premier temps, nous reviendrons rapidement sur la place prise par l'oralité dans la littérature anglosaxonne à travers les siècles. Cette section ne se veut pas exhaustive car l'entreprise serait trop grande, mais il nous semble essentiel de mettre en lumière l'évolution du rapport au *medium* oral à travers les siècles afin de justifier certaines interprétations plus globales que nous ferons sur le style de DOYLE. Les considérations présentées ci-dessous s'intéressent aux tendances observables dans la littérature anglophone au fil des siècles et tentent de décrire et d'expliquer les rapports entretenus dans les romans de ces périodes entre la langue standard et l'oralité et le dialecte.

1.3.1.1 Avant le roman et le *SE*

Avant que la langue écrite ne se stabilise au travers du *SE*, les écrits en langue anglaise étaient produits dans le dialecte de chaque auteur, qu'il s'agisse de littérature ou de tout autre document écrit. C'est ainsi que la période du moyen anglais⁴⁷ est celle qui a laissé le plus de traces d'écriture dialectale. C'est ce qu'explique CRYSTAL (2005 : 194) :

Middle English may have been a stylistic age; but it was above all a dialect age. It is the only period in the history of English when we can see regional variation reflected in the written language so widely and so unselfconsciously. (...) The medieval age in Britain also allows us to come as close as it is possible to get in writing to the 'natural stage' of a group of English dialects. It was an age before printing, and before one of these dialects had grown in prestige and become the language's 'standard dialect' – what we shall later identify as 'Standard English'.

Sans dialecte standard, les textes écrits étaient donc les témoins des différents dialectes de la langue anglaise. Puis, suite au phénomène de standardisation, vint le *SE*, et les dialectes non standards disparurent de la langue écrite pour n'être plus considérés comme « corrects ». CRYSTAL (2005 : 194) poursuit :

Standard English changed everything. It turned the nonstandard dialects into second-class citizens, and those who would previously have written unselfconsciously in them found themselves no longer able to do so.

La standardisation est le plus souvent étudiée du point de vue sociolinguistique. Néanmoins, elle eut également des conséquences sur la langue littéraire, notamment en ce qu'elle devint l'étalon linguistique contre lequel comparer les styles des auteurs afin de déterminer la qualité littéraire de leur œuvre. Ainsi, de même que s'exprimer en *SE* avec un accent *RP* signifie être instruit, de même écrire dans une langue standard – et un registre soutenu – est garant d'un style littéraire. Ces considérations n'existaient pas avant le développement du *SE*, sinon un auteur comme SHAKESPEARE n'aurait pas été considéré comme digne de passer à la postérité puisqu'il utilisait par exemple des doubles négations (« none neither », *Hamlet*, V.1), des doubles comparatifs (« more nearer »,

⁴⁷ Que nous nommerons désormais *MidE*.

Hamlet, II.1) et des graphies non standard (« beseeched » pour « besieged » représente le dialecte anglais-irlandais dans *Henry V*, III.2). Cependant, en l'absence de dialecte standard et de grammaire prescriptive, il n'avait guère d'autre choix. À partir des XVII^e et XVIII^e siècles, la langue des œuvres littéraires fut bousculée par l'aboutissement de la standardisation et l'arrivée des grammaires prescriptives. Ces événements coïncident avec les débuts du genre romanesque.

1.3.1.2 Les débuts du roman

La naissance du genre romanesque au XVIII^e siècle (WATT, [1957] 2001) coïncide avec la stabilisation du phénomène de standardisation de la langue anglaise (CRYSTAL, 1988). CREPIN (1982 : 59) met en avant ce lien :

L'amateur Lindlay MURRAY (*English Grammar*, 1795, 200 éditions publiées avant 1850), passe à bon droit pour le « père » de la grammaire anglaise, car il résume bien les efforts de rationalisation de son siècle pour fixer la langue. Le XVIII^e siècle est responsable de la grammaire normative du bon usage. Addison et Swift écrivent l'anglais de la conversation polie, mais le Dr Johnson, suivi par Gibbon et Burke, renchérit sur la correction et exige le cérémonial. De l'oratoire, parlé, du XVII^e on passe à la rhétorique, écrite, du XVIII^e.

Le XVIII^e siècle est la période à laquelle se développent nombre de conventions dans le monde occidental ; il s'agit de conventions sociales, mais également littéraires et linguistiques. Ainsi, il semble y avoir une corrélation entre le phénomène de standardisation de la langue anglaise et le développement des conventions romanesques. Dès lors, la graphie s'étant stabilisée et le genre romanesque étant contraint par nombre de conventions, la représentation de l'oralité et du dialecte n'étaient pas au centre de l'intérêt des auteurs. Le dialogue était bien sûr présent dans les romans de l'époque puisqu'il est l'une des spécificités du genre, mais la langue des protagonistes était en grande partie lissée des caractéristiques de la langue orale, et davantage encore du dialecte. Prenons cet exemple tiré d'*Evelina* de Frances BURNEY ([1778] 2002, 295) :

'I am charmed,' said he, 'at the novelty of meeting with one so unhackneyed in the world, as to not be yet influenced by the custom to forget the use of reason: for certain it is, that the prevalence of fashion makes the greatest absurdities pass uncensored, and the mind naturally accommodates itself even to the most ridiculous improprieties, if they occur frequently.'

S'il est certain que l'on ne s'exprimait pas oralement au XVIII^e siècle comme on le fait aujourd'hui, et ce d'autant moins dans les cercles de la noblesse, il n'en demeure pas moins que cet extrait au discours direct semble tout à fait construit, et penche davantage du côté de la langue écrite sur le *continuum* liant la langue écrite et la langue orale. CHAPMAN (1984 : 13) indique que l'attention portée à la langue orale dans la littérature britannique du XVIII^e se concentrait davantage sur la bonne diction et la bonne élocution des personnages que sur la prononciation. Cela ne revient pas à dire que le dialecte était absent des romans du XVIII^e. Il était bien présent, mais son rôle était de rendre saillantes l'écœntricité d'un personnage ou sa classe sociale (JOBERT, 2009).

Un tournant s'opéra au cours du XIX^e siècle, quand les rapports entre dialecte standard et non standard se précisèrent, et que les auteurs prirent le parti de représenter l'oralité et le dialecte de manière plus extensive que leurs prédécesseurs.

1.3.1.3 Le tournant du XIX^e siècle

À partir du XIX^e siècle, on remarque en effet un intérêt grandissant chez les auteurs pour le parler véritable des personnages, surtout masculins. Cela apparaît notamment dans les écrits de Walter SCOTT, Maria EDGEWORTH, Emily BRONTE, Elizabeth GASKELL ou encore Charles DICKENS. CHAPMAN (1984 : 9) explique que l'ère victorienne, en favorisant les mouvements de population et le développement des moyens de communication, permit la diffusion des différents dialectes de l'anglais, et contribua encore davantage à l'apogée du phénomène de standardisation qui avait débuté au XVIII^e siècle, et à la

conscience des implications sociales de s'exprimer dans tel ou tel dialecte non standard.

CHAPMAN (1984 : 12) écrit :

Belief in 'correct' form of speech and regard for it as a point of status became more marked in the nineteenth century than ever before. Anxiety about pronunciation was associated with anxiety about social class at a time when many of the old demarcations were being eroded by a newer type of capitalist economy with its opportunities for sudden rises and catastrophic falls.

Cela eut des conséquences sur le dialogue romanesque comme l'indique

CHAPMAN (1984 : 9) :

The nineteenth century was a time when people became increasingly aware of forms of speech different from those of their immediate circle. Greater mobility and the spread of communication brought more familiarity with other regional and social groups. The complexity of spoken English became apparent, at the same time that the importance of a certain type of pronunciation became more important for social prestige. **The understanding between author and reader in the matter of fictional dialogue became more discerning and more demanding.**

En d'autres termes, les lecteurs devinrent plus exigeants quant au style du dialogue romanesque, ne se contentant plus de représentations purement impressionnistes des caractéristiques de l'accent et du dialecte des personnages. Par conséquent, les auteurs développèrent des techniques plus réalistes de représentation du dialecte. Parallèlement, les personnages s'exprimant dans un dialecte non standard ne furent plus systématiquement limités à des rôles secondaires dans lesquels ils apportaient quelques notes d'humour, comme l'indique CHAPMAN (1984 : 9-10) :

The effect on the novel was that characters could increasingly be 'placed' by class as well as by idiolect. Cockney speech, for example, was no longer a matter of minor comic characters with a few conventional pointers like the dropped aspirate. Dialect speakers became more important in their own right. The choice of the appropriate register for the person or social situation was becoming more delicate and subtle.

On assiste donc au XIX^e siècle aux prémices du développement d'une langue romanesque plus réaliste. Néanmoins, les conventions demeurent selon CHAPMAN (1984 : 10) :

Despite the growing demand for realism, the novel maintained its own conventions such as the use of educated speech for virtuous characters even of a lower social class, and theatrical outburst at moments of high emotion.

Il fallut attendre la fin du XIX^e et le tournant du XX^e siècle et les mouvements modernistes et post-modernistes pour que les conventions littéraires soient brisées et que l'écriture de l'oralité et du dialecte retrouvent – quoiqu'artificiellement, puisque la langue standard ne disparut pas – la place qu'elles avaient perdue avec le phénomène de standardisation de la langue et de conventionnalisation de la littérature.

1.3.1.4 XX^e et XXI^e siècles : l'oralité et les dialectes dans tous leurs états

Le XX^e siècle marque en effet un tournant considérable dans les rapports entre langue standard et dialecte. Comme l'indique HERRENSCHMIDT (2007 : 134), ce n'est véritablement qu'à partir du XX^e siècle que les écrivains ont recommencé à tenter de représenter la première aussi fidèlement que possible à l'écrit, remettant ainsi en cause le statut du dialecte standard. Il semblerait qu'avant cela, la position privilégiée et de supériorité de la norme n'ait pas été problématique pour les auteurs qui la choisissaient aisément comme dialecte principal dans leurs écrits. À partir du XX^e siècle, cette position de référence semble avoir été mise à mal par certains auteurs qui choisirent de mettre en avant des dialectes non standards, à des degrés plus ou moins importants, rejetant ainsi parfois le *SE* à une position marginale.

Aux États-Unis, l'écriture dialectale connut son apogée à la fin du XIX^e grâce à des auteurs comme Mark TWAIN. JONES (1999 : 37) mentionne un « culte du vernaculaire » (« the cult of the vernacular ») en référence à un mouvement littéraire particulièrement tourné vers l'écriture dialectale à la fin XIX^e aux États-Unis. Dans la littérature anglophone européenne, des auteurs comme James JOYCE et Virginia WOOLF, en floutant les frontières entre personnages et narrateur et entre conversation et narration, contribuèrent à mettre

à mal le status acquis par la langue écrite standard. Les conventions romanesques firent l'objet de toutes les expérimentations, et les personnages s'exprimant dans un dialecte non standard, jusqu'alors relégués au rang de personnages secondaires, gagnèrent la place de protagonistes. C'est ainsi que Stephen Dedalus s'interroge – certes, dans un anglais standard – sur l'anglais irlandais dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* (159) :

He felt with a smart of dejection that the man to whom he was speaking was a countryman of Ben Jonson. He thought:

—The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master* on his lips and on mine! I cannot write or speak these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds the mat bay. My soul frets in the shadow of his language.

La représentation de l'oralité et du dialecte passe donc par un rejet des conventions littéraires qui amenaient les auteurs à lisser le dialogue littéraire des marques de spontanéité de la langue orale. C'est ce qu'affirme LAKOFF (1982 : 244) :

In the past, novelists seem to have represented spoken discourse by the same rules by which the rest of the narrative is unfolded. There are occasional deviations, scraps thrown to verisimilitude: the use of contractions, perhaps a few 'wells' here and there; but otherwise, one would be hard put to differentiate between the spoken dialog and the written exposition of most novels before the mid-twentieth century. (...) More recently, we find attempts in fiction to represent 'real' dialog: more hesitation, sloppiness, errors of various kinds.

Il fallut attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour qu'apparaissent ces caractéristiques de manière considérable – il serait erroné d'affirmer que cela n'existait pas du tout dans la littérature d'avant 1950. PILLIERE (2006 : 96) lie l'écriture dialectale à la décolonisation, et donc à la littérature post-coloniale :

It has long been considered by literary critics that the literature of formerly colonized countries, while possessing their own regional differences, feature many common themes and notably need to establish their own identity in relation to the imperial power. The establishment of this identity is closely linked to language. English is seen as being "an imperial language" (...)

Ce phénomène est directement lié aux relations complexes entretenues entre le *SE* et les dialectes non standards. En effet, la colonisation, puis la décolonisation ont eu pour conséquence l'émergence de nombreux dialectes, pidgins et créoles dans les territoires de l'ancien Empire britannique, et les auteurs de ces territoires se sont trouvés face au choix d'écrire en *SE* ou dans leur dialecte. Nous verrons que ce choix n'est pas neutre puisqu'il implique un positionnement non seulement littéraire mais également politique et social de la part de ces auteurs.

Cette apparition au ^{xx}e siècle d'une littérature de l'oralité et du dialecte n'est pas propre au monde anglophone. Dans la littérature francophone, certains auteurs font du dialecte et de l'oralité des éléments centraux à leurs œuvres. Nous pensons notamment à Louis Ferdinand CELINE avec *Voyage au bout de la nuit* (1932) ou Raymond QUENEAU avec *Zazie dans le métro* (1959), connus pour leur fascination pour la langue parlée⁴⁸. La fascination des auteurs modernes et contemporains pour la langue orale et le dialecte n'est donc pas seulement anglophone, et il conviendra de tenir compte de cela dans nos conclusions.

Après ce survol des rapports oral / écrit dans la littérature anglophone, un point terminologique est nécessaire. En effet, l'étude de l'oralité littéraire donne lieu à un foisonnement terminologique qu'il convient de démêler : les notions d'oralité, tradition orale, littérature orale, *oraliture* et *orature* sont donc à définir.

⁴⁸ À ce sujet, voir la thèse de Jérôme MEIZOZ (2009).

1.3.2 Oralité, tradition orale, littérature orale, *oraliture*, *orature* : point terminologique

Si ces quatre concepts se recoupent en partie, ils ne sont pas synonymes pour autant. L'oralité est simplement le caractère oral d'une communication, comme l'indique le *Trésor de la Langue Française Informatisé*⁴⁹ : « Caractère oral (du discours, de la parole, du langage) ». L'expression *tradition orale* fait quant à elle référence à un ensemble culturel, ce qui lui vaut une entrée dans les encyclopédies. Elle est ainsi définie dans l'*Encyclopaedia Universalis*⁵⁰ :

La plupart des cultures humaines se sont développées sans autres moyens de transmission de l'information que la parole humaine et sans autre moyen de stockage que la mémoire individuelle. Ce simple constat donne immédiatement une idée de l'ampleur du domaine qu'on circonscrit sous le nom de « tradition orale », et des problèmes que pose une telle étude. La tradition orale concerne des systèmes socioculturels extrêmement différents ; elle met en jeu des phénomènes essentiels du fonctionnement mental humain, quant aux modes de communication et de mémorisation, sur lesquels nos connaissances sont surtout conjecturales.

L'*Encyclopaedia Britannica* la définit quant à elle de la manière suivante :

Folk literature, also called folklore or oral tradition, the lore (traditional knowledge and beliefs) of cultures having no written language. It is transmitted by word of mouth and consists, as does written literature, of both prose and verse narratives, poems and songs, myths, dramas, rituals, proverbs, riddles, and the like. Nearly all known peoples, now or in the past, have produced it.

Il ne s'agit pas simplement du *medium* communicationnel oral par opposition à l'écrit (ou à tout autre système de communication), mais également des implications culturelles qui découlent de l'emploi exclusif du *medium* de transmission oral dans une culture.

La littérature orale, quant à elle, – expression en elle-même oxymoronique – fait référence aux produits culturels de la tradition orale. Il s'agit des contes, légendes et

⁴⁹ D'après le *TLF*, consulté le 15.06.2016.

⁵⁰ D'après l'*Encyclopedia Universalis*, consultée le 15.06.2016

autres récits fondateurs transmis oralement qui constituent la « littérature » des cultures orales. La terminologie est fréquemment remise en cause en raison du paradoxe qui la sous-tend. ONG (2002 : 12) rejette l'expression « oral literature » (littérature orale), car il l'entend comme référence aux récits oraux et à la tradition orale, c'est-à-dire dans une interprétation anachronique qui attribuerait une qualité littéraire, donc écrite selon l'étymologie du terme, à des productions par définition orales dans des cultures non lettrées ou, selon l'expression consacrée « pré-lettrées » ou « pré-graphiques » (« preliterate » (2002 : 13)). En effet, il s'agit moins d'une littérature orale que d'une littérature de tradition orale, c'est-à-dire de la mise à l'écrit des récits originellement contés oralement. Néanmoins, l'expression est utile en ce sens qu'elle permet de nommer la différence entre tradition orale et littérature orale, différence absolument essentielle à notre travail. En effet, l'expression « tradition orale » est régulièrement employée en référence aux contes et récits mythologiques qui fondent la culture irlandaise de tradition gaélique. Or, la littérature orale, puisque c'est de cela qu'il s'agit plus précisément, se fonde sur le contenu mythologique et culturel des contes autrefois transmis oralement dans la tradition orale, mais s'éloigne considérablement de la forme originelle du conte, et surtout de son *medium* de transmission qui était l'oral. La notion même de « mise à l'écrit » de ces récits est d'ailleurs fortement remise en cause, notamment par James CARNEY, qui écrit (1979 : 277) :

I find it impossible for many reasons to believe that the form of any of the fictions or entertainments preserved in our medieval manuscripts is in any way close to the form in which they would be told when they existed (in so far as they actually did) on a purely oral level.

En effet, il convient de se garder de penser que la littérature dite de tradition orale découle directement des récits contés de la tradition orale. Une certaine confusion s'établit entre le fond et la forme de ces récits : si le fond découle en grande partie des traditions irlandaises préchrétiennes, la forme du conte oral est tout à fait perdue. À

l'inverse, le lien entre, par exemple, le théâtre irlandais et la tradition orale s'en trouve brouillé par les différences thématiques qu'il présente avec les récits de la tradition orale. En tout état de cause, le recours au *medium* oral et à l'idiome anglais-irlandais peut tout à fait être lié à l'importance du *medium* oral à l'origine de la culture irlandaise préchrétienne. Il demeure donc un certain vide terminologique qui ne permet pas de nommer la littérature marquée par l'oralité. Certains ont tenté de combler ce vide en créant le terme d'*oraliture* (ZUMTHOR (1983), BERNABE (1997)) pour renvoyer à la « littérature » transmise oralement.

Aucune de ces quatre premières expressions (oralité, littérature orale, tradition orale et oraliture) ne couvre le style littéraire qui nous intéresse. L'expression *littérature orale*, qui aurait pu convenir, engendrerait trop de conflits terminologiques. Il nous faut donc trouver un autre terme, et nous choisissons celui créé par HAGEGE (1985 : 110) à savoir *orature* :

La notion de style oral est à distinguer de celle de style parlé ; cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique d'écriture, entendue comme littéraire.

L'*orature* se dit donc d'un style littéraire qui fait la part belle à l'oralité, à une langue par définition écrite mais imprégnée des spécificités du *medium* de transmission qui caractérisait la tradition orale. L'*orature* est donc liée à la tradition orale en ce sens qu'elle tente de reconstruire le *medium* oral. Elle est en revanche bien plus éloignée de la littérature orale à laquelle la terminologie tendrait à la raccrocher, puisque cette dernière ne donne guère de place à l'oralité. LEON (1993 : 6) interprète cette définition du terme *orature* comme : « une littérature orale faite de refrains, proverbes, rythmisation de toutes sortes (...). » Selon LEON, l'*orature* serait donc l'équivalent de la littérature orale qui découle de la tradition orale. Cette définition ne nous semble pas couvrir l'ensemble des

possibilités de mises en œuvre d'un style littéraire « oral ». Nous choisissons de prendre le terme *orature* comme un hyperonyme et de l'étendre à tout style littéraire faisant la part belle à l'oralité. Cela comprend donc non seulement les œuvres littéraires directement issues de la tradition orale tels certains contes et légendes teintés d'oralité – c'est loin d'être le cas de la majorité d'entre eux, mais également celles qui font de la communication orale leur point d'orgue via le dialogue notamment. L'œuvre de DOYLE s'inscrit dans cette deuxième mouvance. L'*orature* est donc un style littéraire qui s'inscrit ostensiblement au croisement des deux *media* oral et écrit. Dès lors, il convient de trouver les outils stylistiques nous permettant d'en analyser les caractéristiques et d'en soulever les enjeux. Il est donc nécessaire de l'étudier en croisant les méthodes d'études littéraires avec celles qui permettent d'étudier la langue orale. Or, la phonostylistique est la branche de la stylistique qui s'intéresse à l'étude des caractéristiques vocales d'un message, qu'il soit transmis oralement ou à l'écrit. C'est donc par elle que nous débuterons la mise en place de notre cadre d'étude.

1.3.3 De la stylistique à la phonostylistique

La mise à l'écrit de caractéristiques propres au *medium* oral est l'objet d'étude de la phonostylistique. Il convient donc de définir cette science et d'exposer ses modèles d'études, avant d'en montrer les limites dans le cadre de notre étude.

1.3.3.1 Définition de la phonostylistique

Dans les *Principes de Phonologie* (1967), TROUBETZKOY est le premier à faire mention de la phonostylistique – LEON (1993 : 15) le considère d'ailleurs comme le créateur de cette discipline –, qu'il définit comme une branche de la phonologie.

TROUBETZKOY distingue en effet trois plans sur lesquels placer les particularités vocales d'un locuteur (1967 : 16) :

Certaines particularités de la voix perçue sont interprétées par nous comme une expression, un symptôme du sujet parlant (par ex. son timbre de voix), certaines autres comme un moyen de provoquer chez l'auditeur des sentiments déterminés, et enfin d'autres encore comme des indices servant à faire reconnaître des mots de sens déterminés et les phrases composées avec ces mots. Nous projetons en quelque sorte les différentes particularités de la parole sur trois plans différents : le plan expressif, le plan appellatif et le plan représentatif.

Le plan représentatif concerne la phonologie au sens premier du terme, c'est-à-dire les caractéristiques vocales qui nous permettent d'identifier le message produit par notre co-locuteur. Les plans expressif et appellatif en revanche concernent les caractéristiques qui nous permettent d'individualiser notre co-locuteur – âge, genre, etc. – ou d'interpréter son état au moment de l'acte de parole – émotions, intentions, etc. La phonostylistique est, selon TROUBETZKOY, la science qui étudie ces deux derniers plans. Il est difficile de la considérer comme une branche de la phonologie à part entière, puisqu'elle englobe des caractéristiques parfois phonétiques et que son importance est moindre dans la compréhension de l'acte de parole. Cela explique qu'on la traite comme une science à part (1967 : 29) :

Ces difficultés peuvent être résolues au mieux si l'on attribue l'étude des procédés phoniques d'expression et d'appel à une branche scientifique particulière, à savoir la *phonostylistique*. On pourrait la subdiviser d'une part en stylistique expressive et en stylistique appellative, et d'autre part en stylistique phonétique et en stylistique phonologique. Si dans la description phonologique d'une langue on doit étudier la stylistique phonologique (aussi bien du point de vue de la fonction expressive qu'à celui de la fonction d'appel), la tâche propre de cette description doit toutefois rester l'étude phonologique du « plan représentatif ».

Cela correspond tout à fait à la définition donnée par DUBOIS *et al.* dans le *Dictionnaire de linguistique* (1994) :

La phonostylistique est une partie de la phonologie qui étudie les éléments phoniques ayant dans le langage humain une fonction expressive (émotive) ou appellative (conative), mais non représentative (référentielle). Ainsi, tous les aspects qui caractérisent le sujet parlant dans son origine sociale, son

appartenance à un groupe d'âge déterminé, son sexe, son degré de culture, sa provenance géographique. Dans certaines sociétés, ce sont surtout des différences d'âge et de sexe qui se manifestent dans la prononciation ou la réalisation de certains sons du langage.

Dans son *Précis de Phonostylistique* (1993 : 3), LEON définit son ouvrage comme :

[U]n traité de l'oralité, envisagée au plan de l'expression vocale. C'est un répertoire de styles sonores, ou *phonostyles*, tels qu'ils sont perçus en tant que caractéristiques d'un individu (jeune, vieux, homme, femme), d'un groupe social (prolétaire, bourgeois), ou d'une circonstance particulière (discours politique, sermon), etc.

Cette définition laisse d'emblée apparaître la distinction cruciale entre les éléments phoniques qui nous distinguent en tant qu'individus uniques, il s'agit du plan expressif de TROUBETZKOY – que LEON (1993 : 3) nomme les *indices* –, et ceux qui laissent entendre notre disposition à un moment précis, à savoir les traits paralinguistiques vocaux, le plan appellatif de TROUBETZKOY, – que LEON (1993 : 3) nomme les *signaux*. Cette distinction est résumée dans le tableau suivant, inspiré de l'explication donnée par JOBERT (2008 : 110) :

Traits phonostylistiques : indices	Traits paralinguistiques vocaux : signaux
Caractéristiques physiologiques	Attitude
Origine géographique	Émotion
Origine sociale	

Tableau 5 : Distinction entre les traits phonostylistiques et les traits paralinguistiques vocaux d'après JOBERT (2008 : 110)

Il est essentiel de distinguer ces deux aspects de la communication phonique, et LEON (1993 : 21) l'indique clairement :

Kerbrat-Orecchioni se dit obligée de se dissocier de mon modèle, pour distinguer, d'un côté ce qui identifie le locuteur par son appartenance géographique, et, de l'autre, son état émotionnel (1977 p.59). Je ne pense pas avoir jamais dit autre chose, comme on le verra dans le modèle que je présente ci-dessous, et qui reprend pour l'essentiel les schémas que j'avais produits en 1969 et 1971.

Il nous semble toutefois que limiter l'appellation *phonostylistique* aux seuls indices tendrait à restreindre le champ d'action de la phonostylistique. C'est également la conviction de LEON, qui présente dans le tableau suivant (1993 : 22) son « modèle de la communication phonostylistique » :

Emetteur → <i>Fonctions identificatrices</i>		Message : <i>Résultante des 2 fonctions</i>	← Récepteur <i>Fonctions impressives</i>
Indices sémiotiques (Émotions, caractère)	Indices linguistiques (Dialecte, sociolecte, idiolecte)	Modification de la fonction référentielle	Fonctions impressives Signaux stylistiques (Variations : - Situationnelle, - Professionnelle, - Sociale)

Tableau 6 : Modèle de la communication phonostylistique de LEON (1993 : 22)

Comme on peut le voir, les traits dits *phonostylistiques* et les traits dits *paralinguistiques* présentés plus haut jouent tous deux un rôle dans ce modèle. Ainsi, bien que la distinction entre les deux soit essentielle, on considèrera, comme LEON (1993 : 22) le terme *phonostylistique* comme un hyperonyme englobant les fonctions *identificatrices* et les fonctions *impressives*, qui elles englobent les *indices* et les *signaux*. Nous considérons donc, à l'instar de LEON, que les indices ont tout autant leur place que les signaux dans une étude phonostylistique puisqu'ils produisent eux-aussi des effets stylistiques, et ce malgré l'aspect inconscient de leur apparition :

Les seules fonctions proprement phonostylistiques sont celles des signaux si l'on s'en tient aux règles classiques de la rhétorique, qui n'accorde de valeur stylistique qu'à l'effet conscient. Néanmoins, rien n'interdit d'analyser l'effet produit, même s'il est involontaire, tant dans l'analyse des discours oraux que dans ceux de l'écrit. On étudiera donc aussi bien les indices que les signaux, l'important restant l'effet interprété par l'auditeur et non l'intention de l'émetteur.

L'importance de la phonostylistique est cruciale dans le décodage de tout message linguistique oral. Comme l'indique LEON (1993 : 24) :

La langue est en effet un code utilisé dans la parole pour communiquer des informations de deux types : *référentielles* et *phonostylistiques*. Je peux dire : « Il fait beau », apportant une information d'ordre référentiel sur le temps, tout en manifestant, d'autre part, mon origine sociale, géographique, mon émotion, mon attitude (surprise, mécontentement, invitation, etc.).

Lorsque l'on transfère à l'écrit un message transmis oralement, il est nécessaire d'avoir recours à des techniques permettant de faire passer les informations phonostylistiques au locuteur, en l'occurrence au lecteur. En effet, ces dernières n'étant pas référentielles, elles ne se manifestent pas dans le message, mais dans des éléments transmis par le *medium* oral qui disparaissent généralement à l'écrit : intonation, fréquence, hésitations, etc. Paradoxalement, la phonostylistique, science de l'oral par nature, est nécessaire à l'étude de l'*orature*.

1.3.3.2 La phonostylistique littéraire

La phonostylistique est en premier lieu une science de la langue orale, et non du langage littéraire. D'ailleurs, faire se rencontrer les deux peut sembler contradictoire, puisque la langue dite littéraire est en grande partie et le plus souvent lissée de tous les parasites qui constituent la langue orale, que LEECH et SHORT ([1980] 2007 : 130) nomment « features of normal non-fluency ». Il s'agit notamment des hésitations, des pauses ou des reprises caractéristiques de la prise de parole orale. Néanmoins, nous avons montré que les auteurs peuvent choisir de s'affranchir des codes de la langue écrite pour donner une place importante à l'oralité dans leurs œuvres. Dès lors, il n'est plus surprenant de s'intéresser aux caractéristiques phonostylistiques d'un texte littéraire. C'est d'autant plus intéressant pour le/la stylisticien(ne) que cela peut lui permettre de tirer des conclusions à la fois sur les qualités littéraires du texte, et sur des questions linguistiques, notamment d'évolution de la langue, du dialecte, et du rapport à la norme.

En effet, comme l'explique GREGORIOU (2009 : 4), la stylistique peut être à visée linguistique comme à visée littéraire :

[T]he difference between linguistic stylistics and literary stylistics lies in the analyst's interest: whereas the linguistic stylistician is primarily interested in language, the literary stylistician is most interested in literature.

De la même manière, la phonostylistique peut s'appliquer à des corpus oraux comme à des corpus écrits, et littéraires par extension, notamment à l'*orature*. La stylistique multimodale, qui s'est développée ces dernières années, est un développement théorique précieux à l'étude de l'*orature*, car elle offre des outils permettant d'étudier des éléments phonostylistiques encodés à l'écrit.

1.3.3.3 La stylistique multimodale au service de la phonostylistique

La mise en page et la typographie tiennent une place essentielle dans l'encodage de l'oralité dans la littérature. A l'instar de VAN LEEUWEN (2006), nous différencions la mise en page et la typographie, considérant que la première concerne la disposition des mots sur la page — paragraphes, alinéas, sauts de lignes, interlignes, etc. —, tandis que la seconde concerne le choix de police d'écriture, de taille de police, de casse, ou encore de formatage. Ces deux éléments, souvent considérés comme secondaires dans la littérature, prennent une place de plus en plus importante dans les études littéraires, stylistiques et sémiotiques. En effet, de nombreux auteurs ont aujourd'hui recours à des modifications typographiques et de mise en page afin de produire divers effets sur le lecteur⁵¹. C'est l'argument défendu par VAN LEEUWEN (2006 : 142), qui considère que ceci est lié à l'importance grandissante de la communication visuelle dans la société du XXI^e siècle :

Typography is facing new challenges, as screen media such as the Internet become more and more oriented towards the written word and 'page media' such as books and magazines become increasingly visual. A new typography

⁵¹ A ce sujet, voir notamment l'analyse que fait NØRGAARD (2010) du roman de Jonathan SAFRAN FOER, *Extremely Loud and Incredibly Close*.

has emerged which no longer sees itself as a humble craft in the service of the written word, but as spearheading innovation in graphic design, and which no longer sees typography as an 'abstract art', but as a means of communication in its own right.

La stylistique multimodale, branche assez récente de la stylistique, s'intéresse à ces dernières évolutions. Les stylisticiens de la multimodalité, qui sont pour la plupart les héritiers de la grammaire systémique fonctionnelle de HALLIDAY (1985, 2004), tentent d'établir une grammaire de la communication multimodale. Certains comme KRESS et VAN LEEUWEN (1996) s'intéressent plus particulièrement aux arts visuels, tandis que d'autres comme NØRGAARD (2009, 2010) ou GIBBONS (2012, 2014) étudient la multimodalité dans la prose littéraire.

Dans l'œuvre doylienue, la mise en page et la typographie sont utilisées à des fins communicatives, en ce sens qu'elles permettent de suggérer au lecteur des éléments paralinguistiques⁵² tels que des moments de silence, l'allongement d'une syllabe ou encore le volume vocal des personnages. Ainsi, la multimodalité est utilisée par le prosateur comme le sont les didascalies par le dramaturge. Bien qu'elle puisse être utilisée à d'autres fins, dans l'œuvre doylienue la multimodalité est confinée à ces caractéristiques paralinguistiques vocales. Elle contribue donc à la saillance de l'oralité chez DOYLE, qui, conformément à l'analyse de LEON, utilise deux modifications principales afin de suggérer les caractéristiques phonostylistiques des actes de langage dans ses romans.

LEON divise en deux concepts les modifications permettant d'évoquer l'oralité à l'écrit : le *diagramme* et l'*icône*. Il définit le premier en ces termes (1993 : 37) : « Mot raccourci, allongé, déformé par l'adjonction ou l'ablation d'une lettre jugée expressive. Il s'agit de produire un effet par symbolisme visuel direct ». Le *diagramme* concerne donc

⁵² On entend ici paralinguistique selon la définition qu'en donne JOBERT (2005) c'est-à-dire exclusivement au sens vocal et pas au sens kinésique et/ou proxémique.

les modifications typographiques, voire simplement graphiques. Prenons par exemple un extrait de *TV* (50), qui concerne un passage au cours duquel les personnages sont en train de chanter :

— AS I WALK THIS LAND
O'BROKE —
EN DREE—EE—EAMS ——

Dans cet extrait, l'ajout de quatre lettres <e> dans le mot *dreams* vise à suggérer l'allongement inhabituel de la syllabe. L'effet visuel est immédiat. Néanmoins, cet extrait comprend également un exemple d'*icône*, qui est ainsi défini par LEON (1993 : 37-38) :

Son symbolisme est plus évident encore que celui du diagramme puisqu'il montre directement par l'image. En l'occurrence, la représentation écrite de la parole tente de refléter ses caractéristiques sonores, telles que l'intensité et la mélodie. Ce sont les caractères typographiques eux-mêmes qui sont utilisés à cette fin de figuration du signifiant.

En effet, le recours aux majuscules — modification typographique, donc — dans l'extrait ci-dessus indique le fort volume vocal des personnages et vise à signifier dans le roman la différence d'intensité entre les paroles parlées et celles chantées. En revanche, LEON ne mentionne que la typographie, alors que la disposition même des mots sur la page – la mise en page – contribue également à suggérer les différences de volume sonore. Par exemple, le retrait en troisième ligne indique une interruption au milieu du mot *broken*. Le recours à la technique du *diagramme* est fréquent dans les bande-dessinées, mais il est également utilisé dans le genre romanesque comme c'est le cas ici, pour suggérer le même trait paralinguistique vocal.

Certaines questions relatives à la mise en page et à la typographie restent en suspens. En effet, il est difficile de savoir la marge réelle qu'a un auteur pour imposer ses choix à ses éditeurs. La police, par exemple, est généralement imposée par la charte éditoriale de la maison d'édition. De même parfois pour la couverture ou encore pour la

graphie, entre autres⁵³. Ainsi, quand bien même un auteur choisirait son éditeur pour correspondre à ses choix, il y a fort à parier que ces derniers seraient limités. En revanche, certains choix demeurent : la mise en gras ou l'utilisation de majuscules par exemple.

La phonostylistique est donc une science d'étude du style oral, qui peut être utilisée pour étudier le style oral représenté dans la langue écrite et par extension dans la langue littéraire. Néanmoins, le style oral dont il est question ne couvre pas tous les aspects de la langue orale qui peuvent être représentés à l'écrit. En effet, il se limite aux caractéristiques liées à la voix, à tel point qu'il conviendrait finalement de parler de style vocal. Dès lors, les aspects de la langue orale qui relèvent par exemple du registre de langue, de la syntaxe, ou encore de la voix au sens narratologique du terme ne peuvent être étudiés dans le cadre de la phonostylistique. Il est donc nécessaire d'établir un cadre d'analyse plus large afin d'étudier les différents aspects de l'oralité qui peuvent constituer le discours littéraire de l'*orature*. Nous allons donc à présent présenter un cadre d'étude pour une **stylistique de l'oralité**. Parmi ces aspects, celui qui est le plus souvent étudié est le dialecte, et c'est donc celui qui nous intéressera dans un premier temps.

1.3.4 De la phonostylistique à la stylistique de l'oralité

1.3.4.1 Les techniques de représentation du dialecte

Comme l'indique JOBERT (2009 : 66), la représentation du dialecte passe avant tout par des modifications graphiques⁵⁴ :

⁵³ Nous pensons notamment aux éditions britanniques et américaines de certaines œuvres, qui voient des adaptations conséquentes de l'orthographe, de la ponctuation, mais également parfois du vocabulaire et de la syntaxe, le tout afin de correspondre à des normes éditoriales établies par des manuels de style. À ce sujet, voir PILLIERE (2008, 2013).

⁵⁴ Bien sûr, l'auteur ne souhaitant pas modifier la graphie peut signifier l'accent ou le dialecte dans lequel s'exprime le personnage via des indications paralinguistiques dans la narration ou les énoncés introducteurs de discours direct. Ces dernières ne sont pas l'objet de notre travail car elles n'entrent pas dans l'encodage du dialecte et de l'oralité.

L'encodage du dialecte dans la fiction est avant tout une manipulation graphique dont l'objet est de représenter un accent / dialecte cible de manière plus efficace que l'orthographe institutionnalisée. L'écart entre l'orthographe traditionnelle et l'encodage peut être plus ou moins marqué, allant de la touche impressionniste à un encodage quasi systématique.

JOBERT entend ici le dialecte comme accent. Nous avons vu que l'accent ne constituait qu'une partie du dialecte, et que la représentation de ce dernier passe également par la syntaxe et le lexique. Néanmoins, pour représenter l'accent, il faut en passer par des « manipulations graphiques ». C'est également ce qu'indique PILLIERE (2006 : 98) : « Phonological differences are generally presented in the written medium through modified spelling. » LEECH et SHORT (2007 : 96) explicitent grâce au tableau reproduit ci-dessous le lien entre le niveau phonologique dans la langue orale et le niveau graphique dans la langue écrite :

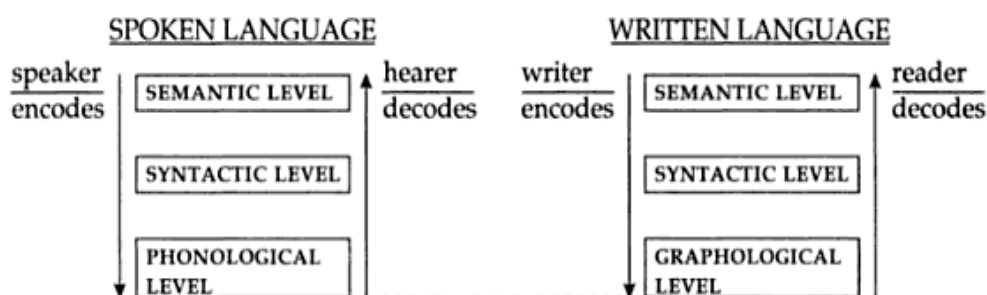


Schéma 3 : Comparaison entre langue orale et langue écrite, LEECH et SHORT (2007 : 96)

Ainsi, l'auteur utilise la graphie pour encoder à l'écrit le niveau phonologique du *medium* oral. C'est le phénomène inverse à la prononciation graphique (*SPP*), que l'on nomme *pronunciation spelling* (*PSP*), ou orthographe phonétique⁵⁵. L'on va manipuler la graphie d'un terme pour la rapprocher de sa prononciation. Selon JOBERT (2009), trois

⁵⁵ KEREK (1976) précise que ce qui motive l'existence de ces phénomènes (*SPP*, *PSP* et *eye-dialect*), c'est la tendance qu'a le langage à viser l'iconicité, et donc dans ce cas précis, l'isomorphisme entre la lettre et le son (1976 : 323). Les deux phénomènes *SPP* et *PSP* sont deux extrêmes sur le continuum des relations graphie/phonie. En effet, le premier tend à régulariser la prononciation avec la graphie comme modèle, tandis que le second tente, sinon de régulariser la graphie, au moins de mettre en exergue ses incohérences, avec la phonologie comme modèle.

principales modifications peuvent être observées : l'insertion de graphèmes (1), la suppression de graphèmes (2), et la substitution de graphèmes (3). En voici des exemples :

(1) **annythin'** (*TV*, 351)

(2) ye're **no** a good man (*How Late it was, How Late*, 1)

(3) **nothin'** (*TV*, 366)

Dans l'exemple (1), un <n> graphique est inséré pour reproduire la prononciation de *any* en anglais irlandais. Dans l'exemple (2), le <t> final de *not* est supprimé pour marquer sa glottalisation en anglais écossais. Enfin, dans l'exemple (3), au <g> final est substitué une apostrophe marquant l'absence de vélarisation. Notons, grâce à l'exemple (1) que plusieurs modifications peuvent être combinées dans un seul mot.

La notion d'« encodage » employée par JOBERT et par LEECH et SHORT dans le tableau ci-dessus est sujette à débat. Nous avons jusqu'à présent employé les termes de représentation, reproduction et encodage de manière interchangeable. Or, ils font référence à des réalités différentes. JOBERT emploie le terme d'encodage dans son acception symétrique à la notion de décodage : un auteur établit un code lui permettant de représenter le dialecte à l'écrit de telle sorte qu'il puisse être décodé par le lecteur comme étant représentatif de ce dialecte. Voici la définition qu'en donne le *TLF*⁵⁶ : « Constituer (un message, un énoncé) selon les règles d'un système d'expression — langue naturelle ou artificielle, sous une forme accessible à un destinataire. » L'encodage suppose donc un système, comme c'est le cas en informatique par exemple. Il nécessite également l'accessibilité du co-énonciateur ou du lecteur à ce système. La notion de représentation du dialecte est plus lâche. Elle n'implique pas nécessairement de système,

⁵⁶ D'après le *TLF*, consulté le 15.07.2016.

ni ne sous-entend la capacité du lecteur à faire sens de ce qui lui est donné à lire. Elle suppose en revanche nécessairement un construit. Étymologiquement, représenter signifie « présenter à nouveau ». Cela ne permet pas de rendre compte précisément de ce que signifie « représenter » le dialecte, mais suggère néanmoins le caractère construit de la démarche en impliquant que ce qui est présenté sur le papier ou l'écran vient dans un second temps après une première production orale. La définition du *TLF*⁵⁷ ajoute du sens à cette étymologie : représenter c'est « rendre présent à la vue, à l'esprit de quelqu'un », et par là même « attirer l'attention de quelqu'un sur quelque chose. » Le construit est encore plus explicite dans la seconde définition du *TLF* : « Rendre présent sous la forme d'un substitut, en recourant à un artifice ; être cet artifice, ce substitut ». Représenter le dialecte ou l'oralité revient donc à leur donner l'existence graphique qu'ils n'ont pas par définition. Ce terme est utilisé par LEECH et SHORT (2007 : 131) : « the author of a literary fiction does not aim at a completely realistic representation of the features of ordinary conversation » ou encore par PILLIERE (2006 : 98) : « How is this Caribbean accent represented in the novel ? », qui a également recours à celui de « reproduction » dans le même article (2006 : 97) : « How far then do these Caribbean writers reproduce a faithful copy of the dialects in their writings and how far do they actually invent a language ? ». En effet, la notion de reproduction est assez proche de celle de représentation. Le *TLF*⁵⁸ en donne la définition suivante : « Produire une copie, une nouvelle version, une représentation de quelque chose ». La notion de « représentation » est d'ailleurs présente dans la définition de la reproduction. Plus loin, on trouve : « Exécuter une copie, une imitation de quelque chose à l'aide d'une technique particulière, dans une matière, un format identique ou différent de l'original », ou encore « Représenter plus ou moins

⁵⁷ D'après le *TLF*, consulté le 15.07.2016.

⁵⁸ D'après le *TLF*, consulté le 15.07.2016.

fidèlement la réalité ». Il nous semble donc que les termes d'encodage d'un côté et de représentation/reproduction de l'autre ne s'opposent pas mais se complètent. Le premier nous semble pouvoir s'appliquer à cette étude en ce sens qu'elle cherche à analyser le système mis en place par DOYLE pour encoder le dialecte anglais-irlandais de telle sorte que le lecteur puisse reconstruire la réalité dans laquelle l'auteur ancre son œuvre. Les deux autres viennent compléter cette notion en insistant moins sur la création d'un système déchiffrable que sur la création d'un symbolisme littéraire permettant de produire des interprétations. Nous emploierons donc ces termes au cours de ce travail en tentant de choisir chaque fois celui qui conviendra le mieux au propos. Nous écarterons en revanche le terme « transcription », utilisé par LEECH et SHORT (2007 : 129), dont nous limiterons l'emploi à la transcription phonétique, phonémique et/ou allophonique.

D'après LEECH et SHORT, les modifications graphiques sont des éléments stylistiques marginaux auxquels les auteurs n'ont recours que ponctuellement et de manière impressionniste (2007 : 105) :

Graphological variation is a relatively minor and superficial part of style, concerning such matters as spelling, capitalisation, hyphenation, italicisation and paragraphing. Such matters are to a great extent determined conventionally by syntax, and become noticeably expressive only when a writer makes a graphological choice which is to some degree marked or unconventional, such as a deliberate misspelling.

Dès lors, l'emploi fréquent par un auteur de telles modifications en fait une véritable signature stylistique dont les enjeux peuvent être étudiés avec attention.

1.3.4.2 Oralité vs. Dialecte : marqueurs d'oralité, marqueurs d'irlandité, marqueurs mixtes, marqueurs supradialectaux, et *eye-dialect*

Dans le cadre d'une étude sur l'oralité et l'irlandité dans le discours littéraire, il est important d'identifier les éléments permettant de distinguer ce qui relève de l'*orature* de

ce qui relève davantage de l'écriture dialectale afin de déterminer la part donnée à l'une comme à l'autre dans le corpus étudié⁵⁹. Les éléments indiquant l'oralité seront appelés **marqueurs d'oralité**. Parmi les marqueurs d'oralité on trouve notamment tous les éléments relevant de ce que LEECH et SHORT (2007) nomment *Standard Non-Fluency* : les pauses, les hésitations, les reprises. On y trouve également tous les éléments décrits plus haut comme définitoires de la langue orale et non de la langue écrite (ONG, CHAFE et TANNEN (1982) notamment). Prenons un exemple (*TV*, 380) :

—O' course, Jim, he said. —No problem. I just ——Sorry.

La pause marquée par les tirets quadratins et l'absence de verbe sont deux marqueurs d'oralité. En revanche, l'élision du <f> et son remplacement par une apostrophe dans <of> peut être analysée à la fois comme un marqueur d'oralité et comme un marqueur d'irlandité⁶⁰. Nous le considérerons donc comme un **marqueur mixte**. Dans le cadre de l'étude sur la représentation du dialecte dans l'œuvre doylienne, nous distinguerons les caractéristiques propres à l'AI, que nous nommerons **marqueurs d'irlandité**, des caractéristiques observables dans d'autres dialectes de la langue anglaise, que nous nommerons **marqueurs supradialectaux**. Par marqueurs d'irlandité nous entendons les éléments qui nous permettent d'affirmer que la langue des conversations est le dialecte anglais irlandais. Certaines formes grammaticales spécifiquement irlandaises comme : (*TV*, 402) «Is she after doin' somethin' to herself ? »⁶¹, certaines lexies irlandaises comme *eejit* (*TV*, 358), certaines modifications graphiques représentant spécifiquement l'accent AI comme *anyone* (*TV*, 423) sont de véritables marqueurs d'irlandité. Les marqueurs supradialectaux, quant à eux, ne

⁵⁹ Cette étude a fait l'objet d'un article au sujet de *Two Pints* (2012) de Roddy DOYLE. Voir BOICHARD (2018b).

⁶⁰ Voir BOICHARD (2018b).

⁶¹ Nous y reviendrons dans le chapitre suivant (voir 2.3.6.4).

permettent pas à eux seuls d'identifier le dialecte représenté. C'est seulement leur contexte d'utilisation qui permet d'identifier le dialecte qu'ils contribuent à représenter. À la frontière entre les marqueurs d'oralité et les marqueurs dialectaux se trouvent les cas d'*eye-dialect*. Ce terme, forgé par KRAPP (1971 : 224) est défini de la manière suivante :

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

Comme nous l'avons expliqué dans un article intitulé « Oralité ou irlandité : la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle » (2018b : 120), certains cas de *pronunciation spelling*, c'est-à-dire d'orthographe phonétique, sont en réalité des régularisations orthographiques qui visent à se rapprocher de la prononciation standard des graphèmes. Il s'agit de ce que l'on appelle le *eye-dialect*, que l'on pourrait traduire par *dialecte pour l'œil*, sur le modèle de « rime pour l'œil » ; il s'agit d'une forme de leurre puisque l'on tend à interpréter comme un marqueur dialectal une graphie qui vient en fait régulariser l'orthographe par rapport à la prononciation régulière.

Par exemple, les modifications graphiques comme *an'* (*TP*, 38, 41, 43, 45, etc.) pour *and* et *cos* (*TP*, 7, 65, 71, 75, etc.) pour *because* ne relèvent en rien de marqueurs d'irlandité, puisqu'ils ne sont pas plus caractéristiques du dialecte AI que de la prononciation de nombreux anglophones dans la chaîne parlée, quel que soit leur accent, y compris la *RP* (BOICHARD, 2018b : 121). Il s'agit donc de cas d'*eye-dialect*, mais pas de marqueurs dialectaux à proprement parler. Dans le premier cas, la suppression du graphème <d> est tout à fait conforme au phénomène observé dans la chaîne parlée et que l'on retrouve sous forme lexicalisée dans des expressions comme *Rock'n'roll* ou *fish'n'chips* de manière encore plus réduite puisque même le <a> graphique est supprimé pour représenter la suppression du schwa (*schwa absorption* pour WELLS (1982 : 434)),

fréquente elle aussi (BOICHARD (2018b : 121)). Dans le deuxième cas, on assiste à trois modifications graphiques : la suppression de la syllabe non-accentuée <be> ; la substitution de la graphie <au> par <o>, qui régularise la prononciation de <au> par /o/ ; la suppression de la graphie <e>, silencieuse à la finale.

Il est essentiel de ne pas considérer ces catégories comme étanches et figées, mais davantage comme indicatives. Quoi qu'il en soit, la perception du lecteur est souvent inexacte, de par le caractère poreux et trompeur de la représentation graphique de l'oralité comme du dialecte.

Ces distinctions entre marqueurs d'oralité, marqueurs d'irlandité, marqueurs mixtes, marqueurs supradialectaux et *eye-dialect* nous permettent d'identifier dans l'écriture doylienue un intérêt pour l'*orature* et le dialecte, ainsi qu'une oreille aiguisée, attentive aux détails, et une volonté de représenter à l'écrit de nombreux éléments propres au *medium* oral. Il conviendra d'en tirer des conclusions interprétatives. Il nous semble que l'intérêt pour la représentation du dialecte dans l'écriture littéraire peut donner lieu à la création du terme *dialecture*⁶², mot-valise formé à partir de *dialecte* et de *littérature*, de la même manière qu'*orature* est formé à partir d'*oral* et de *littérature*. Ces deux styles littéraires vont de pair, le dialecte étant caractérisé par son emploi plus oral qu'écrit, et la *dialecture* est à prendre comme une branche de l'*orature*, car elle ne peut que difficilement s'en affranchir. Ainsi, nous n'opposons pas ces deux styles littéraires que nous considérons comme complémentaires, et nous employons *orature* comme un hyperonyme englobant la *dialecture*.

⁶² Quelques occurrences de ce terme existent, mais il est très rare. Nous y avons recours ici car il nous semble utile et pertinent de nommer ce style littéraire pour les besoins de ce travail.

L'élément romanesque privilégié dans l'*orature* et la *dialecture* est le dialogue littéraire, qui permet de représenter les paroles censément prononcées par les personnages. La section suivante lui sera donc consacrée.

1.3.4.3 Le dialogue littéraire au cœur de l'*orature*

La complexité de l'interface entre la langue parlée et la langue écrite devient particulièrement saillante dès lors qu'il s'agit d'insérer des paroles censément prononcées par des personnages à l'intérieur du récit. En termes stylistiques, certains parlent de « Discours Rapporté », ce qui implique que les paroles ont bel et bien été prononcées. Ceci nous paraît problématique, d'une part car il s'agit de discours fictionnel, et d'autre part car il semble parfois improbable que les paroles présentées puissent véritablement être prononcées par un personnage. Pour ces raisons, on parle souvent de « représentation du discours » ou de « présentation du discours ». Nous préférons ces deux expressions ; la première implique néanmoins une forme de construction et de manipulation de l'acte de parole, quand la seconde est plus neutre. Il nous semble que dans le discours fictionnel, la notion de « représentation » est celle qui convient le mieux et que nous utiliserons donc.

La dichotomie langue écrite / langue orale est constamment remise en question par l'écriture littéraire, qui, notamment par le biais du dialogue, donne à lire des paroles supposément prononcées par les personnages. Le dialogue littéraire est au cœur de la représentation de l'oralité dans le *medium* écrit. En effet, comme l'indique LEON (1993 : 29) la langue écrite diffère également de la langue orale car elle est lissée des

imprécisions et des hésitations qui caractérisent la spontanéité de la langue orale⁶³. Mais le dialogue littéraire peut s'affranchir de certaines conventions afin de suggérer un certain réalisme conversationnel. PAGE (1973 : 3) insiste sur le caractère impressionniste de l'effet de réalisme souvent constaté dans le dialogue littéraire :

In reading a fictional dialogue, we may well have the illusion of 'listening' to the conversation of those we know well (...). What is the nature of the written speech which performs this mimetic role? A familiar kind of tribute to such writing is to praise it for its closeness to real speech. We are told, for instance, that 'dialogue... consistently echoes the accepted speech of the day', that 'there is no line of dialogue from a novel that could not easily be imagined proceeding from the mouth of an actual person'; and, of a modern novel, that 'the dialogues... could not reproduce actual speech more faithfully, and more unselectively, if they had been transcribed from a tape-recorder'. These are striking claims, from impressive sources. But it seems probable that the whole concept of realism as applied to fictional speech is often based on an inadequate or inaccurate notion of what spontaneous speech is really like.

Si le dialogue littéraire donne souvent cette impression de réalisme, c'est parce qu'il est en effet un élément privilégié dans la création de l'effet de réalisme langagier, en ce sens que c'est dans ce dernier que l'auteur se fait le moins intrusif (PAGE, 1973 : 3). Ainsi, les auteurs ayant recours au dialogue littéraire se trouvent face à plusieurs questions : dans quelle mesure doivent-ils, veulent-ils mais encore peuvent-ils représenter le caractère oral des paroles de leurs personnages sur le papier ? En fonction des choix des auteurs, on observe donc d'immenses différences entre les paroles représentées. Prenons pour exemple le dialogue austenien, avec une conversation entre Fitzwilliam Darcy et Charles Bingley dans *Pride and Prejudice* de Jane AUSTEN (8) :

"Come, Darcy," said he, "I must have you dance. I hate to see you standing about by yourself in this stupid manner. You had much better dance."

"I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this, it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with."

⁶³ Nous excluons ici les performances orales préparées, et donc généralement rédigées, comme les discours, qui présentent un style recherché et non spontané, et donc bien moins de « features of standard non-fluency » telles qu'elles sont décrites par LEECH et SHORT (2007 : 130).

“I would not be so fastidious as you are,” cried Bingley, “for a kingdom! Upon my honour I never met with so many pleasant girls in my life, as I have this evening; and there are several of them, you see, uncommonly pretty.”

Dans ce dialogue, aucune place n'est laissée aux hésitations, aux pauses ou aux reprises visant à reformuler une phrase mal entamée. On peut bien sûr estimer qu'étant donnée leur position sociale, les personnages de *Pride and Prejudice* s'expriment d'une manière fluide et lissée de certaines imprécisions, mais il est peu probable que quiconque parvienne à enchaîner des phrases aussi parfaitement construites dans une conversation spontanée. Prenons un deuxième exemple, tiré cette fois de *TC* (48-49) :

—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.

Dans cet extrait, la volonté de réalisme conversationnel de l'auteur est évidente, notamment dans la deuxième réplique dans laquelle on relève la présence de pauses, représentées par les tirets, de reformulations avec « It's just » ou encore de *lexical fillers* à fonction phatique avec « know wha' I mean ? ». Ainsi, un auteur cherchant à demeurer au plus proche d'une véritable situation de communication orale dispose d'outils de ponctuation, d'outils typographiques, mais également d'outils semi-lexicaux. Le degré de réalisme du dialogue littéraire relève du choix de l'auteur de sélectionner et de représenter des éléments de la langue orale qui sont généralement lissés dans le dialogue littéraire. L'extrait ci-dessus demeure éloigné d'une transcription fidèle de conversation spontanée, mais le dialogue se veut néanmoins plus mimétique de ce type de communication que le dialogue austenien. LEECH et SHORT (2007 : 129) expliquent :

Of course, in rendering conversation, a fiction writer is in a very different situation from that of the detective or legal reporter giving an actual transcript of words spoken by real people; there is no specific real speech event against which the report may be measured as a more or less accurate record. **But fictional speech may aspire to a special kind of realism, a special kind of**

authenticity, in representing the kind of language which a reader can recognise, by observation, as being characteristic of a particular situation.

En d'autres termes, bien qu'il présente des paroles qui n'ont certainement jamais été prononcées dans le monde extralittéraire, l'auteur dispose d'un certain nombre d'outils pour lui permettre d'encoder du discours dans son récit de la manière la plus mimétique possible. Les choix faits par l'auteur pour encoder les paroles sont donc significatifs de l'image qu'il souhaite donner des personnages au lecteur ainsi que de la quantité d'informations qu'il veut donner au lecteur à propos des personnages. Par conséquent, le dialogue littéraire se trouve véritablement dans la zone poreuse entre langue écrite et langue orale, et les choix de l'auteur sont nécessairement signifiants. DURRER (2005 : 14) indique que les auteurs reproduisent rarement les spécificités de la langue orale dans le dialogue littéraire pour des raisons esthétiques. On peut arguer à l'inverse que le choix qui est fait par certains auteurs de les reproduire s'inscrit lui aussi dans une quête esthétique. PAGE (1973 : 4) est prompt à écrire que les comparaisons entre la conversation spontanée et le dialogue littéraire sont souvent la conséquence de l'ignorance des spécialistes de littérature qui n'ont pas conscience des spécificités de la conversation orale spontanée. Néanmoins, bien que le dialogue littéraire relève nécessairement d'une construction de l'auteur, il ne faut pas perdre de vue qu'il est possible de jouer avec les conventions pour s'approcher – sans reproduire à l'identique – d'une véritable conversation spontanée. Il convient ici de tenir compte de la date à laquelle a écrit PAGE (1973) et de l'évolution du dialogue littéraire au cours des dernières décennies, qui ont vu les conventions mises à mal et, dans l'*orature* et la *dialecture*, un renversement esthétique venant contredire l'affirmation de PAGE (1973 : 3) selon laquelle :

[N]ovelists have discovered that, paradoxically, the quality of life can be most successfully evoked by exploiting the conventions that the development of

prose fiction has made available to them, rather than by a too scrupulously faithful adherence to actuality.

Quelles sont donc ces conventions et comment sont-elles utilisées par les auteurs de l'orature et du dialecte afin de représenter l'oralité via le discours littéraire ?

1.3.4.4 La représentation du discours dans le discours littéraire : spécificités formelles⁶⁴

Dans un premier temps, notons qu'il convient de distinguer entre la représentation de paroles et la représentation de la pensée des personnages. Les premiers à avoir noté cette distinction sont LEECH et SHORT (2007 : 255), car, bien que les mêmes techniques de représentation existent, la forme la moins marquée n'est pas la même pour les paroles et pour la pensée.

Lorsqu'il s'agit de représenter des paroles ou des pensées, l'auteur peut avoir recours à six techniques : le discours direct (DD), le discours indirect (DI), le discours direct libre (DDL), le discours indirect libre (DIL), l'acte de parole rapporté par le narrateur ou les pensées rapportées par le narrateur (APRN ou PRN) et le monologue intérieur (MI), souvent assimilé au courant de conscience, qui relève de la représentation de la pensée. Ces différentes techniques présentent des spécificités formelles qu'il convient de présenter, mais sont davantage à placer sur un *continuum* qu'à considérer comme des catégories étanches. À partir de LEECH et SHORT ([1981] 2007 : 276), SORLIN (2014 : 129) présente les deux *continuums* suivants, le premier pour les paroles et le second pour les pensées :

⁶⁴ Cette section ne se veut en aucun cas exhaustive, tant l'étude de la représentation du discours littéraire est vaste. Pour des études plus détaillées, voir LEECH et SHORT (2007), et DE MATTIA-VIVIES (2006) notamment.

APRN	DI	DIL	DD	DDL
PRN	PI	PIL	PD	PDL

Schéma 4 : continuums représentant les catégories de représentation du discours littéraire
(SORLIN, 2014 : 129)

SORLIN (2014 : 129-130) précise :

Plus on s'éloigne de la droite pour se rapprocher de la gauche du continuum plus l'influence du narrateur sur le discours des personnages est grande, et par voie de conséquence, plus on s'éloigne des paroles « originales ».

Les paroles au DDL et les pensées au PDL sont donc celles dans lesquelles la présence du narrateur se fait le moins ressentir et qui donnent le plus grand sentiment d'autonomie des personnages par rapport à leurs paroles et à leurs pensées. Toutefois, la frontière entre DD et DDL n'est pas toujours très claire. On considère généralement que le DD est marqué par la présence de guillemets et d'un énoncé introducteur, tandis que le DDL s'affranchit de ces marques de construction littéraire pour donner, en apparence du moins, un plus grand sentiment d'authenticité des paroles supposément prononcées. Cela tendrait à signifier que le dialogue romanesque doylien, en ce qu'il utilise des tirets mais pas de guillemets, et le plus souvent pas d'énoncé introducteur, relève davantage du DDL que du DD. Il nous semble que la réponse n'est pas aussi tranchée, et que DOYLE s'affranchit des codes, comme dans l'exemple suivant (*TC*, 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.

Seule l'avant dernière réplique comporte l'énoncé introducteur « he asked », et se rapproche donc de la définition du DD, quand les autres ne semblent pas du tout prises en charge par le narrateur et sont donc plus proches du DDL. On peut néanmoins

considérer que les tirets remplacent les guillemets et sont une indication de DD. Quoi qu'il en soit, le dialogue doylien joue avec les codes du dialogue littéraire mêlant ainsi le construit, avec les tirets, et le sentiment d'authenticité avec l'absence quasi systématique de filtrage narratif. Le dialogue doylien se présente en fin de compte sur le mode dramatique davantage que sur le mode romanesque.

Le DI et le DIL sont nécessairement filtrés par le narrateur. Le DI comporte un énoncé introducteur et une proposition subordonnée dans laquelle les propos du personnage sont supposément rapportés *verbatim* (LEECH et SHORT, [1981] 2007 : 255-260), ce qui implique une concordance des temps, ainsi qu'une modification de la deixis et des pronoms personnels. Cette dernière est présente aussi dans le DIL, qui s'affranchit toutefois de l'énoncé introducteur pour ne présenter que les propos, non introduits par une principale. En termes de rapports entre langue orale et langue écrite, le DIL s'inscrit théoriquement dans la langue écrite à cause du filtrage narratorial, ce qui signifie, toujours théoriquement, que les marqueurs d'oralité et de dialecte en sont normalement absents. Toutefois, les auteurs peuvent parfaitement faire fi de ces conventions et briser la frontière entre oral et écrit via le DI et le DIL. Prenons des exemples extraits de notre corpus d'étude :

He was still a prick though, Jimmy had to admit to Mickah. (TC, 101)

Ce premier exemple représente des paroles au DIL : on trouve un énoncé introducteur « Jimmy had to admit to Mickah », mais sa position finale par rapport à l'énoncé brouille les pistes. La subordonnée avec concordance des temps est également une indication de DI(L) puisque les paroles au DD auraient été : « He is still a prick, though ».

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. (TC, 112)

Ce second exemple débute également au DI avec l'énoncé introducteur « Hot Press told Jimmy ». La suite comporte également la concordance des temps, mais pas de nouvel énoncé introducteur. On peut considérer qu'il s'agit toujours de DI avec le premier énoncé introducteur en facteur commun, ou que la deuxième et la troisième phrase sont représentées au DIL. Là encore, la frontière est poreuse. Prenons un troisième exemple (TS, 156) :

Her nipples were going to get darker. She didn't mind that too much. The veins in her breasts would become more prominent. Sharon didn't like the sound of that. That worried her. She wondered would they be horrible and knobbly like her Auntie Mona's varicose veins. The joints between her pelvic bones would be widening. She hoped they wouldn't pinch a sciatic nerve, which ran from her arse down through the back of her legs, because she had to stand a lot of the time in work and a pinched sciatic nerve would be a killer. She read about her hormones and what they were doing to her. She could picture them; little roundy balls with her arms and legs. She hoped her bowel movements stayed fairly regular. Her uterus would soon be pressing into her bladder. What worried her the most was the bit about vaginal secretions. They'd make her itchy, it said. That would be really terrible in work, fuckin' murder. Or when she was out. She'd have preferred a pinched sciatic nerve.

Ce troisième exemple représente des PIL. Il s'agit des pensées de Sharon, présentées sans énoncé introducteur mais avec la concordance des temps. On voit clairement que la représentation des pensées brise la frontière entre oral et écrit puisque certains marqueurs d'oralité sont utilisés : la modification graphique dans *fuckin'* et la fragmentation des phrases notamment.

Avec la technique de représentation indirecte libre, la voix du narrateur se superpose à la voix ou aux pensées des personnages. C'est ce qu'indique TOOLAN (1988 : 125) :

If the crucial question in focalization was 'From whose spatiotemporal / psychological / ideological orientation is this conveyed?', here in FID it is "To whom do we attribute these spoken words or articulated thoughts?" In direct speech it is definitely the character who speaks, in indirect speech it is definitely the narrator who speaks, while in FID it seems to be really the character who speaks, but that speech appears embedded in the narrator's framing speech.

Il en découle qu'au DIL, la question se pose toujours de savoir si les paroles ont vraiment été ou pu être prononcées par les personnages, ou si le narrateur manipule le lecteur pour lui faire croire à un acte de parole rapporté. C'est pourquoi certains stylisticiens évoquent un continuum dans la classification du DIL. DE MATTIA-VIVIES (2006) parle de plusieurs « degrés de DIL » :

Le **DIL locutoire** est expliqué par SORLIN (2014 : 138) de la manière suivante : « le personnage dont on rapporte les pensées ou paroles a pu (fictivement) les verbaliser (extérieurement ou intérieurement) en ces termes ». C'est le cas des deux premiers exemples ci-dessus.

Le **DIL pragmatique** (le plus fréquent) est expliqué par SORLIN (2014 : 139) en ces termes : « L'énoncé n'a pas pu faire l'objet d'une telle verbalisation par le personnage. Le DIL est en réalité 'contaminé par la présence du narrateur'. (...) On est face à un degré de narrativisation supérieure de la part du narrateur qui remet en question le 'réalisme langagier' mais maintient le 'réalisme pragmatique'. DE MATTIA-VIVIES (2006 : 173) parle de 'degré moindre de réalisme langagier'. Prenons l'exemple suivant :

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

Il est difficile de penser que ces paroles ont pu être verbalisées ainsi par le personnage. Le verbe « explain » ne garantit pas la représentation *verbatim* des paroles, et il est difficile de considérer que « and drank like fish » pourrait avoir été prononcé ainsi, sans la réintroduction du sujet « they ». On est donc face à une réappropriation par le narrateur de l'acte de parole.

Le **DIL illocutoire** est à la frontière du récit : les paroles n'ont pas été prononcées par le personnage ; l'énoncé produit un « effet de DIL » mais on est à l'orée de la « zone du

narrateur »⁶⁵, car il ne s'agit plus de paroles représentées. L'exemple suivant est surprenant (*TV*, 555) :

There was another day; Jimmy Sr was going to play pitch and putt, against Sinbad McCabe. It was the Hon Sec's Prize he was playing him in, and Sinbad McCabe was the Hon Sec himself, and Jimmy Sr hated the cunt. So he really wanted to win it, to beat the bollix in his own cup. He was getting a few sandwiches into him – not rasher ones, mind you – and a bowl of soup and psyching himself up at the same time. There were two things Jimmy Sr hated about Sinbad McCabe, two main things: the way he always waited till the Hikers was full before he filled in the results on the fixtures board, like it was the Eurovision fuckin' Song Contest he was in charge of, and the way you could see the mark of his underpants through his trousers. There were other things as well but they were the big two. Jimmy Sr was going to look at Sinbad's underpants lines before he took a shot; it would help him concentrate. He wouldn't talk to him either, not a word, and he'd stand right up behind him when Sinbad was putting, as close behind as he could get without actually climbing into his trousers. He was telling Veronica and Sharon this when Bimbo came in.

Il nous semble qu'on est ici au cœur du problème d'identification de la technique de représentation du discours. Ce n'est qu'après une demie page de ce que l'on croit être des pensées rapportées qu'intervient l'énoncé introducteur « He was telling Veronica and Sharon this when Bimbo came in » qui indique qu'il s'agissait supposément de paroles. Ce long passage peut difficilement être passé au DD, notamment à cause de la première phrase qui ressemble à un passage narratif. Il est peu probable que cette tirade ait été prononcée par Jimmy Sr, malgré ce que l'auteur/narrateur nous indique.

SORLIN (2014 : 141) schématise le *continuum* du DIL de la manière suivante :

Récit — DIL illocutoire — DIL pragmatique — DIL locutoire — Discours
Zone du narrateur Zone du personnage

Schéma 5 : continuum du DIL (SORLIN, 2014 : 141)

Ces différents *continuum*s, et l'absence de catégorisation véritablement étanche entre les techniques de représentation du discours et des pensées illustre le fait que la

⁶⁵ Expression empruntée par DE MATTIA-VIVIES à BAKHTINE (1981 : 316).

frontière entre le dit et le non dit est fine, de même que, par extension, celle entre la langue orale et la langue écrite dans l'écriture littéraire.

Étant données les difficultés que pose la classification des énoncés au DI/DIL, SEMINO et SHORT (2004) proposent un modèle plus lâche. Ils rejettent l'existence du DDL qui ne leur paraît pas pertinent, notamment car les distinctions formelles entre DD et DDL n'entraînent guère de différences d'interprétation. Ils allègent également le modèle de classification du DI et DIL, estimant que les distinctions entre les deux sont sujettes à débat, et qu'une catégorisation étanche n'est pas envisageable. Ce n'est, en tout état de cause, pas l'objet de notre étude, et nous préférons étudier des passages choisis en fonction de leur pertinence dans l'étude de l'*orature* et de la *dialecture*, sans nécessairement chercher à identifier le type de discours exact auquel ils appartiennent, mais plutôt pour montrer le rôle qu'ils jouent dans la représentation écrite de l'oralité et du dialecte.

Un dernier élément de représentation des pensées n'a pas encore été mentionné. Il s'agit de ce qui est appelé courant de conscience (« stream of consciousness » d'après les études woolfiennes) ou monologue intérieur (MI). SORLIN (2014 : 147) reprend la distinction établie par DE MATTIA-VIVIES (2006) :

Alors que le *stream* semble traduire en mots la pensée du personnage d'une manière mimétique et immédiate, le monologue intérieur (MI) ne rend pas compte de la pensée du personnage avec autant de ressemblance et de réalisme. C'est que le MI présuppose l'existence d'un autre auquel est adressée le discours (même s'il s'agit du narrateur lui-même), là où le *stream* ne construit pas de co-locuteur. Cette présence implicite d'un co-locuteur donne au MI un aspect plus construit que le *stream*. Si, dans les deux cas, le discours nous semble tout aussi direct ou immédiat en l'absence (grammaticale) d'un narrateur, dans le cas du MI, le narrateur absent grammaticalement, reste présent dans la mesure où ce n'est pas une pensée brute comme celle de Molly qui est livrée mais des réflexions intérieures à la construction plus élaborée.

Le courant de conscience est la technique observée dans le fameux « monologue »⁶⁶ de Molly Bloom à la fin de *Ulysses* : on y a accès aux pensées intimes du personnage, dans un style oral et déconstruit qui semble imiter les pensées. Le MI est moins mimétique et moins intime, même si le narrateur en reste théoriquement absent. Le MI est une catégorie narratologique qui peut se réaliser au travers de n'importe quelle catégorie linguistique formelle de représentation du discours à l'exception du DI (DD, DDL, ou DIL) et à n'importe quelle personne (1^e, 2^e ou 3^e). Si le narrateur se fait trop présent, le MI bascule dans le récit. SORLIN (2014 : 151) propose de schématiser la synthèse de DE MATTIA-VIVIES dans le *continuum* suivant :

<i>zone du narrateur</i>		<i>zone du personnage</i>	
Psycho-récit / effet de MI	MI (rapporté)	MIA	Stream
Effet de DIL	DD(L), DIL	Hors DR	Hors DR
		Absence grammaticale d'un narrateur	
		Présence d'un co-locuteur	Absence de co-locuteur

Tableau 7 : continuum du monologue intérieur d'après DE MATTIA-VIVIES (2006) (SORLIN, 2014 : 151)

Le MI et le courant de conscience sont de l'ordre de la représentation des pensées, et non des paroles. *Stricto sensu*, ils n'ont donc pas de lien avec la représentation de l'oralité et du *dialecte* qui sont liées à l'écriture d'un message verbal. Néanmoins, les pensées des personnages, que ce soit en MI ou en courant de conscience sont le plus souvent présentées dans un style oral, ce dernier étant considéré comme le plus proche de la manière dont se réalisent nos pensées. DE MATTIA-VIVIES (2005 : 11) distingue les deux catégories narratologiques de ce point de vue :

Ainsi, le MI serait artificiel en ce qu'il reproduirait (avec des degrés) le discours oral dans un schéma communicationnel, alors que le *stream* serait en apparence dégagé d'une situation interlocutive propre à l'échange oral. Mais le caractère vraisemblable du *stream* n'est pas pour autant un gage de ressemblance par

⁶⁶ Pour une réflexion sur la notion de « monologue », voir DE MATTIA-VIVIES (2005).

rapport à la pensée : un MI en DIL peut produire un effet de réel égal aux autres techniques.

Elle poursuit (2005 : 12) en rappelant que le narrateur ou l'auteur est nécessairement en charge, et que, dans les deux catégories narratologiques, il tente de représenter les pensées du personnage en se fondant sur une conception verbale de la pensée⁶⁷ :

[L]e MI, tout comme le *stream*, sont des construits, destinés à représenter la vie intérieure ou psychique ; le narrateur est toujours présent, ne serait-ce que par le choix des mots et de l'agencement syntaxique, par la présence ou non de la ponctuation. Même le *stream* non ponctué, le plus desinvesti possible, se fonde sur une conception verbale de la pensée, qui est en soi une prise de position philosophique.

Dans cette conception littéraire de la pensée, cette dernière est donc étroitement liée la langue orale en ce sens qu'elle se réalise à travers elle. La mise à l'écrit de la pensée fait donc entrer en collision trois canaux : la pensée, la langue orale et la langue écrite. Il n'est pas surprenant que le MI et le courant de conscience soient des éléments essentiels à l'*orature* et à la *dialecture* puisqu'ils permettent de pénétrer l'intimité de la pensée des personnages, et de la présenter comme l'expression la plus spontanée qui soit. Selon la terminologie de DIRK, BÜRCEL et DIWERSY (2016 : 4-5), le MI et le courant de conscience s'incrivent donc à la fois dans le pseudo-oral (puisque la pensée n'est pas orale par nature) et dans le pseudo-écrit (puisque'elle est encore moins écrite).

À présent que les techniques de représentation des paroles et des pensées dans le discours littéraire ont été présentées en rapport avec l'*orature*, il convient de s'intéresser aux spécificités structurelles et thématiques de celui-là, afin d'étudier quels rapports il entretient avec la conversation orale spontanée, et de déterminer quels outils devront être utilisés pour l'analyser.

⁶⁷ Voir MERLEAU-PONTY (1960) pour qui la pensée n'a de matérialité que lorsqu'elle est verbalisée.

1.3.4.5 Spécificités structurelles et thématiques du dialogue littéraire

Les différences entre la conversation spontanée et le dialogue littéraire ne sont pas seulement formelles, elles sont également structurelles et thématiques. Comme l'explique DURRER (2005 : 7) : « De nombreuses particularités du dialogue de roman s'expliquent par le fait qu'il répond à une double logique, conversationnelle bien sûr mais aussi narrative. » Le dialogue littéraire est construit par l'auteur pour répondre à une stratégie narrative ou esthétique. C'est cette stratégie qui va déterminer le degré de mimétisme recherché, que ce soit du point de vue formel avec l'encodage ou non de marqueurs d'oralité, ou du point de vue structurel et thématique avec la représentation ou non de traits caractéristiques de la conversation orale spontanée.

Selon DURRER (2005 : 65) le dialogue littéraire s'éloigne le plus souvent de la conversation spontanée en ce qu'il a un rôle narratif dans l'avancée de l'intrigue du roman, quand la conversation quotidienne a souvent une fonction plus phatique de maintien du lien social. C'est la différence entre les interactions à finalité externe et celles à finalité interne :

La plupart des romans privilégient les interactions à finalité externe, et se distinguent fortement en cela de la conversation quotidienne. En effet, bien que la conversation dite authentique constitue sans aucun doute le modèle du dialogue de fiction, il est évident que le dialogue ne saurait lui être assimilé sans autre forme de procès. Ces deux formes de parole alternée possèdent des finalités et des lieux d'engagement dissemblables : alors que la conversation est un phénomène d'essence sociale, le dialogue est une unité textuelle, dont les déterminations doivent être cherchées dans le contexte narratif, dans la production d'une intrigue, voire d'un conflit. Cela a pour conséquence que la majorité des dialogues ont des finalités externes ou plus précisément une finalité à dominance externe.

Il est en effet rare qu'un auteur représente une conversation dans laquelle les personnages parlent de la pluie et du beau temps. Là aussi, un romancier choisissant d'intégrer à son texte des dialogues à finalité interne le fera donc pour des raisons esthétiques, stylistiques et littéraires. Toujours selon DURRER (2005 : 80), le caractère

construit du dialogue littéraire s'exprime aussi dans le choix qui est généralement fait de laisser de côté certains éléments de contenu propres à l'interaction orale spontanée :

[L]e dialogue romanesque tend à faire l'économie des épisodes phatiques, si incontournables et largement développés dans la conversation ordinaire. Dans un roman, les « bonjour », « au revoir » et « merci » sont carrément passés sous silence ou fortement estompés par l'usage du discours indirect ou narrativisé et fondus dans le récit englobant ou le commentaire du narrateur. C'est pourquoi, les rares occurrences d'épisodes phatiques au discours direct méritent un regard plus attentif.

DURRER insiste sur le fait que la recherche de ces deux éléments de réalisme formel et structurel est donc un élément stylistique marqué. Nous verrons que la conversation doylyenne brise les codes littéraires de ce point de vue.

Le dialogue littéraire est le lieu privilégié de la représentation de l'oralité et du dialecte. En effet, c'est lui qui est censé reprendre le rôle originel de la langue écrite, à savoir la mise sur papier des paroles préalablement prononcées, certes fictivement, par les personnages. Toutefois, le discours littéraire ne se contente pas de la voix des personnages, et ce que nous avons appelé dialogue littéraire ne se limite pas aux conversations entre personnages, car à celles-là viennent s'ajouter deux autres voix : celle du narrateur, et celle de l'auteur qui dialoguent elles-aussi, au sens bakhtinien (1978 : 103) du terme.

1.3.4.6 Oralité et narration : l'importance du point de vue narratif et de la focalisation

Bien qu'elle en soit un des éléments constitutifs, la multiplicité des voix n'est pas spécifique à l'*orature*. Dans *Esthétique et théorie du roman*, BAKHTINE (1978 : 90) la pose comme caractéristique fondamentale du langage romanesque :

[L]e 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.

Cette « diversité des langages sociaux » et cette « divergence des voix individuelles » sont au cœur du plurilinguisme narratif mis en avant par BAKHTINE (1978) et souvent repris sous le terme de « polyphonie », bien que BAKHTINE n'en donne jamais vraiment de définition précise⁶⁸. Nous utiliserons néanmoins le terme de « polyphonie » qui nous semble plus approprié à notre étude que celui de « plurilinguisme » qui ne renvoie pas à la même réalité⁶⁹. La polyphonie est au cœur de la complexité de la construction littéraire sur laquelle insiste GENETTE (1972 : 227) :

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchiffrant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc.

En d'autres termes, l'étude de la voix narrative dans le roman consiste très largement à résoudre la question de la distinction entre auteur, narrateur(s) et personnages pour se demander qui (nous) parle, quelle est la voix qui raconte. Et cette voix ne peut être analysée sans prendre en compte la situation narrative dans sa globalité. Il s'agit de déchiffrer le point de vue adopté dans la narration, c'est-à-dire comment la voix oriente le récit, et les implications que les choix narratifs entraînent dans l'interprétation, à savoir quels effets sont produits par ce choix. La voix narrative a fait l'objet de très nombreuses études stylisticiennes, car, de manière très similaire à la représentation des paroles, elle se heurte à l'impossibilité d'être classifiée de manière étanche et définitive, tant les auteurs s'emploient à briser les conventions. Néanmoins, un rapide retour sur

⁶⁸ À ce sujet, voir Isabelle SIMOES MARQUES, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Les Cahiers du GRELCEF N°2, La Textualisation des langues dans les écritures francophones*. 2011.

⁶⁹ La notion de « plurilinguisme » renvoie en effet à l'emploi de différentes langues étrangères, comme l'indique le Larousse, consulté le 31.07.2017 : « Qui est en plusieurs langues différentes ». La « polyphonie » fait quant à elle référence à la multiplication des voix, comme l'indique le Larousse, consulté le 31.07.2017 : « Assemblage de voix ou d'instruments, sans préjuger de leur nature. » ou « Écriture à plusieurs voix, obéissant aux règles du contrepoint ».

différentes théories nous permettra de mettre en lumière les conditions narratives propices à la représentation de l'oralité et du dialecte.

La multiplication des voix, cette polyphonie qui peut rendre le discours littéraire si cacophonique qu'on en oublie « qui parle », est le point de départ de notre étude sur la voix narrative. Mais il apparaît rapidement que celui ou celle qui nous « parle » véritablement, c'est toujours l'auteur. C'est sa voix qui scelle le sort du narrateur, des personnages, et du lecteur. C'est l'idée défendue par BAKHTINE (1978 : 102) :

Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés 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.

C'est l'auteur qui décide de la manière dont il arrange son récit, de la quantité d'information qu'il délivre et des voix qu'il fait s'exprimer pour mieux laisser s'exprimer la sienne. C'est ce qu'explique BARTHES (1984 : 16) dans *Le bruissement de la langue* :

Toute énonciation suppose son propre sujet, que ce sujet s'exprime d'une façon apparemment directe, en disant je, ou indirecte, en se désignant comme il, ou nulle, en ayant recours à des tours impersonnels ; il s'agit là de leurres purement grammaticaux, variant simplement la façon dont le sujet se constitue dans le discours (...) ; ils désignent donc tous des formes de l'imaginaire. De ces formes, la plus captieuse est la forme privative, celle précisément qui est d'ordinaire pratiquée dans le discours scientifique, dont le savant s'exclut par souci d'objectivité; ce qui est exclu n'est cependant jamais que la "personne" (...), nullement le sujet; bien plus, ce sujet se remplit, si l'on peut dire, de toute l'exclusion qu'il impose spectaculairement à sa personne, en sorte que l'objectivité, au niveau du discours —niveau fatal, il ne faut pas l'oublier—, est un imaginaire comme un autre.

Ainsi, comme l'indiquent LEECH et SHORT ([1981] 2007 : 140), l'auteur est face au choix de sa prose littéraire, c'est lui qui décide de la manière dont sa voix et celles du/des narrateur(s) et des personnages s'entremêlent :

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?

Cette citation est intéressante pour deux raisons : premièrement parce qu'elle brise la frontière entre auteur et narrateur. Il peut s'agir d'un raccourci, mais cela attire davantage l'attention sur la différence entre focalisation et point de vue narratif : si l'auteur peut choisir un narrateur, un angle de vue sur la diégèse et le récit et une position plus ou moins interne à cette même diégèse, il n'en demeure pas moins que celui-ci est et restera toujours le maître du jeu. D'autre part, et dans le même ordre d'idée, cette citation brise la frontière entre omniscience et focalisation interne variable dans la terminologie genettienne : l'auteur/narrateur est toujours omniscient pour LEECH et SHORT, mais il peut choisir de renoncer à tout ou partie de cette omniscience pour raconter son récit. C'est ainsi que ces derniers définissent le point de vue fictionnel comme : « a selective withholding of information, or relinquishing of omniscience. » (2007 : 140). Ils l'opposent au point de vue discursif (*discoursal point of view*) qu'ils définissent comme : « the telling of the story through the *words* or *thoughts* of a particular person. » (2007 : 140). L'omnipotence de l'auteur étant établie, il convient désormais de revenir sur les stratégies narratives qu'il peut mettre en œuvre. Nous développerons deux des principales approches théoriques à la voix narrative : l'approche structuraliste, point de départ des études à ce sujet, puis l'approche interpersonnelle qui en découle⁷⁰.

⁷⁰ D'autres approches auraient pu être étudiées. Voir par exemple TOOLAN (1988) et BANFIELD ([1982] 2014).

L'approche structuraliste de la théorie du point de vue

Selon SIMPSON (1993 : 31), l'un des inconvénients de l'approche structuraliste à l'analyse poétique est son usage « métaphorique » ou « analogique » des termes linguistiques. Il prend pour exemple les théories de BARTHES (1972) et GENETTE (1972), qui ont tenté de définir des types de récits en fonction de leurs caractéristiques grammaticales. Ceci les amène à certaines imprécisions et approximations : les termes linguistiques voient leur sens élargi afin d'être appliqués à des catégories poétiques plus vastes⁷¹.

L'approche structuraliste amène notamment GENETTE à distinguer la *diégèse* du *récit*. En termes simples, la *diégèse* peut être définie comme le contenu narratif (événements, relations entre les personnages, évolution de l'intrigue, etc.) tandis que le *récit* peut être défini comme le contenant narratif (l'aspect linguistique, la manière dont les événements sont racontés, le tissu narratif en lui-même). C'est dans le récit que l'on observe des manipulations temporelles grâce à des analepses et des prolepses par exemple, la diégèse, elle, étant nécessairement chronologique. On peut trouver dans le récit des énoncés itératifs qui racontent plusieurs fois le même événement diégétique, du moins en théorie car, de son propre aveu, GENETTE concède que ces répétitions sont fréquemment accompagnées de variations de « point de vue » (1980 : 115). GENETTE fonde d'ailleurs sa théorie sur le point de vue narratif sur la distinction entre *diégèse* et *récit*.

Il différencie deux types de narrateurs. Le premier est homodiégétique : il s'agit d'un des personnages de la diégèse et il peut narrer à la première ou à la troisième personne indifféremment. Le second est hétérodiégétique : il est extérieur à la diégèse et

⁷¹ SIMPSON illustre son argument avec la définition que donne BARTHES de la notion de récit : « une grande phrase » (1975 : 241) ou encore avec les définitions que GENETTE donne des notions de temps et de mode (1980 : 161-162).

peut également narrer à la première ou à la troisième personne. Cette classification a été reprise et développée de nombreuses fois par les stylisticiens et bien qu'elle demeure à l'origine de la plupart des études sur le point de vue narratif, elle a depuis laissé la place à d'autres classifications. En effet, la théorie de GENETTE s'intéresse davantage à la place du narrateur par rapport au récit qu'à sa voix ou qu'à la manière dont il narre. Le choix de la personne n'est pas neutre. Une narration à la première personne aura souvent tendance à provoquer une certaine proximité entre le narrateur et l'auteur, tout en impliquant un investissement fort du narrateur dans son récit. Par opposition, dans une narration à la troisième personne, la présence de l'auteur dans son récit tendra à se faire oublier. C'est l'argument défendu par LEECH et SHORT (2007 : 215) : « by the consistent use of a third-person narrator (the author) 'appear(s) to disappear' ».

À la théorie sur la position du narrateur vient s'ajouter le point de vue qu'il adopte sur les événements narrés. GENETTE préfère utiliser le terme « focalisation » (1980 : 188-192) et distingue ainsi la *focalisation zéro* que l'on appelle aussi narration omnisciente, la *focalisation interne* quand la perspective du narrateur est restreinte à un ou plusieurs centres de conscience, et la *focalisation externe* quand le narrateur est relégué à une position d'observateur plus objectif qui ne connaît pas les pensées ou les sentiments des personnages. GENETTE précise qu'au sein d'un seul et même récit peuvent être observés plusieurs types de focalisation différents. Il n'en demeure pas moins que ces catégories, en apparence assez étanches, permettent difficilement de décrire tous les types de récits rencontrés dans la littérature. Tout d'abord, on peut noter une porosité certaine entre la focalisation zéro et la focalisation interne. Si la focalisation interne peut être variable et ainsi donner au narrateur accès aux pensées de plusieurs personnages, où peut-on placer la frontière entre ce type de focalisation et la focalisation zéro ? Nous verrons en effet que cette distinction s'applique difficilement aux romans de DOYLE. Sans

doute le terme même d'omniscience est-il inapproprié. Comme nous l'avons vu, et comme l'explique SIMPSON (1993 : 34), simplement parce que le narrateur ne s'intéresse pas aux pensées de tous les personnages, cela ne signifie par pour autant qu'il n'en a pas la possibilité :

Indeed, in the heterodiegetic narratives of internal and external focalization which Genette cites as examples, all of the narrators, including those of the Hemingway stories, possess at least the 'licence' of omniscience. Whether this licence is invoked or not is another issue.

Il nous semble que l'étude du point de vue narratif est plus complexe et moins dichotomique qu'il n'y paraît. L'approche interpersonnelle, développée notamment par SIMPSON, adopte un angle qui correspond davantage à une étude de la polyphonie narrative, puisqu'elle tente de déchiffrer les relations complexes entre narrateur(s), personnage(s) et lecteur(s).

L'approche interpersonnelle du point de vue narratif

Cette approche, adoptée par SIMPSON (1993), tient davantage compte des techniques narratives utilisées par les auteurs pour manipuler l'interprétation du lecteur.

SIMPSON écrit (1993 : 38) :

It is marked not only by its preoccupation with the compositional processes of both literary and everyday narratives but by its concern with the linguistic devices by which narrators slant and orientate their narrative towards readers. This emphasis on the compositional techniques of message construction prompts me to label this approach interpersonal.

Le terme *interpersonnel* est utilisé par M.A.K. HALLIDAY (1970 : 335, cité par SIMPSON, 1993 : 38) pour décrire une fonction du langage qui est :

[C]oncerned with the establishment of social relations and with the participation of the individual to all kinds of personal interaction. Language, in this function, mediates in all the various role relationships contracted by the individual, and this plays an important part in the development of his personality.

Cette approche s'intéresse à la macrostructure et à la microstructure du récit afin d'identifier le point de vue narratif tout en tentant de repérer les éléments linguistiques qui donnent au texte son caractère unique (SIMPSON, 1993 : 38). SIMPSON s'intéresse tout particulièrement à la modalité. Le point de départ de son étude est le modèle proposé par FOLWER (1986) et que nous avons inséré dans le tableau ci-dessous :

Point de vue interne: filtré par un personnage	Interne type A : prédominance de narration à la 1 ^{ère} personne, point de vue d'un personnage qui participe aux événements. Mode très 'subjectif', présence de jugements relatifs aux autres personnages... Modalité saliente et présence de verbes dénotant les pensées, les sentiments et la perception.
	Interne type B : prédominance de narration à la 3 ^{ème} personne. Narrateur 'omniscient' qui a accès aux pensées des personnages. Modalité auctoriale non proéminente, focalisation sur les personnages. Présence de verbes dénotant les pensées, les sentiments et la perception.
Point de vue externe: description extérieure aux personnages	Externe type C : Narration à la 3 ^{ème} personne la plus impersonnelle. Le narrateur refuse de rapporter les procès mentaux des personnages. Absence de modalité et de verbes de perception. Récit en apparence 'objectif', neutre et impersonnel.
	Externe type D : le plus intrigant et problématique. Le narrateur est mis en avant par une modalité explicite et parfois par une narration à la 1 ^{ère} personne. L'impression donnée est celle d'un narrateur qui contrôle la narration et qui, bien qu'il n'ait pas accès aux pensées ni aux sentiments des personnages, montre une opinion définie sur ces derniers et sur les événements racontés.

Tableau 8 : le modèle de classification des types de narration de FOWLER (1986)

Avec cette classification comme point de départ, SIMPSON (1993 : 46) présente un modèle permettant d'identifier le point de vue narratif à partir de l'étude de la modalité. Il part de l'hypothèse selon laquelle le type de point de vue adopté par un auteur est déterminant dans l'identification de son style par le lecteur. Comme l'explique SIMPSON

(1993 : 53-54), le modèle de FOWLER ne permet pas de rendre compte de certains types de récits, notamment des récits en focalisation interne avec un narrateur à la première personne dans lesquels la modalité épistémique domine ou encore des récits en focalisation interne avec un narrateur omniscient à la troisième personne dans lesquels la modalité auctoriale est bien présente. De plus, SIMPSON remarque que les récits internes de type A et externes de type C peuvent être très proches. En d'autres termes, les catégories défendues par FOWLER semblent trop étanches et ne prennent pas en compte tous les jeux de points de vue mis au point par les auteurs. SIMPSON propose donc un modèle élargi qui permet de mieux rendre compte de ces variations autour du point de vue narratif. Son modèle est très clairement expliqué par SORLIN (2014 : 109). Pour simplifier la lecture, nous l'avons inséré dans le tableau qui suit :

Catégorie A : le narrateur participe à l'histoire, correspondant au narrateur homodiégétique de Genette.	Modalité positive : (A+ve) : prépondérance de verbes de sentiments (<i>verba sentiendi</i>), etc. Ce sont les désirs des personnages qui s'expriment : présence d'adjectifs et d'adverbes d'évaluation. Dominance de la modalité déontique et boulique et des énoncés généralisants. Absence de « words of estrangement ». Très proche du type A interne de Fowler.	
	Modalité négative (A-ve) : modalité épistémique dominante, connaissances limitées du narrateur. Se trouve souvent dans des passages clés des narrations homodiégétiques, lorsque le narrateur est en pleine remise en question personnelle. Proche du type D externe de Fowler.	
	Modalité neutre ou A(N) : absence totale de modalité narrative : pas d'opinion ni de jugement ; descriptions purement physiques et objectives, pas de détails psychologiques.	
Catégorie B : le narrateur ne participe pas à l'histoire, est invisible ou <i>désincarné</i> , correspondant au narrateur	Mode réflecteur : Événements relatés depuis l'intérieur d'une conscience (un ou plusieurs personnages)	Modalité positive ou B(R)+ve : Modalités prédominantes similaires aux modalités A+ve et B(N)+ve : déontique et boulique. Changement de perspective narrative : le narrateur narre depuis la conscience d'un personnage.
		Modalité négative ou B(R)-ve : Modalités prédominantes similaires aux modalités A-ve

hétérodiégétique. Deux modes :		et B(N)-ve. Sentiment d'aliénation du personnage par rapport à son environnement qui donne un récit à coloration modale négative dont le narrateur se fait écho depuis la conscience de son personnage.
		Modalité neutre ou B(R)neutre : catégorie rare → personnage réflecteur 'objectif', sans jugement ou appréciation. Fine différence avec le mode narratorial : c'est l'absence de vision panoramique ou variable qui permet le plus souvent son identification.
	Mode narratorial : Événements relatés depuis l'extérieur : la seule 'voix' exprimée est celle du narrateur.	Modalité positive ou B(N)+ve : Modalités prédominantes similaires à la modalité A+ve : recours à la modalité déontique et boulique, aux adverbes et adjectifs d'évaluation et aux énoncés génériques. La différence se situe dans le choix d'un narrateur invisible de 3 ^e personne. Effets : vision panoramique ou point de vue variable. Parfois la distance auteur/narrateur devient ténue.
		Modalité négative ou B(N)-ve : on n'entre pas dans le détail des pensées des personnages. Abondance d'expressions modales relevant de la modalité épistémique crée un sentiment d'étrangeté. Mode proche de A-ve de par la distance entre les personnages et le narrateur. Proche du type externe D de Fowler.
		Modalité neutre ou B(N)neutre : focalisation externe chez Genette, type C externe de Fowler. Mode le plus objectif et impersonnel. Le narrateur se contente de livrer les faits sans les modaliser, ou très peu. Similaire à la modalité A neutre.

Tableau 9 : modèle de classification du point de vue narratif de SIMPSON (1993)

Ce modèle est plus complet que les précédents, même s'il présente l'inconvénient d'être complexe d'utilisation. L'approche modale permet de mieux éclairer le dialogisme à l'œuvre dans le discours romanesque. Nous choisissons de ne pas limiter notre analyse à l'utilisation d'un seul modèle ou d'une seule terminologie, afin de mieux pouvoir soulever les points intéressants dans la narration de l'*orature*. Nous serons donc amenée

à faire référence à différentes approches du point de vue narratif et de la focalisation en fonction des besoins de notre analyse.

Ces questions sont essentielles à notre étude pour deux raisons. D'une part, la représentation de l'oralité et du dialecte n'est pas toujours limitée aux paroles « rapportées » dans le dialogue au sens strict mais s'étend aussi parfois aux parties narratives. Il conviendra donc d'identifier le fonctionnement de l'*orature* et de la *dialecture* au niveau narratif afin de déterminer le rôle qu'elles jouent dans la poétique du parler quotidien irlandais contemporain que nous cherchons à mettre au jour dans l'œuvre doylienne. D'autre part, les personnages focalisateurs et les techniques narratives sont multiples dans cette œuvre. Il conviendra donc de décoder la stratégie littéraire de l'auteur afin de démêler la cacophonie et d'identifier les différentes voix superposées. C'est en effet à travers le choix d'une narration orale, dialectale et cacophonique que s'exprime le style doylien que nous cherchons à déchiffrer.

Les différents aspects de la représentation de l'*orature* et de la *dialecture* ayant été présentés, il convient à présent de terminer ce chapitre en étudiant les enjeux et les limites de ces styles littéraires.

1.3.5 Enjeux et limites de l'*orature* et de la *dialecture*

Selon DURRER (2005 : 25) trois raisons sous-tendent la sélection des traits d'oralité représentés à l'écrit. Premièrement, il est difficile, voire impossible de transcrire fidèlement l'oralité à l'écrit. Deuxièmement, il est essentiel de ne pas choquer le lecteur ni d'entraver son expérience de lecture. Enfin, les auteurs ne sont pas nécessairement conscients de toutes les caractéristiques de l'oral. Ce troisième point nous semble moins convaincant, notamment parce qu'il est difficile à démontrer. En effet, comment savoir si un auteur omet certains traits pour faciliter la lecture de son texte ou simplement parce

qu'il n'a pas conscience de leur existence ? Dans le cas de DOYLE qui fait montre, nous le verrons, d'une grande maîtrise des traits oraux et dialectaux, il y a fort à parier que cette troisième raison n'est pas valable. Ces trois raisons seront néanmoins au cœur des trois sous-sections suivantes, qui traiteront respectivement de la place du lecteur, de la vaine quête du mimétisme et de l'importance du choix auctorial comme enjeux et limites de l'*orature* et de la *dialecture*. Bien que l'oralité et l'écriture dialectale présentent toutes les deux des enjeux et des limites, c'est sans nul doute le dialecte qui est le plus problématique à l'écrit, c'est pourquoi il sera étudié plus en détail que l'oralité dans les sections suivantes.

1.3.5.1 Place du lecteur dans la compréhension, l'interprétation et l'appréciation de l'*orature* et de la *dialecture*

Si le choix de représenter l'oral et le dialecte via le *medium* écrit relève de l'auteur, l'interprétation qui en sera faite relève quant à elle du lecteur. En effet, le lecteur de littérature a intégré tout un éventail de conventions. Il entame donc la lecture d'une œuvre littéraire avec, sinon des attentes, du moins une idée de ce qu'est un roman. Il a par exemple intégré les conventions de la langue standard (grammaire, lexique, graphie) qui est le plus souvent la langue du genre romanesque. De même, il connaît les conventions de l'écriture littéraire (structure du roman, alternance de parties narratives et de dialogues, convention de présentation du dialogue, etc.). Ainsi, toute déviation par rapport à ces conventions est saillante pour le lecteur qui entre dans le monde du texte⁷² et doit ajuster ses attentes pour vivre son expérience de lecture. Tout cela n'est pas spécifique à l'*orature* ou à la *dialecture*, car chaque roman est une expérience unique avec un style particulier. Néanmoins, les déviations qui caractérisent l'écriture de l'oralité et

⁷² Nous reviendrons sur la théorie des mondes textuels (*text-world theory*) au chapitre 3 (3.3.3.2.1). À ce sujet, voir notamment STOCKWELL (2002) et GAVINS (2007).

du dialecte demandent un effort d'ajustement particulier au lecteur. C'est ce qu'indique HODSON (2014 : 36) : « [A]ny deviation for the fixity of the written forms – such as respellings to indicate dialect – strike readers very forcibly ». COLE (1986 : 6) mentionne un « contrat de communication » (« communicative contract ») établi entre l'auteur et le lecteur. C'est grâce à celui-ci que l'illusion créée par les modifications graphiques est maintenue :

[T]here can be seen to exist an unstated 'communicative contract' between writer and audience which hold (sic) that both writer and 'reader' know their common language and 'know' that the orthographic system is simply a representation of the phonology (and other components) whose sound structure they 'know' anyway. Moreover, a writer, depending upon the language and culture, of course, probably assumes on the part of his reader a general familiarity with a number of spoken varieties of their common language, regardless of the variety actually used by either the writer or the reader in everyday speech... The fact is that, unless this 'contract' holds, there is no real way, orthographical distortions, phonetic renderings, or anything else, for the author to represent the pronunciation of his characters. Both standard and nonstandard orthography succeed in representing the illusion of human speech only because the reader already knows what it sounds like.

La critique littéraire indique le plus souvent que la réception de la littérature dialectale est mauvaise, en partie parce que, lorsque la langue dialectale est encodée de manière presque exhaustive, un lecteur ne maîtrisant pas le dialecte en question peut difficilement déchiffrer le texte. C'est ce qu'explique JOBERT (2009 : 74) :

Dans la *Relevance Theory*, on considère qu'un acte de communication perçu comme trop obscur marque un manque de volonté véritable de communiquer. Un encodage dialectal trop opaque, que la théorie de la politesse linguistique qualifierait d'acte menaçant, peut être perçu par certains lecteurs comme une violation du pacte qui unit lecteur et narrateur. On sait que certains lecteurs anglais ne parviennent pas à lire les romans de Irvine Welsh alors que d'autres s'accommodent très rapidement du code utilisé.

La littérature dialectale serait donc en quelque sorte plus élitiste que populaire ou démotique car elle intéresse principalement les lecteurs qui maîtrisent le dialecte en question ou les linguistes et stylisticiens intéressés par son fonctionnement, et moins le grand public. La deuxième raison expliquant la mauvaise réception de la littérature

dialectale est que, quel que soit le degré d'encodage choisi par l'auteur, elle demande un effort supplémentaire au lecteur. C'est l'idée que défend LAKOFF (1982 : 242) :

[T]he representation of nonstandard dialect in writing — as a reader of, say Mark Twain or George Ade will attest — tends to give the reader a tired throat after a short period of reading: we cannot help subvocalizing as we read 'dialect'; it exists only in oral form.

Selon LAKOFF, la lecture de l'*orature* et de la *dialecture* est moins fluide que celle d'un texte écrit en anglais standard dans un style écrit et littéraire car le lecteur a tendance à tenter de vocaliser le texte afin d'identifier l'effet recherché par l'auteur. La difficulté de lecture est donc en grande partie liée à la collision entre le *medium* écrit et le *medium* oral. Le problème qui en découle est que l'imperfection du système de représentation de l'oralité et du dialecte via le *medium* écrit ne permet pas au lecteur d'être certain de son interprétation. HODSON (2014 : 91-92) affirme :

For a literary author (...) any attempt to manipulate the spelling of a word in order to indicate a dialect pronunciation is always going to be a very inexact art, and **one that is liable to be interpreted in different ways by different speakers.** (...) Overall, then, such respellings often appear to indicate a highly specific pronunciation, but the inexact nature of the English spelling system makes it difficult to be confident about what that pronunciation is. **For the reader, it can feel rather like trying to do a logic puzzle with a number of equally valid, but mutually exclusive, answers.**

Comparons les exemples suivants :

—Are yeh serious? (Sharon) (*TS*, 285)

Ye alright mate? Ye got a sore tooth? (*How Late it was, How Late*, 5)

La modification graphique du pronom personnel YOU dans ces deux exemples est frappante. Le lecteur sait donc d'emblée que l'auteur cherche à indiquer une prononciation spécifique en choisissant de modifier la graphie. Toutefois, comment savoir quelle prononciation est censée être représentée ? Hors contexte, il n'est pas possible de répondre à cette question. Consciemment ou non, le lecteur remarque cette graphie déviante et peut, s'il le souhaite, tenter de la déchiffrer. Le lecteur stylisticien entame des recherches afin de déterminer avec le plus de précision possible l'effet recherché. Mais le

lecteur ordinaire se contente peut-être de remarquer qu'on lui signifie une prononciation déviante⁷³. De surcroît, le dialecte de référence du lecteur (qu'il s'agisse du dialecte standard ou d'un dialecte non standard quel qu'il soit) tend à influencer l'interprétation qu'il fera de la modification graphique à la lecture. HODSON (2014 : 92) explique en effet qu'une même modification graphique peut être interprétée différemment par différents lecteurs :

It is true that the same nonstandard spelling may on occasion represent different pronunciations to different readers. For example, the spelling *haid* for *head* may appear to one reader to be intended to rhyme with *aid*, in which case it would be a substandard dialect form, perhaps intended to represent a pronunciation heard in some parts of the South [America] but recognized in all regions as nonstandard. To another reader it may appear that *haid* is intended to rhyme with *said*.

Par conséquent, il est nécessaire que le lecteur identifie le dialecte que l'auteur veut lui faire entendre à la lecture afin de l'interpréter correctement. En l'occurrence, le lecteur des deux exemples ci-dessus aura identifié que le premier, issu de l'œuvre doylienne, cherche à représenter une prononciation irlandaise, tandis que le second, issu du roman *How Late it was, How Late* de James KELMAN, est ancré dans un contexte écossais⁷⁴. Quoi qu'il en soit, l'interprétation du lecteur sera influencée par son expérience personnelle et son dialecte de référence. C'est l'idée défendue par CHAPMAN (1984 : 15) :

[T]he question of the reader's 'ear' is as important as that of the writer. (...) People undoubtedly vary in the precision and sensitivity of their responses to auditory stimuli. Responses to language, which demands the silent creation of sound through visual signals, is even more complex. All literature which is read silently makes different demands from that which is read aloud. (...) What really happens in the 'inward ear', when the reader silently encounters dialogue or other representations of sound, is a psycholinguistic question which has had little attention. It is certain that, as in the case of the writer, interpretation will be influenced by each individual's idiophone and experience of living speech.

⁷³ Ou pas dans le cas du *eye-dialect* ou la graphie modifiée n'indique pas un accent particulier, mais une régularisation de la graphie par rapport à la prononciation, c'est là le leurre.

⁷⁴ En l'occurrence, il semblerait, au moins pour l'exemple tiré de DOYLE, qu'il s'agisse d'un marqueur mixte, pouvant signifier soit une prononciation AI de YOU, soit une orthographe phonétique d'*eye dialect*. Voir BOICHARD (2018b).

HODSON (2014 : 92) considère qu'une connaissance du dialecte représenté est la condition à une bonne compréhension par le lecteur :

Of course, if the reader is already familiar with the dialect in question – if, in other words, the reader already has a good idea of what the answer to the puzzle is – then the respelling may prove quite effective at providing broad hints about the intended accent.

Mais CHAPMAN (1984 : 19) précise qu'il n'est pas nécessaire que le lecteur soit un phonologue spécialiste du dialecte et de l'accent en question pour que l'encodage produise l'effet recherché : « Appreciation (...) need not depend on any technical knowledge if the reader has the will and the 'ear' to hear what he reads ». En effet, sans pour autant être spécialiste disons de l'accent marseillais, un lecteur francophone sera capable d'entendre l'idée qu'il s'en fait dans une tentative de représentation littéraire⁷⁵. De la même manière, un lecteur anglophone, qui plus est britannique, saura probablement entendre un accent anglais-irlandais en lisant une représentation. Il n'en demeure pas moins en effet qu'une certaine connaissance des différents accents d'une langue est nécessaire à l'interprétation d'une œuvre de littérature dialectale. Cela explique en partie pourquoi la représentation du dialecte, et de l'accent en particulier, se sont largement développée à partir du xx^e siècle et grâce aux innovations technologiques qui ont permis à ces derniers d'être connus du plus grand nombre. C'est ce qu'affirme PAGE (1988 : 56) :

In periods before widespread travel and promulgation of the spoken word by radio and other means made a variety of accents and dialects familiar to nearly all, the writer using dialect words or indicating regional pronunciations ran the risk of mystifying his reader if his representation went very far in the direction of realism.

En effet, l'auteur avait beau être capable de représenter le dialecte dans lequel il ou elle souhaitait faire s'exprimer ses personnages, il ou elle prenait néanmoins le risque

⁷⁵ Nous pensons par exemple à l'œuvre de Marcel PAGNOL qui, malgré une proportion assez faible de modifications graphiques, donne fortement l'impression d'entendre le dialecte méridional. Cela est en grande partie lié au cotexte et au contexte dans leur ensemble, mais aussi à la présence de certains marqueurs dialectaux non accentuels. Voir BILLIEZ et de ROBILLARD (eds.) *Français : variations, représentations, pratiques*. ENS Éditions, 2003.

de n'être compris que par les locuteurs de ce même dialecte. C'est ainsi que, pour des raisons de lisibilité, Charlotte BRONTË, après la mort de sa sœur Emily, prit l'initiative de réviser la première édition de *Wuthering Heights*. Elle écrivit à l'éditeur :

It seems to me advisable to modify the orthography of the old servant Joseph's speeches ; for though as it stands it exactly renders the Yorkshire dialect to a Yorkshire ear, yet I am sure Southerners must find it unintelligible ; and thus one of the most graphic characters in the book is lost on them⁷⁶.

Il est plus aisé aujourd'hui pour n'importe quel lecteur anglophone sur la planète d'avoir une idée des caractéristiques de n'importe quel accent de la langue anglaise, et donc de pouvoir interpréter un dialecte représenté à l'écrit. Cette question de l'interprétation du dialecte représenté a fait l'objet de multiples études. TRAUGOTT et PRATT (1980 : 338-9) pensent par exemple que l'utilisation de la graphie standard dans le dialogue signifie que les personnages s'expriment dans le dialecte de référence du lectorat pour qui le texte est écrit, et que les déviations indiquent un dialecte différent :

By convention ... when a writer uses normal English spellings in dialogue ... we infer that the pronunciation intended is the standard of the audience for which the work is written, while special deviant spellings indicate the pronunciation of a dialect that is not the audience's standard.

Cette réflexion s'applique sans doute assez bien à la littérature pré-xx^e siècle. Toutefois, il nous semble qu'il s'agit d'un raccourci à nuancer, d'une part car la notion de convention est mise à mal par l'écriture dialectale contemporaine qui s'en affranchit volontiers, mais également car il est difficile de déterminer le lectorat visé par un auteur. Il nous semble presque impossible de tirer des conclusions générales de la représentation de l'oralité et du dialecte dans la littérature contemporaine, que ce soit du point de vue de la stratégie littéraire des auteurs, ou de l'interprétation littéraire, linguistique ou sociolinguistique qu'en fera le lecteur.

⁷⁶ WISE, Thomas James et John Alexander SYMINGTON (eds). *The Brontës : Their Lives, Friendships and Correspondence*, Oxford, 1932. Cité par PAGE (1973 : 66).

Les études portant sur la littérature dialectale, même celle d'HODSON qui est pourtant la plus complète et la plus récente, oublient pour la plupart de mentionner l'importance des éléments contextuels permettant au lecteur d'interpréter les modifications graphiques comme représentantes d'un dialecte en particulier (JOBERT, 2018). Les stylisticiens cognitivistes comme GAVINS (2007) ou STOCKWELL (2002, 2012) insistent sur l'importance du contexte de lecture dans l'interprétation du texte littéraire, et donc par extension l'interprétation de l'encodage dialectal. Par exemple, dans une certaine mesure, on peut considérer qu'un lecteur irlandais connaissant DOYLE et lisant *TP* ou *TMP* dans un pub à Kilbarrack aura une expérience de lecture plus authentique et sera mieux à même d'interpréter le dialecte représenté qu'un lecteur américain le lisant chez lui. Ces approches stylisticiennes sont intéressantes en ce qu'elles permettent de nuancer les études généralistes tirant des conclusions parfois trop rapides. L'inconvénient est qu'en accordant trop d'importance à ce contexte de lecture qui est nécessairement unique, il devient difficile de tirer la moindre conclusion interprétative qui ne soit pas de l'ordre du compte-rendu de lecture personnelle. Ce n'est pas l'objet de notre travail, et nous ne rentrerons donc pas plus en détail dans ces approches⁷⁷. Néanmoins, on peut ajouter au contexte de lecture les éléments co-textuels entourant les modifications graphiques et permettant au lecteur d'intégrer ces dernières dans un contexte géographique, social et linguistique spécifiques (JOBERT, 2018). Par exemple, la présence de références politiques et culturelles à l'Irlande dans *TP* et *TMP* (et plus généralement dans l'œuvre doylienue) ont une incidence directe sur le lecteur, qui interprétera comme marqueurs d'irlandité des marqueurs supradialectaux qui, dans un

⁷⁷ À ce sujet, voir les travaux de GAVINS (2007), STOCKWELL (2002, 2012), WHITELEY (2011), PELOW, SWANN, TRIMARCO, et WHITELEY (2015).

autre contexte, auraient tout à fait pu représenter un dialecte tout autre (BOICHARD, 2018b).

Le premier rôle du lecteur dans l'interprétation de l'encodage dialectal est donc purement linguistique. Il s'agit de reconnaître le dialecte représenté. Le second est davantage lié à l'interprétation littéraire et à la caractérisation : l'encodage dialectal tend à impliquer une certaine position sociale des personnages. PRESTON (1982 : 322) explique en effet que l'encodage dialectal implique pour le lecteur une interprétation sociolinguistique quant au statut social du personnage dont les paroles sont représentées :

English has been spelled for so long, and we literates have read it for so long in one shape, that its very appearance has taken on significance beyond the message. I find it difficult to think of a respelling (except such trivial, nonattributed ones as nite) that I do not feel to be critical of the speaker. Generally, that criticism is in the direction of lower social status, lack of education, illiteracy, boorishness or thuggishness or rusticity (though I know that all these 'criticisms' are open to romantic interpretations).

Par conséquent, dans l'imaginaire du lecteur, un personnage s'exprimant dans un dialecte non standard sera nécessairement peu instruit et issu d'une classe sociale défavorisée :

In other words, when we learn to read we learn to associate a particular set of spelling practices as being 'correct' spelling and to see all other spellings as 'bad' spellings. This means that any respellings carry the message that the person whose speech is being represented in this way is ill-educated and of low social status.

HODSON (2014 : 95) soulève également ce point essentiel : le lecteur est amené à interpréter les modifications graphiques relevant du dialecte comme des marqueurs sociolinguistiques indiquant qu'un personnage n'est pas instruit. Mais ces modifications graphiques sont le fait de l'auteur, et nous avons vu que nombre d'entre-elles n'indiquaient rien d'autre qu'un accent, voire simplement le fait que les paroles étaient prononcées via le *medium* oral dans le cas du dialecte pour l'œil. On voit donc ici se mettre en place une stratégie du leurre dans laquelle l'oralité est porteuse d'indications

sociolinguistiques. Ceci est directement lié aux tensions entre langue standard et dialecte, comme l'explique HODSON (2014 : 95) :

Given the strong association between literacy and the standard language (...) these phonologically empty respellings give the impression that the character in question is uneducated. Of course, on reflection, this does not make much logical sense: direct speech purports to transcribe how the character speaks not how they write, so the fact that the writer has chosen to use a non-standard spelling such as 'giv' or 'enouf' should not reflect on the educational level of the character whose speech is so represented.

Ces tensions entre langue standard et dialecte sont entretenues par certaines modifications graphiques qui attirent l'attention sur l'écart par rapport à la graphie standard. HODSON (2014 : 98) explique :

Overall, (...) the effect of only signalling stigmatized phonological features means that apostrophes are typically used to point up how non-standard speech deviates from a presumed norm, and therefore what is 'wrong' with the pronunciation of the speaker in question. Some writers, including James Joyce and Irvine Welsh, have preferred not to use apostrophes.

Le choix qui est fait par certains auteurs, comme DOYLE, de signaler à l'aide d'une apostrophe l'élision de certaines lettres – notamment du <g> dans la graphie <ing>, du <f> dans <of> ou encore du <t> dans <what> – attire en effet l'attention du lecteur sur l'écart graphique par rapport à la norme, et donc sur une soit-disant déviance dans la prononciation des personnages, toute relative fût-elle. Certains auteurs, comme James KELMAN ou Irvine WELSH, choisissent de ne pas signaler cet écart afin d'éviter les interprétations sociolinguistiques que ce dernier implique, et on peut donc considérer qu'un auteur comme DOYLE qui utilise cette convention le fait par choix, peut-être pour attirer l'attention sur cet écart, ou peut-être pour ne pas rendre l'expérience de lecture trop difficile. Il nous semble, et nous tenterons de le démontrer, que l'écriture doylienue, bien que moins systématique dans l'encodage et davantage liée au *SE* que des écritures dialectales comme celles de WELSH ou KELMAN, est plus démocratique et démotique en ce sens qu'elle est plus accessible. En effet, si WELSH et KELMAN tentent de s'affranchir autant que possible des conventions graphiques et littéraires pour s'approcher au maximum

d'un encodage réaliste du dialecte et de l'oralité, leur œuvre s'en trouve par conséquent moins accessible au grand public que l'œuvre doylienne.

La difficulté de lecture engendrée par la représentation de l'oralité et du dialecte, ainsi que les implications sociolinguistiques prêtées à cette dernière peuvent en effet provoquer une certaine résistance de la part du lecteur (« reader resistance », TOOLAN (1992 : 34)). Plusieurs explications à ce phénomène existent selon HODSON (2014 : 110). Tout d'abord, il arrive que les auteurs ne représentent pas le dialecte et l'oralité de manière stable et régulière. Ainsi, ils choisissent par exemple d'intégrer des marqueurs dialectaux et d'oralité au début du roman, puis le font de moins en moins au fur et à mesure, partant du principe que le sentiment qu'ils recherchaient est en place⁷⁸. Le lecteur peut donc avoir le sentiment que le contrat de communication établi avec l'auteur est brisé, ou que ce dernier ne lui fait pas confiance pour déchiffrer le dialecte sur la durée, ou encore qu'il n'a pas fait l'effort d'être régulier dans son style. La caractérisation peut par conséquent être entravée, tout comme la relation de confiance entre l'auteur et le lecteur. En quelque sorte, quand bien même le lecteur aurait accepté le contrat de communication avec l'auteur, qu'on pourrait comparer ici à une conception coleridgienne du contrat littéraire, et par conséquent accepté d'entendre le dialecte et l'accent représenté au début du roman, l'absence de régularité le rappelle à l'aspect construit de cette représentation, et brise la « suspension de l'incrédulité ». C'est l'argument défendu par PAGE (1973 : 11) :

If dialogue is too close to actual speech (...), the reader is likely to become weary or irritated. The dialogue technique will fail, that is, to the extent that it calls attention to itself. If on the other hand, it is too remote from actual speech, the reader's sense of reality may be offended.

⁷⁸ Voir JOBERT (2018).

Ensuite, certaines conventions littéraires remontant au XIX^e siècle (FERGUSON, 1998 : 2-3 ; CHAPMAN, 1994 : 221 ; PAGE, 1973) exigeant que les personnages principaux s'expriment en anglais standard peuvent avoir pour conséquence une absence de réalisme en ce qu'un auteur choisira de faire s'exprimer en *SE* un personnage qui devrait normalement parler un anglais dialectal⁷⁹. Cela pose donc un problème de cohérence que le lecteur pourrait considérer comme problématique. Enfin, lorsqu'une différence est faite entre les personnages, certains s'exprimant en *SE* et d'autres en anglais dialectal, il n'est pas rare que les personnages s'exprimant en anglais dialectal soient présentés de manière moins positive, ce qui contribue à entretenir la condescendance de la norme par rapport au dialecte⁸⁰. Ces trois explications sont globalement valables pour le traitement du dialecte dans la littérature anglophone du XIX^e et du début du XX^e siècle, mais il nous semble qu'elles sont toutefois à nuancer car il s'agit là tout de même de généralisations qui ne s'appliquent pas à toute la littérature dialectale, et encore moins à la littérature contemporaine. En effet, le rapport au dialecte et les conventions littéraires ont évolué, ces dernières ont été brisées par les auteurs modernes et postmodernes, de telle sorte que la littérature contemporaine est en partie affranchie de ces considérations.

À présent que nous avons déterminé le rôle joué par le lecteur dans l'interprétation et l'appréciation de l'écriture de l'oralité et du dialecte, intéressons nous davantage au point de vue de l'auteur, qui se trouve face à une quête vaine, celle d'une représentation « parfaite » de l'oralité et du dialecte.

⁷⁹ L'exemple de Joseph dans *Wuthering Heights* cité plus haut est frappant : Emily BRONTË avait choisi de le faire s'exprimer en anglais dialectal, mais Charlotte, dans la seconde édition du roman publiée deux ans après le décès de sa sœur, prit la décision de lisser son parler dialectal qu'elle jugeait trop marqué (voir 1.3.5.1).

⁸⁰ Nous pensons notamment aux personnages de DICKENS, comme par exemple Jerry Cruncher, dans *A Tale of Two Cities*. Cet employé de banque qui bat sa femme et qui est impliqué dans un marché noir consistant à déterrer et vendre des cadavres à des étudiants en médecine est l'un des rares personnages s'exprimant en anglais dialectal dans le roman. Le dialecte est ainsi associé à un personnage provoquant peu d'empathie chez le lecteur.

1.3.5.2 Mimétisme, réalisme, verisimilitude et authenticité

Le choix de l'*orature* et de la *dialecture* est un parti pris littéraire nécessitant un travail important sur la langue afin de représenter des caractéristiques du *medium* oral à travers le *medium* écrit. Or, les deux *media* n'entretenant pas une relation de correspondance univoque, la représentation de l'un dans l'autre ouvre une brèche que les auteurs tentent de refermer en sachant leur quête vaine. Par conséquent, le degré d'encodage choisi par l'auteur est un indicateur quant à la nature de la quête qu'il ou elle entreprend. Les études s'intéressant à l'*orature* et à la *dialecture* mentionnent tour à tour les notions de mimétisme, réalisme, verisimilitude et authenticité. Ce sont autant de notions qu'il convient de définir afin de déterminer quel type d'*orature* est visé par l'auteur.

Le réalisme ne saurait se définir de manière univoque. HODSON (2014 : 197) met en garde :

Any attempt to define the term 'realism' must be prefaced by the warning that it is a notoriously difficult term to pin down and that it has meant different things to different people at different times. One very broad way of approaching realism is to define it as an attempt to create a work of art which represents the world as it really is.

LEECH et SHORT (2007 : 122) expliquent qu'une œuvre littéraire est souvent jugée, positivement ou négativement, relativement à son degré de réalisme. Ce dernier est perçu soit comme une qualité esthétique nécessaire, soit comme une marque de mauvaise qualité littéraire :

[T]o call a novel 'realistic' has seemed to imply a value judgment: that in fiction, realism is a necessity of good literature, or that on the contrary, 'mere realism' is bad: in Oscar Wilde's words, 'The man who calls a spade a spade should be compelled to use one. It is all he is fit for.'⁸¹ We shall avoid such evaluative interpretations of the term 'realistic' in what follows, and will argue that, in any case, there are a number of different concepts of realism to be considered. The main problem, however, is that talk of realism has always seemed to involve measuring a work against some absolute standard of reality – something 'out

⁸¹ WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890).

there' of which a writer could, if need be, give an exact xerographic copy. Harry Levin is closer to the truth when he compares the myth of absolute realism with the myth of absolute liberty: there is no such thing as a 'completely realistic' piece of fiction⁸².

Pour celles et ceux qui considèrent le réalisme comme une qualité esthétique nécessaire, la difficulté demeure de savoir quelle réalité imiter, car c'est bien ce dont il s'agit, au sens platonicien ou aristotélien de mimétisme (du grec *μιμεῖσθαι* : imiter). Mais plus encore, la difficulté est de savoir ce qu'est la réalité, car cette dernière n'est pas un concept absolu. HODSON (2014 : 197) poursuit en effet :

Some of the problems with such a definition become apparent, however, as soon as we start to think about this idea of how the world 'really is'. From a philosophical point of view, the belief that the world is comprised of a single objective reality which is simply waiting to be observed and analysed is itself problematic.

Dès lors, il apparaît que le réalisme absolu n'existe pas, et qu'il n'y a donc pas lieu de chercher à l'atteindre. LEECH et SHORT ([1981] 2007 : 123) affirment en effet :

[R]ealism is a relative concept; relative, that is, to the purpose of the writer and the effect on the reader. The only thing which matters in fiction is the *illusion* of real experience, and a scientific description, if anything, distances us from that illusion.

Les auteurs en quête de réalisme cherchent à donner l'illusion d'une forme de réalisme. Les auteurs de l'*orature* et de la *dialecture* cherchent à donner l'illusion au lecteur qu'il/elle est en train d'entendre une véritable conversation spontanée dans un certain dialecte. Cette illusion est ce que LEECH et SHORT ([1981] 2007 : 126) appellent *verisimilitude*. Pour que l'illusion soit réussie, le lecteur doit avoir le sentiment que les événements décrits auraient véritablement pu avoir lieu dans le monde réel, ou, dans le cas de l'*orature* et de la *dialecture*, que les paroles représentées auraient pu être

⁸² À l'instar de LEECH et SHORT ([1981] 2007), nous n'adoptons pas une approche évaluative. Ces considérations nous éloigneraient de notre objectif, et nous choisissons donc de ne pas les développer. Cette ambiguïté de la relation entre réalisme et qualité littéraire découle de l'ancienne opposition grecque entre l'esthétique platonicienne et l'esthétique aristotélienne. Voir ARISTOTE, *Poétique* et PLATON, *La République*.

prononcées de la sorte. En d'autres termes, l'authenticité est la clé de la réussite de la verisimilitude. LEECH et SHORT ([1981] 2007 : 127) expliquent :

The combination of verisimilitude and credibility is a stock-in-trade of mainstream 'realistic' fiction-writing; but it is not to be dismissed as having no artistic function. To keep the fiction well furnished in a way which keeps the reader feeling 'this could be real' is to enter into a contract of good faith with the reader, a convention of authenticity, which has often been taken to be the hallmark of the novel. A writer's quest for such authenticity may be taken to scrupulous extremes, as when Joyce, working on *Ulysses*, wrote to his aunt in Dublin:

Is it possible for an ordinary person to climb over the area railings of no. 7 Eccles St, either from the path or the steps, lower himself down from the lowest part of the railings till his feet are within 2 feet or 3 of the ground and drop unhurt? I saw it done myself but by a man of rather athletic build. I require this information in detail in order to determine the wording of a paragraph⁸³.

La citation extraite d'une lettre de JOYCE à sa tante met en lumière l'ampleur du travail auctorial en quête de réalisme. Ce dernier doit reconstruire une situation que le lecteur pourra percevoir comme authentique en ce qu'elle sera crédible. Si JOYCE s'intéressait ici aux capacités physiques des personnages, cette question d'authenticité est transposable à la représentation de l'oralité et du dialecte. DURRER (2005 : 25) insiste en effet sur le caractère nécessairement construit de l'oralité littéraire⁸⁴ :

Le style oralisé est une construction littéraire, qui entretient des rapports, volontairement ou non, fantasmatiques avec la communication orale telle qu'elle a été rapidement évoquée. La langue parlée envisagée par les romanciers ne correspond pas à la 'réalité' ; il s'agit d'un **artefact**, c'est-à-dire d'une sélection de traits qui connotent l'oralité.

Le « style oralisé » que mentionne DURRER dans la citation ci-dessus correspond à ce que nous nommons *orature*. HODSON (2014 : 219) défend la même idée, mais va plus loin en se demandant comment il est possible de déterminer le degré d'authenticité de l'écriture dialectale, voire ce qu'est l'authenticité :

In literature, the fact that the spoken dialect is being transferred to the written page means that the representation will be partial and evocative at best. Once we accept that completely authentic dialect representation cannot be achieved

⁸³ Cité par LODGE (1966).

⁸⁴ Les caractères gras sont le fait de l'auteure.

in film or literature additional questions begin to emerge: how do we compare degrees of authenticity? And what is authenticity anyway?

IVES (1971 : 175-6) propose une méthodologie permettant de déterminer le degré d'authenticité d'une représentation dialectale :

If it can be shown that the region of overlapping features include the locale of the story, and if this region of overlapping features is relatively limited, then the literary dialect has regional significance. The more narrowly the region of overlapping can be delimited from the features in the literary dialect, the more regional significance the literary dialect has. It follows, of course, that the dialect does not have regional validity if there is no area where its features overlap. It may then be nothing more than a social dialect with features applicable to its social level anywhere in the country, and it may be nothing more than a mess of spurious and generally meaningless re-spelling.

L'auteur en quête d'une poétique de l'*orature* et de la *dialecture* est donc face à plusieurs problèmes. Tout d'abord, il/elle doit identifier l'objet à représenter : que sont l'oralité et le dialecte, et quel dialecte cherche-t-il/elle à représenter ? Ensuite, il/elle doit déterminer quel degré de réalisme il/elle souhaite atteindre : s'agit-il d'un mimétisme systématique (qui risque de provoquer la résistance du lecteur) ou d'une illusion d'authenticité (qui sera plus abordable pour le lecteur) ? Enfin, il/elle doit trouver les moyens lui permettant d'atteindre son objectif. Or, il apparaît rapidement qu'une représentation mimétique du premier via le second est impossible. C'est ce qu'indique CHAPMAN (1984 : 13) :

The basic sounds of just one type of spoken English cannot be represented consistently and unequivocally through the ordinary system of writing. The presence in our auditory experience of several dialects, countless idiophones and a wide range of non-human sounds seems to put the problem of representation beyond hope of solution.

Il est donc nécessaire d'accepter l'impossibilité de la représentation parfaite, et faire des choix dans les caractéristiques de l'oralité et du dialecte à représenter. C'est la condition *sine qua non* au succès de l'*orature* et de la *dialecture*. Dans un entretien en 2006, DOYLE se place dans une tradition réaliste et explique⁸⁵ :

⁸⁵ <http://www.powells.com/post/interviews/roddy-doyle-unleashed>, 10 octobre 2006.

I've always been a slave to realism. I've always tried to make sure that everything that was said and done could, in fact, happen.

Dans cette optique, il se trouve donc face à la nécessité de faire les choix qui permettront de garantir le succès de son *orature* et de sa *dialecture* réalistes.

1.3.5.3 L'auteur face au choix

Le seul outil dont on dispose pour représenter la prononciation à l'écrit est l'Alphabet Phonétique International (*IPA*), que l'on pourrait envisager d'utiliser afin de représenter de manière aussi mimétique que possible la prononciation des personnages, comme dans la tentative suivante (*PC*, 1)⁸⁶ :

wi wə 'kʌmiŋ 'daʊn əvə 'rəʊd
'keɪvɪn 'stɒpt ət ə 'geɪt ən 'bæft ɪt wɪð ɪz 'stɪk
ɪt wəz 'mɪsɪz 'kwiɡlɪz 'geɪt
ʃi wəz 'bɔ:lweɪz 'lʊkiŋ aʊt ðə 'wɪndəʊ bət ʃi 'nevə dɪd 'eniθɪŋ

À la lecture de cet exemple, il apparaît évident que l'*IPA* ne peut pas remplacer le système graphologique. En effet, d'une part, comme l'explique CHAPMAN dans *Forms of Speech in Victorian Fiction* (1994 : 2), il n'est pas compréhensible par le grand public :

Departure from the expected norm is more important than the accuracy of transcription – an accuracy which can never be attained within the normal resources of the alphabet. The ear-code of speech has to be rendered into the eye-code of writing, and the two codes do not match. English offers an alphabet of twenty-six letters to accommodate a spoken language which contains over forty phonemes, or semantically significant sounds, in Received Pronunciation and more in various dialects. There can be no perfect visual recreation of the auditory experience without the use of a phonetic alphabet inaccessible to most readers and writers.

Cet obstacle est également mentionné par KRAPP (1971). D'ailleurs, certains ouvrages traitant de l'invention et du développement de l'écriture, et donc des rapports entre la langue orale et la langue écrite, utilisent l'alphabet latin afin de signifier la prononciation probable de certaines graphies. Cela témoigne de l'opacité de l'alphabet

⁸⁶ Nous transcrivons.

phonétique, qui n'est finalement employé que par les linguistes. Par exemple, HERRENSCHMIDT (2007 : 127) illustre la prononciation du mot vieux-perse *a-n^u-u-sh^a-i-y^a-a* de la sorte : « qui devait se dire à peu près *anushyâ* ». D'autre part, l'*IPA* est lui aussi fondé sur un système de conventions et ne permet donc pas une représentation parfaite de la prononciation véritable. Par exemple, une transcription phonologique comme celle proposée ci-dessus ne donne pas accès à la prononciation véritable d'un locuteur. Pour s'en approcher autant que possible, il serait nécessaire de transcrire le message phonétiquement. Toutefois, une transcription phonétique serait encore plus opaque qu'une transcription phonologique. KRAPP (1971 : 24) explique donc que l'auteur souhaitant suggérer une prononciation dialectale se trouve dans l'obligation de sélectionner des éléments qu'il juge les plus saillants et qui peuvent être représentés afin de parvenir à créer l'effet qu'il recherche :

A genuinely adequate representation of a living dialect could be made only with the help of a phonetic alphabet, and such a record would contain an enormous amount of detail which would merely distract and puzzle the literary reader. The writer of a literary dialect is not concerned with giving an exact picture of the folklore of speech. As an artist, he must select and reject what the scientific observation of his material reveals to him according as it suits or does not suit his purpose.

La question qui se pose n'est donc pas tant celle du mimétisme que celle de la suggestion de celui-ci via le système graphique classique. C'est l'argument défendu par LEECH et SHORT dans l'extrait cité plus haut ([1981] 2007 : 128).

Ainsi, l'oralité et le dialecte littéraire sont des entités dont les auteurs développent leurs propres caractéristiques. Comme l'indique CHAFE (dans TANNEN, 1982 : 52), la littérature orale se place au milieu du *continuum* langue écrite/langue orale en ce qu'elle n'atteint pas le degré de fragmentation de la langue orale spontanée :

I wish here only to leave the suggestion that oral literature may lead to a more integrated, less fragmented kind of language than that found in spontaneous conversation, and the detachment of a reciter from his audience may produce a kind of language lacking the involvement of colloquial speech.

CHAFE parle bien de ce que nous avons appelé *littérature orale* ici, c'est-à-dire cette « littérature » produite via le *medium* oral. Néanmoins, il nous semble que cette analyse s'applique parfaitement à l'*orature* qui, bien qu'elle reproduise à l'écrit des caractéristiques du *medium* oral, n'atteint jamais le degré de fragmentation de la langue orale de l'extrémité du *continuum*. Mais là encore, l'*orature* n'est pas un style littéraire unifié, et les auteurs ont recours à un certain nombre de techniques permettant d'encoder le dialecte et l'oralité avec le degré de mimétisme qu'ils souhaitent afin de produire les effets qu'ils recherchent. C'est ce qu'indique PAGE (1973 : 10) :

For most novelists, the acceptable solution has generally been (...) to create or adapt, and observe, consciously or otherwise, a set of conventions which will vary in nature and importance from novel to novel.

Cette solution envisagée par PAGE donne tout son sens à la notion d'*encodage dialectal* employée par JOBERT. Un auteur en quête d'authenticité développe un code qui, bien que nécessairement imparfait et inexact, a pour rôle de suggérer le dialecte qu'il représente. La validité de l'encodage dialectal dépend donc en grande partie de la maîtrise par l'auteur de l'outil linguistique. Il s'agit d'abord pour lui d'*entendre* les spécificités du dialecte qu'il encode, c'est-à-dire d'être capable d'identifier les différences entre ce dialecte et le *SE*. Il doit ensuite déterminer quelles spécificités pourront être représentées à l'écrit à l'aide du code graphique traditionnel et quelles spécificités ne trouveront pas de correspondance graphique. Enfin, il lui faut choisir la quantité de spécificités à encoder. En répondant à toutes ces questions, l'auteur met en place son code de représentation de l'*orature* et de la *dialecture*. Celui-là est propre à chaque auteur, et peut varier en fonction des besoins littéraires d'un roman à l'autre. La présence d'un tel code permet d'alléger la tâche du lecteur qui s'en accomode peu à peu et est donc capable de le déchiffrer. Nous verrons que ce code peut également varier au fil de la carrière de l'auteur qui expérimente à chaque roman afin de produire l'effet recherché.

1.4 Conclusion

Ce chapitre avait pour objectif de faire le point sur les études sur l'oralité et le dialecte dans la littérature. Nous avons montré que les deux *media* que sont l'oral et l'écrit s'enrichissent de manière pluridirectionnelle, ce qui nécessite de les placer sur un *continuum*. La conséquence pour notre étude de cet entremêlement entre l'oral et l'écrit est que l'écriture littéraire de l'oralité et du dialecte se heurte à des difficultés pratiques (absence de code approprié et conventionnel), linguistiques (nécessité de maîtriser les spécificités de l'un et de l'autre) et littéraires (mauvaise réception par le lecteur). Ces « artefacts » que sont l'*orature* et la *dialecture* sont donc bien des styles littéraires à proprement parler qui méritent toute l'attention du/de la stylisticien(ne) se donnant pour tâche d'étudier la signification de l'entrée en contact des *media* oral et écrit dans l'écriture littéraire. HODSON (2014 : 223) explique en effet:

It thus requires a substantial and specialized piece of research in order to ascertain the validity of a literary dialect and it is only at the end of all this research that a proper judgement of the author as a writer of literary dialect can be formulated. Once all of the evidence had been properly sifted, Ives notes 'the problem of the linguist is over, further evaluation of the author is a problem of literary criticism and is based on nonlinguistic criteria.' (Ives, 1971 : 176)

Cette citation résume le travail que nous entreprenons ici. Il est en effet nécessaire, dans l'étude de l'*orature* et de la *dialecture*, de conduire une recherche linguistique sur l'oralité et le dialecte représentés : que sont-ils, quelles sont leurs spécificités, et comment sont-ils représentés ? Seule une étude approfondie à ce sujet permettra de juger de la valeur linguistique de l'encodage dialectal entrepris par l'auteur. Ce n'est qu'une fois cette question résolue que nous pourrons nous intéresser, dans un dernier chapitre, aux effets littéraires qui découlent du choix de l'*orature* et de la *dialecture* dans l'œuvre doylienne. Ce premier chapitre a répondu à une partie de ces questions, notamment par rapport aux spécificités formelles de la langue orale (à l'extrémité droite du *continuum*) par rapport à

la langue écrite (à l'extrémité gauche de celui-là). Il a également éclairé la relation entretenue entre le dialecte et la langue orale et le dialecte et la langue dite standard, notamment du point de vue sociolinguistique. Ce dernier point sera essentiel à la mise en lumière de la poétique du parler populaire qui est une des problématiques principales de notre travail.

Nous avons enfin mis en place le cadre stylistique qui nous permettra d'étudier la représentation littéraire de ces styles dans le dernier chapitre de ce travail. Grâce aux outils linguistiques, stylistiques et narratologiques présentés, nous pourrons réduire la place de la subjectivité dans notre interprétation littéraire⁸⁷ de l'œuvre doylienue au chapitre trois. Afin de poursuivre notre étude théorique, il convient à présent, dans un deuxième chapitre, d'ancrer cette étude dans la sphère géographique qui nous intéresse, à savoir la République d'Irlande, et Dublin en particulier. En effet, une étude de la *l'orature* et de la *dialecture* chez Roddy DOYLE ne saurait se passer d'un retour sur la place de ces derniers dans la littérature irlandaise, ni d'une étude approfondie de la situation linguistique du pays.

⁸⁷ Voir SIMPSON (1993 : 113) qui parle de « saut interprétatif » (« *interpretative leap* »).

CHAPITRE 2

RAPPORTS ENTRE LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE EN IRLANDE : ÉTAT DES LIEUX CULTUREL, LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE

2.1 Introduction

L'objectif premier de ce chapitre est d'ancrer dans le contexte irlandais les considérations théoriques étudiées dans le chapitre précédent. En effet, une étude de la représentation de l'oralité et de l'irlandité dans une œuvre irlandaise contemporaine ne saurait se passer d'une contextualisation précise. Celle-ci nécessite un retour aux origines du rapport de l'Irlande au *medium* de transmission oral, ainsi qu'une étude de la situation linguistique du pays. La République d'Irlande, petit pays européen d'à peine 486 kilomètres de longueur et 275 kilomètres de largeur (JOANNON, 2006 : 1) a connu une histoire complexe ponctuée d'invasions et de vagues de colonisations, qui ont mené à de nombreux conflits jusqu'à son indépendance du Royaume Uni en 1921 et la création de la République d'Irlande en 1949⁸⁸. À l'origine une terre celte où était parlé le gaélique dans une culture de forte tradition orale, 800 ans d'histoire en ont fait une république majoritairement anglophone de tradition graphique. Comment ces transitions se sont-elles opérées et quelles conséquences ont-elles eu sur la culture et la production littéraire irlandaises ? Ces deux questions sont au cœur de ce chapitre, que nous diviserons en deux parties.

⁸⁸ Pour une histoire détaillée de l'Irlande, voir JOANNON (2006).

La première sera consacrée à une étude de l'oralité dans la culture et la littérature irlandaise. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'histoire de la tradition orale irlandaise afin d'établir des liens entre cet aspect de la culture irlandaise et les manifestations de l'oralité dans l'Irlande et la littérature irlandaises contemporaines. Nous nous pencherons ensuite sur les conséquences culturelles et littéraires de la tradition de transmission orale en Irlande afin de mettre au jour les liens entre les productions modernes et contemporaines et l'héritage littéraire et culturel de la tradition orale. Cela nous amènera à passer en revue les principaux genres littéraires irlandais (nouvelle, théâtre et roman) et les manifestations de l'héritage oral dans ces derniers. Nous verrons que ces liens sont multiples, et peuvent se manifester dans le fond des récits ou des pièces, mais aussi dans leur forme. C'est cette deuxième manifestation qui nous intéresse particulièrement. Dans la mesure où notre objet d'étude est l'œuvre romanesque de Roddy DOYLE, cette partie ne se veut pas exhaustive ; elle vise à faire apparaître les liens qui existent entre l'oralité romanesque de l'auteur étudié et l'héritage culturel et littéraire irlandais.

Afin d'étudier la manière dont l'irlandité est encodée dans l'œuvre de Roddy DOYLE, il conviendra de la définir. La deuxième partie de ce chapitre a pour objet la définition de l'irlandité linguistique, c'est-à-dire des caractéristiques qui façonnent le dialecte anglais irlandais. Qu'est-ce que l'AI ? Comment s'est-il développé ? Quel est son statut dans le monde anglophone et en Irlande en particulier ? Quelles sont ses spécificités grammaticales, lexicales et phonologiques ? Ces quatre questions seront au cœur de cette partie. Afin d'y répondre, elle sera divisée en quatre parties principales. Dans un premier temps, nous apporterons une définition du dialecte AI et répondrons donc aux trois premières questions. Cela nous amènera à nous demander comment l'AI s'est développé dans un monde dominé par la langue anglaise. Pour ce faire, nous ferons un détour par

l'émergence de l'identité irlandaise et de l'identité linguistique du pays. Les trois parties suivantes seront consacrées à la description de l'AI à travers la grammaire, le lexique et la phonologie. Nous distinguerons alors les caractéristiques propres à l'AI, que nous nommerons **marqueurs d'irlandité**, des caractéristiques observables dans d'autres dialectes de la langue anglaise, que nous nommerons **marqueurs supradialectaux**. Nous distinguerons également les phénomènes dialectaux dus à l'influence **superstratale** de l'anglais sur un pays à l'origine irlandophone de ceux dus à l'influence **substratale** de l'irlandais⁸⁹ sur un pays devenu anglophone, afin d'une part de montrer la complexité du développement du dialecte et d'autre part de comprendre le fonctionnement de l'AI contemporain.

2.2 L'influence de la tradition orale sur la littérature et la culture irlandaises

2.2.1 Histoire de la tradition orale en Irlande

L'importance de la tradition orale dans l'Irlande préchrétienne et médiévale est reconnue par tous les spécialistes de l'Irlande celte (NAGY, 1986 : 272). Cette tradition, bien qu'elle soit aujourd'hui largement effacée par la suprématie de l'écriture dans les sociétés occidentales modernes, n'a pas complètement disparu de la culture irlandaise, ainsi que l'affirme NAGY (1986 : 272) :

Until recently, tradition-bearers with amazingly large story-repertoires could be found among Gaelic-speaking peasants and fishermen in Ireland and Scotland. These creative oral artists, often neglected and no longer listened to in their own time, bore vivid testimony to a long-lived and rich Gaelic tradition of stories and narrative techniques — a tradition that is often referred to in the extant corpus of medieval Irish literature, from its earliest stages (the sixth to

⁸⁹ On parle plus souvent de gaélique en français, mais le terme peut faire référence au gaélique irlandais comme écossais, c'est pourquoi nous lui préférons le terme irlandais.

ninth centuries A.D.) to the beginnings of the modern literary (the seventeenth and eighteenth centuries).

Nous l'avons vu, la tradition orale s'entend, au sens large, par opposition à la tradition graphique qui domine nos civilisations modernes. Elle désigne une culture dans laquelle la transmission du savoir et des coutumes se fait oralement. En Irlande, au cours de la période préchrétienne, les *filid*, étaient les détenteurs du savoir et le transmettaient oralement de génération en génération. La parole était donc tenue en haute estime et les *filid* constituaient l'élite. Dès le Moyen-Âge, l'arrivée de moines chrétiens eut pour conséquence une littérisation du savoir, et des *filid* (NAGY, 1986 : 274). L'entrée en contact entre les deux *media* est à l'origine du développement de la littérature irlandaise et continue d'influencer la littérature irlandaise contemporaine. C'est ce qu'explique MAC CANA (1969 : 35) :

Before the sixth century Irish literature was, for all practical purposes, purely oral. From then on it had two modes of transmission, the oral and the written, and it is the interaction of these two modes which constitutes the great problem – and in some ways the peculiar interest – of Irish literary history.

Ainsi, si à l'origine on pouvait opposer tradition orale et tradition graphique, c'est l'entrée en contact entre les deux qui donna naissance à la littérature irlandaise et aux grands contes mythologiques qui constituent le fondement de cette littérature si particulière (MAC CANA (1969 : 35)) :

Other literate peoples have their oral traditions, but generally these are sub-literary, in the sense that they comprise the common fund of popular ideas and lore which are rejected or ignored by the *literati*. In Ireland, however, while the native men of learning, the *filí*, did not eschew the use of writing, particularly in the post-Norman period, the fact is that they inherited something of the druidic preference for the oral mode, both in their teaching and in their composition.

Consequently, the Irish oral tradition embraced the literature of greatest social prestige as well as the common lore of the mass of the people. And precisely because this literature of prestige was cultivated and conserved by an order of learned men specially trained to the task, it had its own separate existence, quite independent of writing, though not of course uninfluenced by it.

Ainsi, en Irlande, la tradition graphique ne s'est pas substituée à la tradition orale. Elle est venue la bouleverser, sans jamais la faire disparaître. La complexité du passage de l'oral à l'écrit est d'ailleurs une preuve de l'entremêlement de ces deux traditions, comme l'indique CARNEY (1955 : 276-277) :

Scholars tend to conceive of our sagas as having had a long life in oral tradition before being (with suggestive phrase) "committed to writing." They find it hard to reject the sentimental notion—flattering, perhaps, to national vanity—that these tales are immemorially old and were recited generation after generation in the "halls of kings."

L'expression même « passage de l'oral à l'écrit » est à nuancer. En effet, le passage à une culture de tradition graphique s'accompagne d'importants changements culturels, et dans le cas de l'Irlande, de la christianisation du pays. CARNEY (1955 : 276-277) réfute donc l'idée selon laquelle les récits de tradition orale écrits à l'époque médiévale et qui sont parvenus jusqu'à l'époque moderne ne seraient rien d'autre qu'une mise sur papier des récits contés oralement. Il ne s'agit pas seulement d'un transfert de *medium*, mais plus généralement d'une révolution culturelle :

I find it impossible for many reasons to believe that the form of any of the fictions or entertainments preserved in our medieval manuscripts is in any way close to the form in which they would be told when they existed (in so far as they actually did) on a purely oral level. It is sometimes not remembered by scholars that the written material of a literate society and the oral material of a society that has not yet been seriously affected by literacy are on different planes of existence—hence the transmission of material on each plane is governed by rules appropriate to its own special nature. There has of course been transference of material from the oral plane to the written. But the transmission was necessarily made in the first place by people whose minds had been opened to the great world of classical and Christian literature. When they wrote (or, to concede a phrase, "wrote down") fictions with an Irish traditional background they were naturally concerned with seeing that this material was presented as literature, and that the presentation was worthy of the new degree of sophistication which their society had attained by the very fact of becoming literate.

Il est donc inconcevable que les récits qui nous sont parvenus soient de véritables témoins des récits de la tradition orale préchrétienne. Du point de vue du fond, la fréquence des références religieuses chrétiennes qui n'ont pu apparaître qu'après la

christianisation du pays, et donc pendant ou après la transition entre les deux traditions, en témoigne. En ce qui concerne la forme, comme l'explique NAGY (1967 : 14) la complexité formelle des récits produits aux débuts de la tradition graphique en Irlande est une autre preuve qu'il ne s'agit pas uniquement de mise sur papier de récits contés oralement jusqu'alors :

[T]here are too many passages in early Irish prose that have the same sort of inner complexity [as Jane Austen or Tolstoy's naturalistic prose] and could not have been transmitted orally.

En d'autres termes, le passage à la tradition graphique s'accompagne d'une perte de la qualité orale des récits de cette ancienne tradition. MAC CANA (1969 : 36) décrit les conséquences du passage de la tradition orale à l'écrit en Irlande, et insiste sur les modifications inévitables de fond et de forme que cette dernière implique :

So far as we know, the writing of Irish literature began sometime in the sixth century. It was an event of profound import; indeed, it is not easy to convey any adequate idea of the quiet revolution it foreshadowed. Even if we regard it merely from the point of view of literary form, we can see that its effect was considerable. This, in itself, is not surprising, for in general experience (apart from such special cases as modern folklore and anthropological recordings) oral literature does not pass into writing unchanged: it is liable to be abbreviated, re-arranged, trimmed of some of its oral characteristics such as repetition and alliteration, and so on, and the inevitable result is to move, however casually, towards a written as opposed to an oral style.

Le problème terminologique qui découle de cette transition est de taille : il est trompeur de parler de récits de tradition orale, puisqu'ils ne sont non seulement plus transmis oralement, mais qu'ils ne conservent pas non plus les marques d'oralité de leur ancien *medium* de transmission. La problématique de l'écriture de la tradition orale est demeurée un sujet sensible jusqu'à la fin du XIX^e siècle et le mouvement du *Literary Revival* mené par W.B. YEATS. Comme l'indique KELLY (2007), certains porteurs de la tradition orale déploraient au XVIII^e siècle la dénaturation de leurs récits par leur mise à l'écrit (2007 : 61) :

In a much recounted anecdote, the writer James Hogg recalled a meeting between Sir Walter Scott and Hogg's mother. Responding to Scott's interest in

whether a particular song she had sung had ever been printed, Mrs Hogg scolded Scott's interest in printing what were orally transmitted ballads:

[There] was never ane o' my sangs prentit till ye prentit them yoursel', an' ye have spoilt them awthegither. They were made for singin' an' no for readin'; but ye hae broken the charm noo, an' they'll never sung mair.⁹⁰

The anecdote serves perfectly to show the uneasy relationship between the enthusiastic antiquarian, eager to 'preserve' remnants of an oral culture, and an actual practitioner of that culture, suspicious of someone who transposes, and thereby destroys, songs from an oral culture into a textual one.

Cette citation souligne les enjeux de l'entrée en contact du *medium* écrit et du *medium* oral. Écrire la tradition orale, est-ce lui permettre de continuer à vivre dans une société graphique, ou bien est-ce tirer un trait sur une partie de la culture irlandaise ? Cette question nous éloignerait grandement de notre objet d'étude, mais soulève des problématiques toujours d'actualité dans la culture irlandaise contemporaine. Il convient par ailleurs de préciser que la transition de la tradition orale à la tradition graphique s'est opérée sur plusieurs siècles, et que certaines traditions orales ont perduré bien après l'arrivée de la tradition graphique chrétienne en Irlande, comme l'explique HANIGAN (2009 : 47-48) :

When Albert Lord asserted that "To become a "literary poet [an individual] has to leave the oral tradition and learn a technique of composition that is impossible without writing, or that is developed because of writing" (1974, 130), he was presumably unaware of an aristocratic oral tradition like that of Irish bardic poetry, in which writing was used primarily as means of recording poetry initially composed in the poet's head but meant for subsequent oral performance.

Notre objectif n'est pas de faire un état des lieux exhaustif des conséquences de la tradition orale sur la culture irlandaise contemporaine. Notons toutefois que la transition complexe entre les deux traditions explique en partie les traces d'oralité qui demeurent dans la culture irlandaise. Par exemple, la tradition bardique mentionnée par HANIGAN

⁹⁰ Cité par James Hogg. *Domestic Manners of Sir Walter Scott* ([1834]1909).

ci-dessus témoigne de l'influence réciproque des deux *media* de transmission bien après l'arrivée de la tradition graphique. Cette influence réciproque se ressent encore aujourd'hui dans la littérature et la culture irlandaise.

Avant de détailler les manifestations de la tradition orale sur la littérature irlandaise moderne et contemporaine, il est nécessaire d'étudier comment l'entrée en contact entre le *medium* oral et le *medium* écrit a influé sur la culture irlandaise au sens large et quels développements modernes peuvent être observés. Notre objectif n'est pas de tracer une ligne directe entre les contes écrits issus de tradition orale irlandais et le roman doyllien – une telle tâche serait vouée à l'échec –, mais de montrer à quel point la tradition de transmission orale a influencé tous les aspects de la culture irlandaise.

2.2.2 Influence de la tradition de transmission orale sur la culture irlandaise

Les sources scientifiques sur ce sujet sont peu nombreuses. S'il est certain que la tradition orale a eu des conséquences sur la culture musicale irlandaise par exemple⁹¹, l'influence du *medium* de transmission sur la culture irlandaise est étonnamment peu documentée⁹². Internet regorge de sites faisant l'éloge de la capacité des Irlandais à raconter des histoires. On peut lire par exemple sur *The Washington Post*, dans un article consacré à Enda WALSH :

McDonagh (who's actually Anglo-Irish) and McPherson lead a pack that includes, among others, Walsh, Mark O'Rowe and Marina Carr, all of whom have their own distinctive styles but collectively reflect **an indigenous storytelling tradition** that was earlier popularized in the plays of Dion Boucicault and John Millington Synge⁹³.

⁹¹ Voir notamment DUBOST, Thierry et Alexandra SLABY (eds). *Music and the Irish Imagination : Like a Language That We Could All Understand*. Presses Universitaires de Caen, 2013.

⁹² ONG (2002 : 68) ne mentionne l'Irlande qu'une seule fois dans son ouvrage de référence.

⁹³ *The Washington Post* : https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/playwright-enda-walsh-keeper-of-irelands-storytelling-tradition-/2011/03/15/ABXhv9w_story.html?noredirect=on&utm_term=.551d6a2160ea, 19 mars 2011.

Dans un chapitre dédié à la place de l'anglais irlandais dans la littérature irlandaise,

GRENE (2015 : 16) écrit :

From very early on, Irish speakers of English were associated with fluency, the gift of the gab, 'blarney'.

GRENE et MORASH (2016 : 4) mentionnent cette réputation des Irlandais comme source d'inspiration de certains dramaturges :

An Irish reputation for storytelling, has been one reason for the success of a playwright such as Conor McPherson, whereas expectations of lyrical expressiveness or folklore-based drama have played into the reception of Sebastian Barry and Marina Carr.

Dans son ouvrage *Irish Culture and Colonial Modernity, 1800-2000: The Transformation of Oral Space*, LLOYD ([2011] 2016 : 64), décrit la bouche comme « le plus irlandais des orifices » (« that most Irish of orifices »), et on peut lire dans la présentation de son ouvrage ([2011] 2016) :

From the famine to political hunger strikes, from telling tales in the pub to Beckett's tortured utterances, the performance of Irish identity has always been deeply connected to the oral.

Tous les aspects de la culture et de l'histoire irlandaises semblent avoir été influencés par cette importance de la transmission orale qui remonte aux débuts de l'histoire du pays. Et LLOYD de préciser dans l'introduction ([2011] 2016 : 9) :

Oral space does not persist intact, though it has always been known that elements and fragments of oral culture have shown a remarkable capacity to survive, like shreds of some viral DNA, in ballads, stories, music as in a propensity for conversation and spontaneous rhetorical play.

Sans plus de sources scientifiques (« it has always been known » ne s'appuie que sur l'intuition de l'auteur), LLOYD confirme notre sentiment que la tradition orale a laissé bien davantage de traces que ce que la recherche scientifique sur la littérature irlandaise ne laisse à penser. Cette intuition est confirmée par Ó CRUALAIOCH, qui, dans *Anáil an Bhéil Bheo : Orality and Modern Irish Culture* (CRONIN, CROSSON et EASTLAKE, 2009), indique que

malgré le passage à une tradition graphique, l'héritage du *medium* de transmission de la tradition orale est présent dans tous les aspects de la culture irlandaise (2009 : 17) :

Degrees of literacy have existed in Irish communities ever since knowledge and practice of the technology of writing entered Irish culture in the early middle ages. The term "primary oral culture" has not been applicable to any Irish community for fifteen hundred years notwithstanding that the majority of the Irish population could not until relatively recently (about 150 years ago) read or write in any language. While being a "literate culture" for such a long time, it is nevertheless the case that **such literacy as has existed in Irish social life – ecclesiastical, politico/legal, commercial, educational, literary – has always been embedded, so to speak, as a set or archipelago of interconnecting and interrelated islands in a surrounding sea of orality.**

D'après LLOYD, la réputation des Irlandais pour l'alcoolisme, leur propension à faire circuler des rumeurs, et à chanter en toutes circonstances sont également liées à l'héritage culturel de la transmission orale ([2011] 2016 : 1) :

With the remarkable consistency that suggests that they are distorted forms of knowledge, stereotypes of the Irish cluster around the things we do with a single orifice, the mouth. They turn on what goes into and comes out of that singularly labile orifice, and does so to excess. We drink too much and talk too much, at times even too well: we sing and we blather, bawl as we brawl and wail as we grieve. Given to verbal play, we excel in invective; rumour still circulates more rapidly than the daily press, just as subversion was fanned by word of mouth and the Republican ballad.

LLOYD lie notamment les pratiques funéraires irlandaises comme la lamentation (*keening*), parfois poussée jusqu'au gémissement (*wailing*) à cet héritage culturel (LLOYD, [2011] 2016 : 53-56). Il insiste également sur l'espace irlandais qui s'organise toujours autour d'un lieu permettant à la parole de s'exprimer : de la cuisine au pub⁹⁴, en passant par les *clachan* de l'époque pré-coloniale⁹⁵. Le mode de transmission oral est d'autant plus

⁹⁴ LLOYD regrette d'ailleurs l'absence d'études scientifiques sur l'histoire du pub dans l'héritage culturel irlandais ([2011] 2016 : 89) :

Surprisingly, given the centrality of drinking to Irish culture, we lack an extensive historical or ethnographic literature on its social history or on the spaces of consumption – the shebeens, spirit grocers, ale-houses, taverns and public houses that represented different modes and eras of regulation. Least of all do we have any systematic account of the differential relationship of the pub and the practices it houses to the spaces of work and politics, domestic and public life, that were simultaneously emerging in nineteenth- and early-twentieth-century Ireland. Yet the pub and its pleasures permeate the fictional literature as well as memoirs and practices of drinking and eloquence are in the Irish cultural imaginary.

⁹⁵ Les *clachan* étaient des villages ruraux à l'organisation typique dans lesquels la population se rassemblait dans la pure tradition de transmission orale pour chanter, échanger, raconter des

essentiel à la culture irlandaise qu'il a perduré à travers les siècles, et ce malgré les tentatives d'oppression, la modernisation et l'urbanisation du pays (LLOYD [2011] 2016 : 3-4) :

Orality in Ireland is not a mode of existence that is surpassed and supplanted by literacy and the modes of living it presupposes and sustains. Orality implies, rather, complex interaction of spaces, an intersection of oral and literate modes, and surviving in peculiar ways within the other and even preserving the other's life within itself.

Franck O'CONNOR (1967 : 14) précise également qu'il existait encore au milieu du XX^e siècle des conteurs porteurs de l'héritage irlandais de transmission orale :

Because of their obsession with the oral transmission of knowledge the Irish professional classes aimed at producing not the man with the best brain but the man with the best memory. This attitude persisted into our own time, and in every Irish-speaking community there was usually someone capable of fabulous feats of memory.

Ainsi, la tradition orale irlandaise a des conséquences très variées sur de très nombreux aspects de la culture du pays. Ces conséquences ne sont pas seulement liées au contenu des récits de tradition orale, mais s'étendent au *medium* même de leur transmission. Si la tradition orale a fait de la bouche l'organe irlandais par excellence, alors par syllogisme, la présence dominante de l'oralité dans une œuvre littéraire est également une marque résiduelle de la tradition orale. Cet aspect est souvent oublié ou considéré comme acquis dans les études littéraires. Il est cependant essentiel à notre propos, puisque l'oralité doylienne découle bien davantage de l'importance du *medium* de transmission oral que du contenu des récits de tradition orale. En d'autres termes, c'est la forme de l'œuvre doylienne, bien davantage que le fond, qui la relie à cet héritage culturel. Avant de démontrer cela, il est essentiel de parcourir les différentes manifestations de cet héritage culturel dans les différents genres de la littérature irlandaise.

histoires, etc. Selon LLOYD ([2011] 2016 : 8) ils ont complètement disparu pendant la Grande Famine (1845-49).

2.2.3 L'influence de la tradition orale sur la littérature irlandaise

De manière générale, la place de l'oralité – au sens de marque laissée par le *medium* oral – dans la littérature irlandaise est peu étudiée. La tradition orale est fréquemment mentionnée et décrite comme centrale à la culture irlandaise, mais il existe peu de recherche précisément consacrée au rôle joué par le *medium* oral de transmission et le lien que ce dernier peut avoir avec la tradition orale ou encore le contact entre la langue irlandaise et l'anglais et donc le rapport complexe entretenu par les Irlandais avec leurs langues. Or, il nous semble que la place accordée à l'oralité dans la littérature irlandaise dans son ensemble est bien plus importante que dans les littératures de pays peu voire pas marqués par ces trois influences. Ainsi, il apparaît qu'une étude approfondie de la place de l'oralité dans la littérature irlandaise permettrait de tresser des liens majeurs entre ces influences et la littérature irlandaise contemporaine.

L'immense majorité de la recherche concernant la tradition orale irlandaise est consacrée au contenu des contes mythologiques (Ó CUIV, 1969 ; O'CONNOR, 1967, etc.), et s'intéresse peu au *medium* oral par lequel ces derniers étaient originellement transmis. Quelque peu paradoxalement, on étudie davantage la « tradition orale », avec l'ambiguïté terminologique que cela implique, à partir du moment où elle fut écrite. En effet, il est très difficile d'étudier ce qu'elle était avant d'être « mise à l'écrit ». D'autre part, quand bien même on souhaiterait s'intéresser à la place de l'oral dans ces écrits, les conclusions d'une telle recherche rendraient compte d'un effacement quasi total du *medium* oral dans l'immense majorité d'entre eux. Or, la tradition orale a de nombreuses conséquences sur l'organisation des sociétés et sur leur rapport à la culture, donc sur ce que nous appelons littérature. Il en découle notamment une structuration bien particulière des récits, ainsi que des thématiques très spécifiques. Par exemple, la transmission orale donne une importance capitale à la mémoire : les cultures orales sont caractérisées par la place

essentielle qu'elles donnent aux proverbes, répétitions, et autres formules figées, tandis que les traditions graphiques considèrent la nouveauté et l'imagination comme garantes de la qualité littéraire (ONG, 2002 ; TANNEN, 1982, 1985). Cette importance de la mémoire a également pour conséquence une structuration figée des récits qui se traduit notamment par la forme très peu variable du conte (PROPP, [1928] 1970). Enfin, du point de vue thématique, la tradition orale tend à mettre en scène des mythes et des légendes dans lesquels la magie, les fées et autres personnages fantastiques vivent des aventures extraordinaires.

Ainsi que le montre KELLY (2007), la réappropriation de la tradition orale prend des formes variées dans les écrits modernes. Dans le cas de la littérature irlandaise, deux principaux développements modernes émanent de la tradition orale. Le premier en découle directement puisqu'il s'agit du mouvement *Literary Revival*, mené par W.B. YEATS et Lady Augusta GREGORY, qui avait pour objectif de préserver la tradition orale notamment en « mettant à l'écrit » les contes traditionnels irlandais au tournant du XX^e siècle. Les écrits de ce mouvement sont de longs contes mettant en scène la mythologie irlandaise. Le second a souvent été présenté comme l'héritier pas forcément direct de la tradition orale : il s'agit du genre de la nouvelle, qui tient une place toute particulière dans la littérature irlandaise. KIBERD (2005 : 42) écrit à ce sujet :

It seems, at least to the present author, that the short story has flourished in those countries where a vibrant oral culture is suddenly challenged by the onset of a sophisticated literary tradition. The short story is the natural result of a fusion between the ancient folk form of the tale and the preoccupations of modern literature.

Dans ces genres héritiers qui redonnent vie à une tradition ancienne, on observe deux développements tout à fait différents. D'un côté, l'héritage peut prendre la forme d'une mise en relief de la forme originelle du conte, histoire *a priori* assez courte qui a donné sa place à la nouvelle en Irlande, avec un effacement du contenu originel

mythologique et magique. D'un autre côté, il peut s'agir d'un développement conséquent du contenu mythologique s'éloignant très certainement de la forme du conte narré oralement à l'époque préchrétienne, en ce sens que la nécessité de mémoriser les récits tendait à favoriser des contes de longueur moindre (ONG, 2002 ; TANNEN, 1982, 1985). En d'autres termes, le *medium* de transmission d'origine n'est que très rarement mis en avant, et lorsqu'il l'est, c'est à la marge.

L'héritier le plus direct du *medium* de transmission est sans doute le théâtre, genre de l'oralité littéraire par excellence. En effet, selon la distinction platonicienne, le théâtre est un art de la *mimesis* dans lequel le dialogue montre les événements de la façon la plus immédiate et donne l'impression que les personnages sont responsables de leurs propres répliques. Cet art s'oppose à la *diegesis* dans laquelle le récit dit, raconte, de manière médiatare par l'intermédiaire du narrateur qui prend les événements à sa charge (GENETTE, 1972 : 184). Cette distinction se retrouve dans la distinction entre *showing* et *telling* définie par Henry JAMES au début du XX^e siècle (GENETTE, 1972 : 185). En faisant la part belle au discours direct, sans prise en charge narrative, le théâtre *montre* davantage qu'il ne *dit*. Ce genre est fécond en Irlande, où il s'est tout particulièrement développé au tournant du XX^e siècle avec des auteurs tels que G.B. SHAW, Oscar WILDE, W.B. YEATS⁹⁶, J.M. SYNGE, ou encore Lady GREGORY. YEATS, SYNGE et GREGORY sont à l'origine et au cœur du mouvement du *Literary Revival* qui est fortement influencé par la tradition irlandaise, et le théâtre prend donc part à ce mouvement. YEATS et GREGORY fondent ensemble l'*Abbey Theatre* que GENET (1997 : 96) décrit ainsi :

Le 27 décembre 1904, le rideau se lève à l'Abbey Theatre. (...) Le dessein initial est d'édifier une école celtique de littérature dramatique, différente du théâtre commercial de l'époque et de la tradition anglaise.

⁹⁶ Ce n'est sans doute pas un hasard si les quatre auteurs irlandais à avoir obtenu le Prix Nobel de littérature étaient dramaturges, ou ont écrit du théâtre (HEANEY était avant tout poète mais a tout de même mis sa plume au service du théâtre).

Le premier manifeste du Théâtre national irlandais (*Irish National Theatre*, qui s'installe à l'*Abbey Theatre* quelques années plus tard), fait état d'une volonté de mettre la culture irlandaise de l'oral au service de la promotion de l'art dramatique (GREGORY, 1972 : 20) :

We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us.

Le théâtre de YEATS, promu par le Théâtre national irlandais, est très largement inspiré de la tradition orale – toujours au sens thématique. Il y met en scène les contes et légendes qui ont marqué le début de la « littérature » orale irlandaise, notamment dans *Cathleen ni Houlihan* (1902) ou encore *On Braile's Strand* (1903). YEATS cherche en quelque sorte à mettre les racines de la littérature irlandaise au service du combat nationaliste (BROWN, 2016). Ainsi, on s'intéresse plus volontiers au contenu thématique de cette œuvre qu'à sa qualité orale, qui reste présente puisque le dialecte anglais irlandais y est fréquemment représenté (voir notamment BROWN, 2016). Le constat est sensiblement le même pour l'œuvre de GREGORY ainsi que pour SYNGE qui, ayant été incité par YEATS à aller s'installer quelque temps sur les îles d'Aran pour s'immerger dans la culture irlandaise, publie de nombreuses œuvres imprégnées du parler dialectal anglais irlandais (GRENE, 2015 : 18-22), parmi lesquelles *The Playboy of the Western World* (1907)⁹⁷ et *The Shadow of the Glen* (1903). GENET (1997 : 109) décrit d'ailleurs le langage

⁹⁷ Dans la préface de laquelle il écrivait que ses pièces « used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland ».

dramatique de Synge comme « un anglais basé sur la syntaxe et les locutions de l'irlandais ». OWENS (1990 : 6) résume :

In presenting the peasant plays, however, the Abbey strove for authenticity in costume (sending to the Aran Islands, for instance, for pampooties — moccasin-like footwear — for the wardrobe of Synge's *Riders to the Sea*) and in setting — typically, the interior of a western Irish cottage, scaled to actual dimensions. The dialogue of peasant plays was often couched in an approximation of a country dialect of Hiberno-English. Lady Gregory developed a literary “peasant” speech modeled on that of the Kiltartan district in the vicinity of her home near Gort in Co. Galway, and even chose to publish her translations from the early literature in this “Kiltartan” dialect; Synge made a rich, near-poetic language for his country characters out of a sampling of rural speech from different parts of Ireland; George Fitzmaurice (1877-1963) imitated the idiosyncratic dialect of his native north Kerry.

La recherche d'authenticité semble donc motiver les dramaturges irlandais de cette période de Renaissance culturelle. Le parler anglais irlandais y est mis en avant, et l'engagement politique de ces auteurs ne peut qu'indiquer dans ce choix leur souci de préservation du patrimoine culturel irlandais. Le théâtre irlandais de ce mouvement semble donc être un héritier direct de la tradition orale, tant du point de vue du contenu, qui est en grande partie ancré dans la mythologie celte, que du point de vue de la forme qui redonne une place prépondérante au *medium* oral de transmission des récits. *L'Abbey* produit également un certain nombre de pièces en langue irlandaise (Ó CONCHUBHAIR, 2016), signe de l'attachement de cette institution à la culture traditionnelle irlandaise⁹⁸.

SHAW et WILDE ne participent pas à l'émergence du mouvement du *Literary Revival* qui marque la littérature irlandaise de ces années (GENET, 1997 : 92). SHAW, bien qu'en bon termes avec YEATS et GREGORY, entretenant des correspondances régulières avec eux et participant de loin à la vie du théâtre d'*Abbey*, a toujours refusé de s'investir dans ce projet (KENT, 2016 : 144). Les pièces de SHAW et WILDE, produites pour la plupart hors d'Irlande, ne sont pas tournées vers la préservation de la langue gaélique et/ou de

⁹⁸ L'explication des motivations ayant amené la directrice et les directeurs du théâtre à produire des pièces en anglais nous éloigneraient de notre propos. Elles sont soulevées dans GRENE et MORASH (2016).

l'anglais irlandais, ni vers le combat nationaliste en faveur de l'indépendance. Pour autant, l'intérêt de SHAW pour les questions irlandaises est évident dans ses pièces (voir KENT, 2016). De plus, l'héritage d'un art irlandais de la conversation, et d'une capacité irlandaise à raconter des histoires (GRENE et MORASH, 2016 : 4) transparaît incontestablement dans ses pièces. Mais il estime que l'identité irlandaise ne peut s'enfermer dans un idéalisme nostalgique (KENT, 2016 : 142). Le dramaturge Sean O'CASEY crée un pont entre ces deux visions. Grand admirateur de SHAW, il est un fervent défenseur du parler dublinois, qu'il représente à l'envi dans ses pièces, notamment dans sa trilogie *The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) et *The Plough and the Stars* (1926), toutes trois produites au théâtre d'Abbey. À propos du langage des pièces d'O'CASEY, MURRAY (2016 : 187-188) écrit :

In describing the wit of Northside Dubliners, oral historian Kevin C. Kearns⁹⁹ attributes to his witnesses the belief that Sean O'Casey 'didn't invent a single thing. All he did was keep his ears open'. Therefore his language was 'totally authentic'. (...) Reviews of *The Shadow of a Gunman* and the succeeding plays make it plain that the first audiences packed out the Abbey because they recognized the language as theirs and the characters as sympathetic. That much is incontestable. But what Kearns really shows is that demotic Dublin speech came to be heard as 'like O'Casey'. O'Casey became established as the inventor of Dublin speech while imitating and elaborating its rhetorical mannerisms.

Né à Dublin dans une famille de la classe ouvrière, O'CASEY connaissait parfaitement l'idiome dublinois de cette partie de la population vivant notamment dans le quartier populaire de Hilljoy Square. Dans son ouvrage *The Glamour of Grammar : Orality and Politics and the Emergence of Sean O'Casey* (2000), KEARNEY interroge d'ailleurs le lien entre l'authenticité du langage d'O'CASEY et la tradition de transmission orale (2000 : ix-x). Il indique que l'origine sociale d'O'CASEY a sans doute favorisé la perpétuation du *medium* de transmission dans son œuvre (2000 : ix-x). O'CASEY a en effet grandi dans un entourage peu, voire pas, lettré dans lequel la parole était le *medium* de

⁹⁹ Voir KEARNS, Kevin C. *Dublin Tenement Life: An Oral History*. New York : Penguin, 2000.

l'éducation. Il accordait donc énormément d'importance à la transmission et à la communication orales, ce qui eut d'importantes conséquences sur le style de ses pièces, qui mettent fortement en avant l'idiome dublinois¹⁰⁰ :

Many of those who describe the world as 'in a state o' chassis' or humorously philosophise on the nature of the moon and stars or praise the goodness of 'a darlin' man' may not know that they are quoting O'Casey. Maybe, in one sense, they are not: the chances are that O'Casey did not invent these phrases *ex nihilo* but actually heard them himself. Early audiences would have recognized that almost every line of an O'Casey play could have been heard on the way to the theater: part of the dramatist's talent was to edit and distill ordinary Dublin working-class speech in order to produce dialogue that was exceptionally rich but always acceptably 'true' to the communal style on which it was based.

KEARNEY insiste sur le caractère probablement inconscient de cet héritage (2000 : xi-xii) :

Never for a moment do I suggest that O'Casey is writing explicitly about the oral/literary opposition or that the tenement-dwellers of Hilljoy Square are conscious that their linguistic abilities derive from their oral heritage. What I have tried to do in each case is to locate the language of characters in an oral tradition, emphasizing the sheer power of that language and suggesting that much of what seems strange to an educated reader – including 'the endless, bibulous, blathering talk' – would pass unnoticed in an oral community.

On peut voir dans le style d'O'CASEY une volonté de mettre le parler dublinois au service de son art et de sa poésie, et ce d'autant plus que l'engagement politique d'O'CASEY est notoire¹⁰¹. À l'image de celle de SHAW, cette poésie de l'oralité relativement peu étudiée (KEARNEY, 2000 : x), est bien éloignée des considérations rurales et traditionnelles de la tradition orale irlandaise. Ce qui les lie toutefois, c'est l'héritage culturel de l'art conversationnel, qui s'est déplacé des espaces ruraux vers les espaces urbains, notamment par le biais des pubs, espaces de l'oral par excellence (LLOYD, [2011] 2016). D'autres dramaturges ont d'ailleurs choisi le pub comme espace d'expression de l'oralité conversationnelle irlandaise. Nous pensons notamment à Conor

¹⁰⁰ C'est notamment le cas pour *The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) et *The Plough and the Stars* (1926), car le style de ses pièces suivantes évolua vers plus de littérarité et une importance moindre de l'idiome dublinois. Voir KEARNEY (2000).

¹⁰¹ Voir MURRAY (2016) et KEARNEY (2000).

McPHERSON, avec *The Weir* (1997), pièce dans laquelle, comme l'explique O'DONOGUE (2009 : 223) le choix du pub comme environnement permet à l'auteur de se réapproprier la tradition du *storytelling* et de donner au public le rôle de l'auditeur indiscret (« eavesdropper »), témoin auditif (« earwitness ») de l'action :

How, then, does McPherson's bar setting inflect the act of listening? (...) In Eamonn Jordan's study¹⁰² of *The Weir* as meta-pastoral, he posits the pub's symbolic function "as a fantasy and communal locus and as a narrative space, where inebriation offers a sense of relaxation and gives a certain of licence" (Jordan, 354). Furthermore, the bar setting permits us to be "eavesdroppers" (Brantley's description¹⁰³) taking up residence at one of the tables. As such, we are cast in the earwitness role. We listen in because of our proximity to the stories unfolding. In addition, we get to spy out the effects of the stories on the play's personae.

Néanmoins, il y a entre le théâtre et la langue orale un lien direct, à travers la *mimesis*, qui n'existe pas entre cette dernière et le genre du roman¹⁰⁴. Ainsi, l'*orature* est plus complexe à cerner dans le genre romanesque, et son lien avec la tradition orale est bien plus lâche. D'après LLOYD ([2011] 2016 : 10), James JOYCE fait le lien entre la culture orale rurale et l'oralité urbaine :

James Joyce remains that space's most trenchant participant ethnographer. Both *Dubliners* and *Ulysses* furnish maps of urban spaces where oral practices associated with rural culture persist in forms remarkably akin to those of the *clachan*, even if the location and context are utterly different. In the urban pub stalks the ghost of the oral culture that the Famine liquidated, just as Joyce's representations of Dublin's wounded masculinity are haunted by fragments and textures of another sociality and its mores – treating, singing, mingling.

En effet, d'après LLOYD ([2011] 2016 : 11), au tournant du modernisme et de la modernité, JOYCE crée un pont entre le conte de tradition orale et rurale et le roman de tradition graphique et urbaine :

¹⁰² JORDAN, Eamonn. « Pastoral Exhibits: Narrating Authenticities in Conor McPherson's *The Weir*. », dans *Irish University Review* 34 : 2, 2004. Pp. 298-311.

¹⁰³ BRANTLEY, Ben. "Dark Yarns Casting Light." Review of Conor McPherson's *The Weir*. *New York Times* 2 April 1999.

¹⁰⁴ Ó CONCHUBHAIR (2016 : 251) note d'ailleurs que, paradoxalement, malgré la longue tradition orale irlandaise, le genre dramaturgique en langue irlandaise s'est développé très tardivement en Irlande.

His work also allows us to perceive the ways in which oral space, together with its values and practices, lives on, even as it is transformed and regulated in modern times and urban locations, in ways that suggest the discontinuous and lateral trajectory of its movement across time.

Pourtant, en s'exilant, JOYCE s'était établi en contrepoint du mouvement du *Literary Revival* (voir notamment GRENE, 2015 : 22), et il peut donc sembler contradictoire de le raccrocher à la tradition orale irlandaise. Nonobstant, c'est ce qu'entreprennent O LAOIRE et BENINI dans CRONIN, CROSSIN et EASTLAKE (2009). La première s'intéresse à la musique et à la danse dans « The Dead » à travers le chant « The Lass of Aughrim », dont elle relie l'utilisation dans la nouvelle à la tradition gaélique héritée de la tradition pré-graphique (2009 : 189-203). BENINI, quant à lui, s'intéresse très directement à l'héritage de la tradition orale, et intitule son chapitre « A Voice from the West : Rediscovering the Irish Oral Tradition in James Joyce's 'The Dead' ». Il s'appuie sur l'idée, émise par Richard ELLMANN (1982), selon laquelle JOYCE n'était pas véritablement révolté par le *Literary Revival*, et sur l'analyse de John KELLEHER (1965) qui affirme que la nouvelle « The Dead » démontre une volonté de se réappropriier la forme du conte de tradition orale. BENINI explique que c'était justement l'effacement du mode de transmission oral qui dérangeait JOYCE dans le *Literary Revival* (2009 : 213-214) :

Accepting these premises, we might hypothesize that Joyce's undisputable critical attitude towards the revivalists was due less to their choice of subject than to their methodology; if Irish mythology had to be revived, such an operation had to be conducted in the old way, *ar an sean nós*¹⁰⁵, through slight modulations of the narrating voice, shifts of the tonality that are barely noticeable to the untrained ear. It's through these small shifts of the voice that the actual depth of the song emerges from the apparent simplicity of his monody; like well sung traditional song, "The Dead" conceals under the surface of realism a complex pattern of internal and external references.

Dans la nouvelle et le roman joyciens, les manifestations de l'héritage de la tradition orale sont perceptibles dans le fond comme dans la forme. Il n'est pas

¹⁰⁵ Les chants *sean nós* sont des chants traditionnels irlandais issus de l'époque de la tradition orale aux caractéristiques bien spécifiques. Voir notamment CRONIN, CROSSON et EASTLAKE (2009).

négligeable que *Ulysses* soit une réécriture de mythe (GENET, 1997 : 256), certes pas irlandais ; ce choix d'influence est troublant. D'autre part, le style de *Ulysses* (1922) et de *Finnegans Wake* (1939) est très largement oralisé (GRENE, 2015), et JOYCE est notamment connu pour être l'un des précurseurs du courant de conscience, technique narratologique oralisée s'il en est (voir 1.3.4.4).

Ce survol rapide de l'héritage de la tradition orale dans l'œuvre joycienne témoigne de plusieurs éléments de complexité dans les manifestations littéraires de la tradition orale dans le roman irlandais. D'une part, cet héritage indirect n'est pas forcément évident à percevoir à moins d'adopter un angle d'approche spécifique comme nous le faisons. D'autre part, il n'est pas nécessairement conscient de la part de l'auteur, qui hérite involontairement de siècles d'oralité et ne revendique pas forcément une réappropriation de cette tradition ancienne. Il faut d'ailleurs se garder de toute interprétation hâtive qui voudrait que l'*orature* soit nécessairement un héritage de la tradition orale. Il se trouve qu'on a affaire, en Irlande, à un héritage très fort qui pèse parfois inconsciemment sur les auteurs. Enfin, il s'agit d'une réappropriation paradoxale, puisque la mise en avant du *medium* de transmission de la tradition orale se fait par le biais du *medium* écrit de la tradition graphique. C'est dans cette mouvance que s'inscrit Roddy DOYLE, qu'il convient à présent d'ancrer dans cet héritage.

2.2.4 DOYLE et la tradition orale : une réappropriation paradoxale

À première vue, l'œuvre de DOYLE semble bien éloignée des considérations de la tradition orale irlandaise. En effet, l'environnement urbain de la banlieue nord de Dublin entre la fin du XX^e et le début du XXI^e, qui sert de toile de fond aux romans de Barrytown, a *a priori* peu de choses en commun avec l'environnement rural originel de la tradition orale. De plus, les thèmes traités – chômage, maladie, divorce, grossesse précoce,

alcoolisme, etc. – sont bien ancrés dans le xx^e et le xxi^e siècle. Les personnages sont eux-aussi ancrés dans la société mondialisée hypermoderne, en témoignent les références à Facebook, la représentation de SMS, la mention de groupes de musique récents comme U2 et parfois pas irlandais comme James Brown, Percy Sledge ou encore Flash and the Pan, mais également la mention d'événements contemporains parmi lesquels le décès d'Amy Winehouse, le référendum sur le Brexit ou la visite de Barack Obama à Dublin. Pour autant, KIBERD situe tout de même DOYLE dans l'héritage de la tradition orale, tout en mentionnant qu'il ne s'agit pas d'un héritage direct. Il écrit à propos des personnages de DOYLE (2005 : 299) :

[T]heir world has much in common with that of the revivalists, being so well-known that, like the Emain Macha of Cuchulain, it scarcely needs to be described. It is a local world, whole and entire unto itself – as in ancient epic, subject only to intermittent invasion by alien forces which are usually repulsed. The trees and woodlands and hills exist all around it, in direct proximity to the cement mixers and domestic railings which betoken a new form of civilisation – but the Paddy Clarke who grows up against that strange backdrop feels no sense of conflict, merely the happy amenities of green fields and TV soccer, side by side.

KIBERD fait donc le lien entre l'espace des romans doyliens, en l'occurrence de *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, et celui des œuvres héritières directes de la tradition orale. C'est également l'angle d'approche adopté par SMYTH, qui insiste à la fois sur l'aspect spatial et social de cet héritage. Il ancre DOYLE, tout comme Dermot BOLGER, dans le phénomène du *Northside Realism*. Ce phénomène littéraire, décrit comme « de courte durée » (« short lived », SMYTH, 2001 : 23), est le lieu de la représentation d'un autre Dublin – celui de la banlieue nord, dans laquelle vivent des populations marginalisées rarement représentées dans la littérature, et à qui on donne peu la parole. SMYTH décrit ce mouvement comme suit (2001 : 23) :

As Dublin continued to grow into the 1980s, and with 'Joyce' increasingly condemned as a restrictive influence, new forms of cultural expression began to emerge in the attempt to catch up with what was happening on the ground. Amongst such was the Raven Arts Press, founded in 1979 by Michael O'Loughlin and Dermot Bolger, which was dedicated to exploring the lives of those

'invisible' city-dwellers who had been systematically marginalized by the modern state. Bolger especially, along with Roddy Doyle, became synonymous with the representation of New Dublin.

Le *Northside Realism* se préoccupe de l'hypermodernisation de la ville, et de ses conséquences sur l'organisation sociale et spatiale des communautés. SMYTH (2001 : 23-24) établit un lien entre l'organisation spatiale de l'œuvre de DOYLE et le théâtre de l'Abbey, entre tradition et modernité :

[T]he Rabbitte household is itself a form of 'indoor community' of the kind in which, as Fintan O'Toole has pointed out, many Irish urban writers reproduced an imitation of the Abbey Theatre's tradition cabin dramas. However, although much of *The Van* takes place indoors, and although it works on one level to produce a knowable community based on family and friends, there is also a sense of a larger urban milieu which the characters cannot (fully) know, nor the narrative (adequately) represent. This 'unknowable' area beyond the domestic realm, which is the very *modus operandi* of the urban, constitutes a threat to the traditional rural community, now simulated and reproduced in the suburbs.

Ainsi, bien que le lien entre la tradition orale et l'œuvre doylienne ne soit ni évident ni direct, il n'en est pas moins existant. Le style et les préoccupations de DOYLE ont plus en commun avec la poétique de l'oralité dramaturgique de Sean O'CASEY et de Conor MCPHERSON qu'avec les *revivalists* de la première heure, puisqu'ils sont ancrés dans une oralité hypermoderne et urbaine, et – il ne faut pas l'oublier – post-joycienne, autre héritage avec lesquels les auteurs irlandais doivent composer. SMYTH (2001 : 24) prend un exemple tiré de *The Van*. Il s'agit d'un extrait dans lequel Jimmy Sr est assis devant chez lui, dans la banlieue de Barrytown, et regarde passer une voiture. SMYTH considère cet extrait comme une synthèse de la complexité de l'héritage de la tradition orale post-Renaissance littéraire et post-joycienne :

Thus, the image of an unrecognized car passing a house on a working-class estate is an amalgam, and a complication, of two traditional spatial tropes. The first is the myth of the familiar location with which the subject completely identifies, whether 'village' Dublin of Joycean legend, where everyone knows (or believes they *should* know) everyone else, or the actual villages and townlands of traditional rural Ireland, where everyone *does* know everyone else. The second is the modern urban phenomenon of traffic – ubiquitous, transient, minatory – infused with all the mystique and danger of the unknowable community. Doyle's new Dubliner, it appears, is in the process of

losing the consolations of the traditional community – now displaced to the suburb – while also having to cope with the alienation of modern city life. For home is not what it used to be, then neither is the city.

Cette interprétation est en adéquation avec l'idée défendue par DICKINSON, selon qui le postmodernisme est plus propice à la réappropriation de la tradition orale que ne l'était le modernisme. DICKINSON s'intéresse aux manifestations contemporaines de la culture irlandaise de l'oralité dans les arts visuels. Elle écrit (2009 : 99-100) :

With the advent of postmodernism and a greater globalization of the art world, however, multifarious art practices that do not adhere to modernist valuing of separate categories of art and life, centre and periphery, or new (original) and old, encouraged contemporary artists to bring together the vast range of Irish creativity from other art forms within the visual. Most importantly, when looking at permutations of the oral into the visual, is the freedom postmodern art forms allowed for artists to pull from the premodern, to bypass the stifling rules of "greatness" outlined in modern art, to a time when telling a story well or displaying mnemonic virtuoso in retelling of a traditional tale garnered great respect.

DICKINSON s'appuie sur les travaux de la critique d'art Judith HIGGINS (1995) :

In 1995, visiting art critic, Judith Higgins, wrote for *Art in America* that, "postmodernism – with its exploitation of the contextual, the personal, and the local – proved much more suited to contemporary Irish artists' concerns and habits of mind than modernism had been" (Higgins 1995, 38¹⁰⁶). It is key here that Higgins displays an external contemporary interest in "the contextual, the personal and the local", three concerns that modernism held in contempt.

Cette analyse nous semble tout à fait appropriée pour décrire le rapport de DOYLE à l'héritage inévitable de l'oralité dans la culture irlandaise. *L'orature* doylien est un héritage de la tradition orale, mais un héritage postmoderne, affranchi des éléments de contenu des récits de tradition orale (mythes irlandais, tradition bardique, chants traditionnels, lamentations, etc.). Elle est l'héritière d'une culture de transmission orale dont découlent une structure et une forme bien particulière. Une importance majeure est donnée à la parole comme mode de transmission, et le lecteur a un rôle de témoin auditif. Chez DOYLE, le *medium* oral de communication est maître. *The Commitments*, par exemple,

¹⁰⁶ HIGGINS, Judith. « Reports from Ireland: Art from the Edge (Part I) », dans *Art in America* 83, 1995. Pp.37-43.

est un roman que l'on peut qualifier de *quasi* dramaturgique, tant il repose sur un enchaînement de répliques au DD, comme le montre l'extrait suivant (TC, 22) :

Jimmy got up and lifted the needle.
A roar arrived from downstairs.
—Turn down tha' fuckin' radio!
—It's the stereo, Jimmy roared at the floor.
—Don't get snotty with me, son. Just turn it down.
The lads were in stitches laughing, quietly.
—Stupid bollix, said Jimmy. —Wha' did yis think o' tha'?
—Brilliant.
—Fuckin' brilliant.
—Play another one, said Outspan.
—Okay, said Jimmy. —I think yis'll be playin' this one.
He put on Night Train for them. It was even more brilliant than Sex Machine.
—We'll change the words a bit to make it —more Dubliny, yeh know, Jimmy told them.
They were really excited now.
—Fuckin' deadly, said Derek. —I'm goin' to get a lend o' the odds for the bass.
—Good man.
—I'd better get a proper guitar, said Outspan. —An electric.
Jimmy played It's a Man's Man's Man's World.
—I'm goin' to get a really good one, said Outspan. —Really fuckin' good.
—Let's go, said Jimmy.

La distinction entre postmoderne et hypermoderne nous éloignerait de notre objet d'étude. Néanmoins, la notion d'hypermodernité, née en France pour qualifier l'époque contemporaine dans le domaine des arts et de la littéraire est intéressante en ce qu'elle permet de situer le rapport de DOYLE à l'oralité par rapport à la tradition orale. Les éléments traditionnels sont « recyclés » (LAGREE, 2009) et mis au service d'une poétique du moment présent. Chez DOYLE, La forme postmoderne ou hypermoderne se retrouve dans le jeu oxymoronique et synesthétique de l'oralité, ou plutôt de l'auralité, visuelle : il faut lire pour entendre cette littérature qui s'écoute autant qu'elle se lit. La forte présence de modifications graphiques indiquant l'oralité et l'irlandité participe de ce jeu ; c'est l'objet principal de ce travail, et cela sera donc développé dans la deuxième partie de ce chapitre, ainsi que dans le troisième chapitre de ce travail. Du point de vue du contenu, la réappropriation de la tradition orale passe par l'entrée en contact de la tradition et de la modernité avec la présence de musique et de chants, éléments essentiels à la tradition

orale irlandaise. Les chants qui occupent l'espace diégétique doylien n'appartiennent pour la plupart pas à la tradition irlandaise, mais sont revisités et irlandisés ou dublinisés, comme le montre l'exemple ci-dessus.

Il ne s'agit pas de prétendre que l'*orature* doylienne a pour seule origine la tradition orale irlandaise ; nous verrons qu'elle témoigne également d'autres influences et qu'elle est la manifestation d'autres préoccupations. Pour autant, il nous semblait nécessaire d'ancrer ce style dans l'héritage de la tradition orale qui est souvent présenté comme allant de soi par la critique. Nous y voyons une forme de réappropriation romanesque paradoxale, le roman étant le genre de l'écrit par excellence, car la *diegesis* devient plus mimétique que la *mimesis*. Donner une qualité orale et aurale à ce genre est paradoxal, mais il s'agit de redonner vie à la transmission orale, donc de mettre la tradition (orale) au service de la modernité (graphique), et inversement. Ce qui demeure à travers l'œuvre doylienne, c'est l'intérêt toujours aussi grand porté par les auteurs contemporains à cette tradition lointaine. C'est l'argument défendu par Kelly (2007 : 71), qui écrit :

What invests the oral tradition with symbolic capital is not some essential quality it possesses but the manner in which it is appropriated by modernity.

Quant à savoir si l'oralité doylienne est un héritage conscient ou pas, il s'agira de le déterminer dans le troisième chapitre de ce travail. Nous avons jusqu'à présent fait abstraction de la place du dialecte anglais irlandais dans l'*orature* doylienne. Or, ce dernier est partie prenante de l'oralité littéraire, et il convient à présent de l'étudier en détail afin de déterminer le rôle qu'il joue dans la poétique du parler irlandais contemporain de Roddy DOYLE.

2.3. Le dialecte anglais irlandais : description et représentation

2.3.1 Introduction

Étant donné le statut dialectal de l'AI, les sources dont nous disposons afin de le décrire sont peu nombreuses. Il n'existe que deux études exhaustives de l'AI contemporain : *The Grammar of Irish English* de FILPPULA (1999) et *Irish English: History and Present-Day Forms* de HICKEY (2007). Ces deux linguistes sont également les principaux auteurs des différents articles relatifs à l'AI publiés dans des recueils aux côtés notamment de HARRIS (1984, 1986, etc.) et de KALLEN (1991, 2012, etc.). Dans *An Introduction to Irish English* (2010), AMADOR-MORENO synthétise les travaux les plus récents mais ne prétend pas à l'exhaustivité. En ce qui concerne le lexique, seuls HICKEY (2007), SHARE (2003) et DOLAN (2013) le traitent véritablement. Nous renverrons donc ponctuellement à d'autres études plus anciennes, mais ces linguistes seront les principales sources utilisées dans ce chapitre.

Cette partie n'a pas pour ambition d'apporter un traitement exhaustif du dialecte AI. Notre objectif est de définir les caractéristiques du dialecte AI qui participent de la création de l'irlandité linguistique dans l'œuvre doylienne. Pour parvenir à cette fin, nous serons donc amenée à sélectionner les singularités les plus saillantes du dialecte AI et à laisser de côté celles, plus marginales, qui ne jouent pas de rôle fondamental dans la création du sentiment d'irlandité. En revanche, nous ne traiterons pas uniquement des caractéristiques présentes dans notre corpus, puisqu'il nous semble essentiel de présenter la vision la plus globale possible du dialecte AI. Cela nous permettra de comprendre comment DOYLE choisit de l'encoder et de donner un sens à ses choix linguistiques. En effet, il sera intéressant de se demander pourquoi telle spécificité de l'AI

est absente ou surreprésentée dans l'œuvre doyllienne afin d'interpréter par la suite les effets produits par ces choix.

2.3.2 Terminologie

Le premier obstacle que l'on rencontre dès lors qu'on entame une description de l'AI est d'ordre terminologique : comment convient-il d'appeler ce dialecte ? Cette question est soulevée par HICKEY dans *Irish English History and Present-Day Forms* (2007 : 3-5), et le titre de son ouvrage laisse apparaître le choix qui est le sien et qui sera le nôtre : *Irish English*, que nous traduisons par *anglais irlandais* (AI). Cependant, de nombreux linguistes utilisent d'autres termes, qu'il convient donc de passer en revue afin de justifier notre choix.

Le terme le plus répandu est également le plus problématique d'un point de vue linguistique : *Anglo-Irish*. *Anglo* agissant comme un adjectif épithète qui modifie le nom *Irish*, le composé implique qu'il s'agit d'une variété d'irlandais fortement influencée par l'anglais (HICKEY, 2007 : 3), ce qui n'est pas exact puisqu'il s'agit bien d'un dialecte de la langue anglaise et pas de la langue irlandaise (c'est-à-dire du gaélique). Les linguistes irlandais l'évitent et nous ferons de même.

Historiquement, le terme le plus ancien est *Hiberno-English*. *Hibernia* était le nom latin de l'Irlande ; le terme vient du vieux celte *Iveriu¹⁰⁷ et est encore utilisé par certains pour faire référence à l'Irlande, malgré son caractère quelque peu archaïque. L'*OED* indique en effet que l'appellation *Hiberno-English* est désormais rare¹⁰⁸. Elle était notamment employée par HARRIS (1984), mais ce dernier l'a abandonnée au profit d'*Irish-English* dans ses écrits les plus récents (1993). Toutefois, comme l'indique HICKEY

¹⁰⁷ D'après l'*OED*, consulté. 5 janvier 2015

¹⁰⁸ D'après l'*OED*, consulté le 5 janvier 2015.

(2007 : 4), certains linguistes, à l'instar de RICKFORD (1986), justifient son emploi par une différence de connotation avec le troisième terme, *Irish English* :

Rickford (1986 : 246) maintains that *Hiberno-English* is a collective term for all varieties of English in Ireland and that *Irish English* is restricted to the language of those for whom Irish is their first language.

D'autres considèrent que l'*Hiberno-English* se distingue de l'*Anglo-Irish* pour des raisons sociolinguistiques (HICKEY, 2007 : 4) :

Todd maintains that *Anglo-Irish* is a mainly middle-class variety spoken over most of Ireland and deriving from input forms of English in the seventeenth century and that *Hiberno-English* is a mainly working-class variety used by communities whose ancestral language was Irish (Gaelic).

Ainsi, l'*Anglo-Irish* serait le dialecte de référence le plus répandu parmi les classes moyennes, tandis que l'*Hiberno-English* se limiterait à certaines localités spécifiques des classes ouvrières. L'argument est néanmoins contestable puisqu'il ne nous semble pas possible de considérer l'*Anglo-Irish* comme dialecte de référence parlé dans toute l'Irlande. En effet, l'uniformité linguistique n'est en aucun cas une caractéristique de l'île : la division entre le nord et le sud n'est pas seulement politique, elle est également linguistique. Le dialecte du nord, l'*Ulster Scots* est bien différent de celui, plus varié, du sud.

DOLAN, quant à lui, s'intéresse à l'*Hiberno-English* sans débattre de la terminologie à adopter¹⁰⁹. Dans l'introduction à la première édition de son *Dictionary of Hiberno-English*, il explique ([1998] 2004 : xx) :

The Latin name for Ireland was Hibernia, and from that word is derived the prefix Hiberno- to describe things concerned with Ireland. Hiberno-English is the name given to the language of everyday use in Ireland, a mixture of Irish (which is enshrined in the Constitution as 'the first official language') and

¹⁰⁹ Toutefois, selon AMADOR-MORENO (2010 : 8), DOLAN aurait renoncé à utiliser *Irish English* dans son dictionnaire sur les conseils de ses éditeurs, afin d'éviter de créer une confusion. En effet, ce terme est potentiellement problématique en Irlande puisqu'il suggère une comparaison entre l'anglais et l'irlandais, et aurait donc pu laisser croire que l'on avait affaire à un dictionnaire bilingue anglais-irlandais.

English ('a second official language'). It is a macaronic dialect, a mixture of Irish and English, sometimes in the same word (e.g. 'girleen', 'maneen', etc.)

Pour DOLAN, le choix du terme *Hiberno-English* semble en partie lié à des préférences personnelles : le terme *Hiberno* permet de montrer l'attachement du linguiste à la culture irlandaise¹¹⁰. FILPPULA emploie parfois le terme *Hiberno-English* (1986, 1995) et parfois *Irish-English* (1999, 2008). Au vu des dates des ouvrages concernés, il semblerait que FILPPULA ait finalement décidé d'opter pour *Irish-English* après de nombreuses années d'oscillation entre les deux termes. Notre choix se porte donc vers celui-là, car il permet d'étudier les variations spatiales et sociales à partir d'une norme neutre : il s'agit de la variété d'anglais parlée en Irlande. Comme l'indique HICKEY (2007 : 5), l'un des avantages de ce terme est son analogie avec d'autres variétés d'anglais : « It refers to varieties of English in Ireland (internal distinctions can be made additionally) and is parallel to labels like *Canadian English* or *Australian English* ».

Cette abondance terminologique met en lumière la difficulté à nommer le dialecte parlé en Irlande, d'une part car il n'est pas uniforme, et d'autre part car il est généralement considéré comme une variété sociolectale proche du *SE* et non comme un dialecte à part entière. De plus, le sujet est rendu sensible par l'histoire politique et linguistique compliquée de l'Irlande (QUIRK *et al.* (1985 : 21)) :

Hiberno-English, or Irish English, may also be considered as a national standard, for though we lack descriptions of this longstanding variety of English it is consciously and explicitly regarded as independent of BrE by educational and broadcasting services. The proximity of Great Britain, the easy movement of population, the pervasive influence of AmE, and like factors mean however that there is little room for the assertion and development of a separate grammar and vocabulary.

Ce statut instable de l'AI a d'ailleurs eu pour conséquence l'emploi de différentes périphrases permettant d'éviter tout jugement de valeur : *The English of the Irish*

¹¹⁰ C'est ainsi que Marie BLOM a justifié son choix de ce terme lors d'une communication intitulée « La question de la traduisibilité de l'hiberno-anglais à travers l'étude de traductions françaises de Roddy Doyle » au congrès de la SAES de Toulon, le 6 juin 2015.

(DOLAN, 1990), *The English Language in Ireland* (HARRIS, LITTLE et SINGLETON, 1986 ; AMADOR-MORENO, 2010 : 7), ou encore *English as we speak it in Ireland* pour Patrick Weston JOYCE (1910). Cela est lié à la difficulté de positionnement de l'AI par rapport à l'anglais britannique. L'anglais britannique n'est pas considéré comme la norme vers laquelle il faut tendre (HICKEY, 2007 : 21). Il s'agit de la langue de l'opresseur et du rejet de l'identité irlandaise. Pour cette raison, l'anglais n'est d'ailleurs pas la première langue officielle en Irlande ; il s'agit de l'irlandais¹¹¹, bien qu'il ne soit plus parlé comme langue maternelle par la quasi totalité de la population irlandaise. Mais l'histoire commune entre l'Angleterre et l'Irlande est encore bien ancrée dans les esprits et produit d'importantes conséquences linguistiques.

Il semblerait par conséquent que l'AI ne jouisse pas d'une place privilégiée dans la recherche ni dans les esprits. Les préjugés ont la vie dure, et l'anglais d'Irlande est fréquemment associé à un parler populaire, de qualité inférieure et propre aux classes ouvrières. Cette vision restreinte nous avait d'ailleurs dans un premier temps amenée à considérer certaines formes syntaxiques propres à l'AI comme des marques de parler populaire, et ce par manque de connaissance des spécificités de cette variété d'anglais.

Comme l'explique HICKEY (2007 : 23) :

Compared to other Anglophone countries, Ireland shows little if any recognition of its own varieties of English (with the exception of Ulster Scots in Northern Ireland). Dictionaries and popular treatments of Irish English deal with rural vocabulary and put an emphasis on colloquial and slightly farcical items. A view is often found that Irish English is a substandard form of language not to be taken seriously. Many publications serve, intentionally or not, to support this. Often the impression conveyed is that Irish English is a bemusing form of language confined to colloquial usage.

¹¹¹ L'article 8 de la Constitution irlandaise (BUNREACT NA HÉIRANN) indique : « 1. The Irish language as the national language is the first official language. 2. The English language is recognised as a second official language. 3. Provision may, however, be made by law for the exclusive use of either of the said languages for one or more official purposes, either throughout the state, or in any part thereof ».

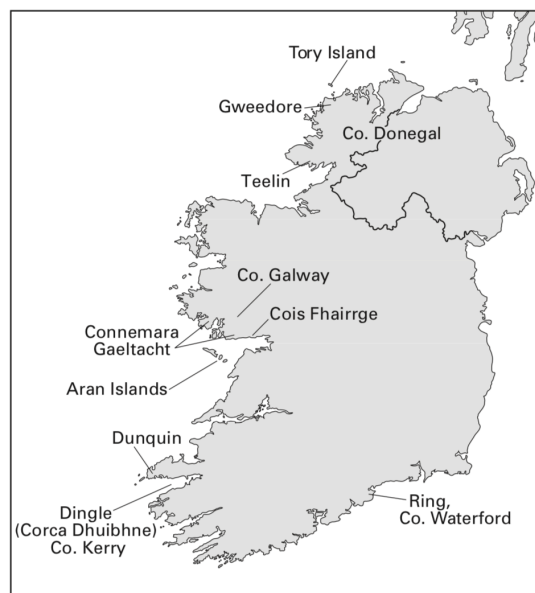
Afin de mieux comprendre la situation linguistique de l'Irlande, un bref retour sur l'histoire linguistique de l'île, qui a mené au développement de l'AI, est nécessaire.

2.3.3 Histoire de l'AI

Dans le premier article de son ouvrage *Irish Dialects and Irish-Speaking Districts, Three Lectures* ([1951] 1971 : 8), le philologue et historien irlandais Ó CUIV résume en quelques lignes près d'un millénaire d'évolution de la situation linguistique en Irlande :

The coming of the Normans in the twelfth century marked a new era in the history of the Irish language, for with it began a political struggle which has lasted all but eight hundred years and which has in effect changed the people of Ireland from being Gaelic-speaking to being English-speaking. For the Gaeltacht, which in 1170 was coextensive with our country, had in the course of centuries been gradually reduced until today it has a precarious existence in parts of seven of our thirty-two counties.

En effet, bien que l'irlandais demeure la première langue officielle en Irlande, l'anglais est la langue maternelle de l'immense majorité de la population qui ne parle pas ou très peu la langue de ses ancêtres. Une carte des zones irlandophones en Irlande contemporaine permet de visualiser la rareté de ces dernières :



Carte 1 : Zones irlandophones (Gaeltachts) en Irlande contemporaine (HICKEY, 2007 : 440)

Comment s'est produite cette transition radicale et quelles conséquences a-t-elle eu sur l'anglais qui est aujourd'hui parlé en Irlande ? De nombreux linguistes ont traité cette question, et l'on peut distinguer dans leurs conclusions trois tendances. Certains, comme HAYDEN et HARTOG (1909), Patrick Weston JOYCE (1910), BLISS (1979) ou encore HICKEY (2005) défendent principalement, sinon exclusivement, l'influence substratale de l'irlandais sur l'AI. D'autres, comme HARRIS (1983, 1986) ou LASS (1990) insistent sur l'influence superstratale de l'anglais sur le dialecte AI. Les derniers, dont fait partie FILPPULA (1999), tentent de considérer les deux influences et ainsi de délimiter dans quelle mesure le contact entre les deux langues a mené à l'apparition et à l'évolution du dialecte AI. Ce sont ces études qui nous semblent les plus pertinentes étant donnée l'histoire commune entre l'Irlande et le Royaume-Uni.

Il convient de préciser « à quel anglais » on fait référence lorsque l'on s'intéresse aux relations entre l'anglais et l'irlandais. En effet, l'anglais qui a été introduit en Irlande au XII^e siècle était du vieil anglais¹¹² (*Old English*). Plus tard, l'Irlande fut confrontée au moyen anglais¹¹³ (*Middle English*), à l'anglais élisabéthain¹¹⁴ (*Early Modern English*), puis à l'anglais moderne¹¹⁵ (*Modern English*). Cela est essentiel à la compréhension de l'AI, d'une part car le dialecte d'Irlande s'est développé au contact des différentes formes d'anglais qui ont été importées sur l'île au fil des siècles, toujours avec un décalage par rapport à l'anglais parlé au même moment en Angleterre, comme l'indique FILPPULA (1999 : 6), et d'autre part car l'AI est un dialecte conservateur qui a gardé des caractéristiques propres à chacun de ces types d'anglais, alors même qu'elles ont totalement disparu en *SE*. En résumé, l'AI tel qu'il existe aujourd'hui est le résultat de 800

¹¹² Désormais *OE*.

¹¹³ Désormais *MidE*.

¹¹⁴ Désormais *EME*.

¹¹⁵ Désormais *ME*.

ans de contact entre les deux langues, sans doute légèrement moins si on considère que l'irlandais a cessé d'avoir une véritable influence sur l'AI vers le milieu du XIX^e siècle. Les linguistes distinguent deux périodes majeures dans l'histoire de la langue anglaise en Irlande (FILPPULA, 1999 : 4). La première s'étend du XII^e à la fin du XVI^e siècle, et la seconde débute au XVII^e siècle pour parvenir jusqu'à nos jours (HICKEY, 1999 : 266). Ce découpage binaire ne couvre pas tous les développements de l'AI, mais permet de donner un aperçu du rapport entre les deux langues.

2.3.3.1 Les premiers siècles de contact : du XII^e au XVI^e siècle

Les linguistes et les historiens s'accordent à dire que l'anglais est apparu pour la première fois en Irlande au moment de l'invasion normande de l'île en 1169¹¹⁶ (FILPPULA, 1999 : 4, AMADOR-MORENO, 2010 : 17, HICKEY, 2005 : 432). Cette invasion apporta l'anglais et l'ancien français (*Norman French*) sur une île où la langue parlée était le moyen irlandais (ABALAIN, 1998 : 12)¹¹⁷. Comme l'explique ABALAIN (1998 : 21), bien que l'île ait été occupée par les Vikings du IX^e au XII^e siècle, la langue de ces derniers n'a pas laissé de trace en Irlande. Bien que les Normands aient envahi la majeure partie du sud de l'île, le français n'a guère laissé de traces non plus dans la langue parlée en Irlande. En effet, selon FILPPULA (1999 : 4), au lieu de franciser l'île, les Normands ont adopté le gaélique et les coutumes irlandaises¹¹⁸. L'irlandais était alors parlé par les serfs des seigneurs normands

¹¹⁶ L'écart d'un an avec la citation de Ó CUIV n'est pas pertinent, d'autant que ce dernier ne mentionne pas tant l'invasion normande que la situation linguistique en Irlande au moment où elle a eu lieu. Il est peu probable que cette situation ait pu changer radicalement entre 1169 et 1170.

¹¹⁷ Une histoire exhaustive de la langue irlandaise nous éloignerait de notre objet d'étude. À ce sujet, voir ABALAIN (1989, 1998).

¹¹⁸ ABALAIN (1998 : 21) nuance quelque peu cette idée, et affirme que l'arrivée des Anglo-Normands marqua notamment l'introduction du franco-normand et du gallois sur l'île, même si l'irlandais est demeuré majoritaire.

et est parvenu à survivre au XIII^e siècle avant de décliner peu à peu au cours des siècles suivants (FILPPULA, 1999 : 4), là aussi à cause de l'assimilation des Anglo-Normands dans les communautés irlandaises (ABALAIN, 1998 : 21). Selon FILPPULA (1999 : 4) et ABALAIN (1998 : 21-22), l'attitude des dirigeants anglais vis-à-vis de l'irlandais à cette époque est une preuve de la pression exercée par cette langue sur les colons. Ceci explique pourquoi l'irlandais a subi une pression légale au cours du XIV^e siècle avec les *Statuts de Kilkenny* (*Statutes of Kilkenny*). Ces derniers, signés en 1366 avaient pour objectif de mettre un terme au processus d'assimilation (ABALAIN, 1998 : 22). Ils ont notamment proscrit l'emploi de l'irlandais par les colons anglais ou normands vivant en Irlande : ils risquaient de se voir confisquer leurs terres, voire d'être emprisonnés jusqu'à ce qu'ils s'expriment uniquement en anglais (AMADOR-MORENO, 2010 : 17). En d'autres termes, la couronne d'Angleterre avait peur de perdre son ascendant sur le pays à cause de l'irlandisation des colons. Toutefois, les multiples mesures de ce type mises en place à cette époque n'ont guère eu d'effet, et l'irlandais est parvenu à demeurer la langue principale durant toute la période médiévale, et même au-delà.

En 1515, la majorité des seigneurs en Irlande étaient de langue irlandaise, et dans les comtés dont les seigneurs étaient anglophones, les serfs étaient irlandophones (Ó CUIV, [1951] 1971 : 12). Malgré tous les efforts de la couronne d'Angleterre, l'Irlande demeurait donc irlandophone. La Reine Elisabeth I, dans sa volonté de répandre la religion protestante en Irlande, a même contribué au maintien du statut de l'irlandais. En effet, elle a accepté la nomination de pasteurs irlandophones et ordonné la traduction de la Bible en irlandais. Loin de convertir les Irlandais, elle leur a en fait donné les clés de leur liberté religieuse et linguistique. Avec cette Réforme protestante du XVI^e siècle, l'irlandais est devenu la langue du catholicisme et donc un symbole d'unité pour la population native, tandis que les colons protestants utilisaient l'anglais (AMADOR-MORENO, 2010 : 19). À cette

époque, les Irlandais ne parlaient qu'irlandais. C'est ce qu'indique Ó CUIV ([1951] 1971 : 14) : « with the exception of a small number in parts of Leinster and in certain urban areas, the people of Ireland were Irish-speaking, and Irish-speaking only. » Comme l'écrit FILPPULA (1999 : 5) :

Bliss (1979 : 17), points out that the Reformation legislation enacted for Ireland in 1536-7 resulted in a union of the 'Old English' settlers and the native Irish against the Protestant, 'New English', rulers, and the Irish language thus became the symbol of the Catholic religion.

Ainsi, il semblerait que l'irlandais ait été la langue dominante au milieu du XVI^e siècle. L'anglais a subi un déclin considérable sur l'ensemble de l'île, y compris dans la région du Pale, autour de Dublin. Il n'a toutefois pas totalement disparu et a persisté notamment dans les zones urbaines comme Dublin, dans les deux régions rurales de Bargy et Forth dans le comté de Wexford, au sud-est de l'île et dans le comté de Fingal, au nord de Dublin (FILPPULA, 1999 : 6). Dans ces trois dernières régions, un dialecte développé à partir du *MidE*¹¹⁹ a d'ailleurs continué à être parlé jusqu'au XVIII^e siècle. Ainsi, le peu d'anglais persistant en Irlande à cette période était déjà différent de celui parlé en Angleterre (AMADOR-MORENO, 2010 : 17). Toutefois, les XVI^e et XVII^e siècles ont été marqués par de nouvelles vagues de colonisation qui ont modifié de nouveau le paysage linguistique irlandais. Les catholiques furent réprimés par les « lois pénales » votées entre 1695 et 1727 (ABALAIN, 1998 : 23), et au même moment de nombreux dialectes anglais ont été introduits en Irlande (AMADOR-MORENO, 2010 : 19). La province d'Ulster a été particulièrement concernée et marquée par l'arrivée de colons écossais sous le règne de Jacques I^{er}.

¹¹⁹ Il est aujourd'hui connu sous le nom de *Forth and Bargy Dialect*.

2.3.3.2 L'anglicisation de l'Irlande : du XVII^e siècle à nos jours

De nouvelles vagues de colonisation ont scellé le destin linguistique de l'île à partir du XVII^e siècle. Bien que la deuxième moitié du XVI^e siècle ait déjà été marquée par la colonisation des comtés de Laois et Offaly sous le règne de Mary I et de Munster sous le règne d'Elisabeth I, c'est à partir du XVII^e siècle que la situation s'est précisée (FILPPULA, 1999 : 6). Au nord de l'île, dans la province d'Ulster, l'échec de plusieurs rébellions puis la Fuite des Comtes Hugh O'NEILL et Rory O'DONNELL¹²⁰ en 1607, ont eu pour conséquence un important afflux de colons anglais et écossais (FILPPULA, 1997 : 7). Au milieu du XVII^e siècle, la colonisation cromwellienne a bouleversé à nouveau l'histoire linguistique de l'Irlande, comme l'écrit FILPPULA (1999 :7) :

It [...] gave a strong impulse to the diffusion of the English language. In all provinces except Connacht, the landowners were English-speaking Protestants and as Bliss (1979: 19) points out, 'the great houses formed centres where the English language was spoken, tenants and servants alike had to learn some English in order to communicate with their masters.'

Cette vague de colonisation a établi des propriétaires terriens protestants et de langue anglaise dans toutes les provinces d'Irlande et donc forcé les paysans locataires des terres et les domestiques à apprendre l'anglais, mais n'a toutefois pas marqué la disparition de la langue irlandaise qui a continué d'être parlée de manière significative pendant encore près de deux siècles. En effet, selon Ó CUIV ([1951] 1971 : 18-19), en 1731, les deux-tiers de la population irlandaise utilisaient encore l'irlandais comme langue du quotidien. Les régions de Dublin et de Wexford sont les seules à faire exceptions à cela, l'anglais y ayant gagné du terrain plus tôt que dans le reste du pays. Néanmoins, on a pu

¹²⁰ Cet événement marque le départ en exil des derniers aristocrates gaéliques vers le sud de l'Europe. Ils pensaient revenir combattre l'anglicisation de l'Irlande mais sont finalement demeurés en exil. À ce sujet, voir JOANNON (2006).

observer au cours des XVII^e et XVIII^e siècles une situation de diglossie incontestable¹²¹. Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'anglais a pris l'ascendant, ce qui a entraîné le déclin graduel et irréversible de l'irlandais. Le premier recensement officiel, qui date de 1851, montre que seulement 23% de la population irlandaise (estimée à 6,5 millions) était irlandophone et moins de 5% monolingue en irlandais (FILPPULA, 1999 : 8)¹²². Le déclin de la proportion d'irlandophones aux XVIII^e et XIX^e siècle apparaît clairement dans le tableau suivant, adapté à partir de FITZGERALD (1984)¹²³. Il recense la proportion de locuteurs irlandophones dans quatre régions d'Irlande selon leur décennie de naissance :

Province	Décennie de naissance			
	1771-1781	1801-1811	1831-1841	1861-1871
Leinster	17	11	3	0
Munster	80	77	57	21
Connacht	84	80	63	40
Ulster	19	15	8	4
Irlande	45	41	28	13

Tableau 10 : proportion de locuteurs irlandophones dans quatre régions d'Irlande selon de leur décennie de naissance (FITZGERALD, 1984)

Ó CUIV ([1951] 1971 : 27) décrit les différentes étapes ayant mené à la situation linguistique actuelle selon l'enchaînement suivant : « Irish only → Irish and English →

¹²¹ Les chiffres varient selon les sources, mais il est probable qu'environ 30% des irlandais aient été bilingues au tournant du 19^{ème} siècle. À ce sujet, voir HINDLEY, R. *The Death of the Irish Language*, College Park, MD : McGrath Publishing Company. 1990.

¹²² Certains linguistes insistent sur la sous-estimation de la place de l'irlandais dans ce recensement, mais il montre toutefois une tendance indéniable. A ce sujet, voir J.L. KALLEN dans « English in Ireland », dans R.W. BURCHFIELD (ed.) *English in Britain and Overseas : Origins and Development*, vol. V de *The Cambridge History of the English Language*, Cambridge : Cambridge University Press. 1994.

¹²³ Dans « Estimates for baronies of minimum level of Irish-speaking amongst successive decennial cohorts : 1771-1781 to 1861-1871 », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Section C84 : 117-55. Cité par FILPPULA (1999 : 9)

English and Irish → English only ». Ainsi, le déclin irréversible de l'irlandais au profit de l'anglais est le résultat de plusieurs siècles d'évolution. Il fut conditionné non seulement par des raisons politiques, mais également par des raisons sociales et économiques. À la fin du XIX^e siècle, l'Irlande compte moins de 500 000 locuteurs bilingues anglais-irlandais et moins de 40,000 locuteurs monolingues en irlandais.

Il semblerait que le bilinguisme qui s'était installé en Irlande au XVII^e siècle ait fourni les conditions nécessaires à l'apparition de l'AI. En effet, les Irlandais, qui pour la plupart ne parlaient pas anglais, se sont trouvés isolés et mis à l'écart de toutes les décisions sociales, politiques et géographiques, ce qui les a incités à adopter une forme d'anglais imprégné de leur langue maternelle (AMADOR-MORENO, 2010 : 19). BLISS (1972 : 63) écrit :

This seventeenth-century English was acquired, gradually and with difficulty, by speakers of Irish; and in the process of their acquisition of it they modified it, both in pronunciation and syntax, towards conformity with their own linguistic habits. Because of the social conditions existing in Ireland, Irish speakers rarely had the opportunity of prolonged contact with speakers of Standard English, and learned their English from those whose English was already less than perfect; so that the influence of the Irish language was cumulative, and remains strong even in those parts of Ireland where Irish has long ceased to be spoken.

Aujourd'hui, la prééminence de l'anglais en Irlande est incontestable. Les derniers monolingues en irlandais vivent dans les *Gaeltachts*¹²⁴, tandis qu'ailleurs en Irlande, la maîtrise de l'irlandais est généralement acquise à l'école mais peu pratiquée dans la vie quotidienne. Si environ 43,5% de la population était recensée comme irlandophone en

¹²⁴ Même dans ces derniers, l'irlandais est en déclin, et les gouvernements successifs subventionnent désormais ces régions afin de leur permettre de demeurer irlandophones et d'éviter l'extinction de cette langue, que l'on peut désormais considérer comme menacée de disparition. L'irlandais fait d'ailleurs partie des langues répertoriées comme telles par un rapport de mars 2013 de l'Union Européenne : http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/note/join/2013/495851/IPOL-CULT_NT%282013%29495851%28SUM01%29_FR.pdf

1996, ce recensement ne permet pas de mesurer l'emploi de la langue comme moyen de communication quotidien, ni le niveau de maîtrise des locuteurs concernés.

Quoi qu'il en soit, l'irlandais a laissé des traces considérables dans le dialecte AI. En effet, ce dernier s'est développé en grande partie par contact entre les deux langues, et ce aux différentes périodes de leur histoire commune. L'anglais qui est parlé en Irlande est donc une forme dialectale bien différente du *SE*. C'est ce qu'explique DOLAN dans l'introduction de son *Dictionary of Hiberno-English* ([1998] 2013 : xxii) :

Hiberno-English is a conservative form of English, which sometimes preserves the older forms and the older pronunciations of words derived from Early Modern English, roughly from the late sixteenth and seventeenth centuries – the period in which the English settlements in Ireland became more established (see Carpenter, 1998) and in which Irish people began to emigrate to England in greater and greater numbers in search of work. This form of English, which is closely related to its immediate predecessor, Late Middle English, is the basis of modern Hiberno-English (see Bliss, 1976).

Pouvons-nous pour autant parler *d'un* dialecte AI ? Quels rapports entretient-il avec le *SE* ? Avant de nous pencher sur une description détaillée des différents aspects de ce dialecte, il convient de le replacer dans son contexte afin de comprendre quelle place il occupe dans un monde dominé par l'anglais et qui considère le *SE* comme la norme à respecter.

2.3.4 Le statut de l'AI aujourd'hui

HUGHES, TRUDGILL et WATT (2012 : 13) défendent l'idée selon laquelle l'appellation *Standard English* serait un hyperonyme regroupant les dialectes « standards » des Îles britanniques :

Subsumed under Standard English (or Standard British English) are Standard English English (in England and Wales), Standard Scottish English and Standard Irish English. In Scotland and Ireland there are regional features which, because they are bound to be found regularly even in formal writing, are considered 'standard'.

Si l'on en croit HUGHES, TRUDGILL et WATT, l'AI serait donc une branche du *SE*. Dans la mesure où les Irlandais et les Britanniques se comprennent assez aisément, cet argument est défendable. Néanmoins, cette citation sous-entend que les variations dialectales de l'AI sont marginales, ce qui nous semble réducteur comme le montrera ce chapitre. De plus, parvenir à cette interprétation nécessite de considérer l'AI comme la seule et unique norme irlandaise. Or, l'existence en Irlande d'une véritable norme que l'on pourrait nommer AIS (Anglais Irlandais Standard), sur le modèle de l'anglais écossais standard (*Standard Scottish English (SSE)*, qui est une norme reconnue¹²⁵), ne fait pas l'unanimité chez les linguistes (FILPPULA, 1999 : 21) :

It seems doubtful to me whether HE, or any of its regional or social subvarieties for that matter, is indeed 'consciously and explicitly' deemed to be a prestige variety and hence a standard in the sense described by QUIRK et al. Nonetheless, the authors are justified in their scepticism about the 'assertion and development' of a HE norm at the level of grammar and lexicon.

Les linguistes ne s'accordent pas sur l'existence ou non d'une norme irlandaise. Cela nous semble représentatif du statut de l'Irlande dans le monde anglophone et des siècles d'histoire qui lient inextricablement ce pays au Royaume-Uni. Nous avons montré que le dialecte qui s'est développé en Irlande est le résultat de près de 800 ans de contact, mais malgré des siècles de développement, l'AI, contrairement au *SSE*, n'a toujours pas de statut officiel ni même officieusement indéniable. La citation de QUIRK *et al.* à laquelle FILPPULA fait référence est celle que nous citons plus haut¹²⁶. QUIRK *et al.* considèrent l'AI comme une norme nationale. Mais cela est problématique puisque l'AI abonde en variations sociales et régionales parmi lesquelles aucune n'a le statut de norme de

¹²⁵ À ce sujet, voir notamment BRULARD et DURAND (2015).

¹²⁶ QUIRK et al. (1985 : 21) :

Hiberno-English, or Irish English, may also be considered as a national standard, for though we lack descriptions of this longstanding variety of English it is consciously and explicitly regarded as independent of BrE by educational and broadcasting services. The proximity of Great Britain, the easy movement of population, the pervasive influence of AmE, and like factors mean however that there is little room for the assertion and development of a separate grammar and vocabulary.

référence. Toutefois, ils mettent au jour certains des obstacles au développement d'une véritable norme. Parmi ces dernières, la proximité avec le Royaume-Uni nous paraît cruciale. En effet, il ne fait aucun doute que s'il faut définir un modèle de référence avec lequel comparer l'AI, il s'agit du *SE* (FILPPULA, 1999 : 20) :

[P]rescriptive tradition in Ireland has always held StE as the target variety, but this does not in itself preclude the possible existence of gradual emergence of an Irish standard of English at some level.

L'AI est voué à toujours avoir comme référence, explicite ou implicite, le *SE*. Cela ne l'empêche toutefois pas de s'établir comme norme en Irlande, avec ses propres variations régionales et sociales. En effet, comme l'indique FILPPULA (2004 : 328), l'anglais parlé en Irlande par les locuteurs éduqués est proche du dialecte *SE*. Cela n'est toutefois pas le cas des nombreux dialectes régionaux et urbains des classes ouvrières que nous mentionnerons dans la suite de ce chapitre. Deux questions découlent du statut ambigu de l'AI : quelles sont ses caractéristiques aujourd'hui et comment le décrire ? Dans l'introduction de son chapitre sur la grammaire de l'AI moderne, HARRIS (1993 : 140) décrit le dialecte de la sorte :

It is sometimes said that the type of English spoken in Ireland is a mixture of the language of Shakespeare and the Irish of the Gaelic earls. In spite of its obvious sentimentality, the adage does in fact contain an element of truth.

En effet, outre l'aspect approximatif de cet aphorisme, du fait de l'histoire politique, culturelle et linguistique de l'Irlande, le dialecte AI a subi des influences à la fois substratale de l'irlandais et superstratale de l'anglais. C'est ce qu'explique HARRIS (1984 : 304) :

A review of the historical background to this state of affairs reveals that the points at which HE diverges radically from standard patterns owe at least as much to earlier English input as to interference from Irish Gaelic.

En conséquence, une description synchronique de ce dialecte ne saurait se passer de considérations diachroniques afin de mettre au jour les conditions qui ont permis le développement de l'AI tel qu'il est parlé en Irlande aujourd'hui.

2.3.5 La grammaire de l'AI

2.3.5.1 Introduction

Décrire la grammaire de l'AI, c'est se risquer à laisser entendre qu'il existe *une* grammaire normée que respecteraient les locuteurs instruits en Irlande. Ce n'est pas l'argument que nous défendons puisque, comme nous l'avons remarqué précédemment, il n'existe pas véritablement de norme unique établie en Irlande. Toutefois, cela ne signifie pas que le dialecte AI n'est pas régi par un certain nombre de règles grammaticales et syntaxiques suprarégionales. En effet, contrairement à la croyance populaire selon laquelle les parlers dialectaux seraient caractérisés par un mauvais emploi de la grammaire du dialecte de référence, ces derniers présentent généralement un fonctionnement très précis, parfois même plus régulier que celui du dialecte standard. À ce sujet, HARRIS écrit, dans MILROY et MILROY (1993 : 142) :

In fact, when we compare structural details of different dialects of English, it turns out that in many cases it is the standard that is the odd one out. This is because the standard has undergone a number of linguistic changes over the years that have had little or no impact on vernacular varieties.

En effet, la grammaire de l'AI contient moins d'exceptions que le *SE*. Elle se caractérise d'ailleurs par la régularisation de certaines de ses exceptions. Afin de la décrire, nous étudierons dans un premier temps le groupe nominal, puis le groupe verbal et enfin l'énoncé complexe, en recherchant toujours une explication diachronique aux spécificités observables en synchronie. Nous nous efforcerons, dans la mesure du possible, de donner des exemples tirés de l'œuvre doyllienne afin de mettre en avant la

proportion d'anglais dialectal dans le style de l'auteur. Néanmoins, lorsque cela ne sera pas possible, nous emprunterons les exemples aux linguistes ayant travaillé sur ce sujet.

2.3.5.2 Le groupe nominal

2.3.5.2.1 Les déterminants

L'emploi des déterminants en AI diffère parfois du *SE*. En effet, l'article défini *the* jouit d'une distribution bien plus large qu'en *SE*, particulièrement avec des indéénombrables singuliers. HICKEY (2007 : 251) parle d'un usage excessif de l'article défini (« *overuse of definite article* »). A partir de son étude et de celle de FILPPULA (2008 : 347-8), nous proposons de classer les types de noms concernés par cet emploi spécifique de la manière suivante :

1. Noms à référence générique ou impersonnelle : « The nine months later » (*TP*, 54) ; « The few words of English, green jacket at the airport, kiss a few babies » (*TP*, 2).

2. Noms de langues et de disciplines d'apprentissage : « Oh the maths, the maths, nowadays seems to be complicated » (FILPPULA, 2008 : 347).

3. Expressions faisant référence à des parties du corps : « There's nothing done by the hand anymore » (HICKEY, 2007 : 251).

4. Noms relatifs aux parents et époux : « His ma's visitin' the da » (*TP*, 29) ; « The wife » (*TP*, 54, 62, 62)¹²⁷ ; « The granny » (*TP*, 86).

5. Noms de saisons, mois, semaines, fêtes : « It snows in the winter though » (*PC*, 27).

¹²⁷ Cet usage est également répertorié dans d'autres dialectes, notamment en Angleterre.

6. Unités de mesure ou encore noms d'institutions sociales ou de bâtiments : « He have buses and taxis here in town so he have the few bob; The young ones are going to the school already » (HICKEY, 2007 : 252).

7. Sensations physiques désagréables et noms de maladie : « The arthritis does be bothering her a lot these days » (HICKEY, 2007 : 252).

8. Expressions quantitatives incluant *most, both, half* suivies par une post-modification en *of* : « Listen, Ray, I'm telling you, that isn't the half of it » (HICKEY, 2007 : 252).

9. Noms de zones géographiques : « But I'm sure now, if you went out to Glendalough, you would get people that'd give you a good deal of the lowdown of the County Wicklow » (FILPPULA, 2008 : 348).

Cette caractéristique de l'AI pourrait être dérivée de l'usage des déterminants en irlandais, mais les linguistes restent réservés et n'apportent pas de réponse définitive :

Most of the non-standard uses of the definite article attested in HE have very close Irish parallels which **could** have served as models for the Irish learners of English in the days of intensive language contact and shift. (FILPPULA, 1999 : 67)¹²⁸

Most of the usage described above have parallels in Irish and **may** have been transferred from there directly or at least reinforced by the Irish substratum in those cases in which there are similar earlier or dialectal English usages. (FILPPULA, 2008 : 348)

Research has drawn attention to the **possible** relation between the Irish use of the definite article and the IrE usage. Indeed this is one of the areas where the influence of the Irish language **seems** to be evident. (AMADOR-MORENO, 2010 : 33)

La modalisation des énoncés ci-dessus nous montre qu'il est difficile d'apporter des réponses sur les origines précises des phénomènes dialectaux propres à l'AI. Si certains ont une origine incontestable, d'autres demeurent non résolus.

¹²⁸ Cité par AMADOR-MORENO (2010 : 33).

2.3.5.2.2 Les proformes et les démonstratifs

Dans *TP* (63) on lit : « I used to have one of them suits ». Cet emploi de la proforme *them* comme démonstratif est une caractéristique récurrente de l'AI. FILPPULA (2008 : 348) et AMADOR-MORENO (2010 : 33) remarquent toutefois que ce phénomène ne se limite pas à l'AI, puisqu'il existe également dans des dialectes britanniques autres que le SE. La proforme *them* peut également être utilisée en AI en fonction sujet à la place de *those*, mais cela n'apparaît pas dans l'œuvre doylienne.

En ce qui concerne les proformes sujets ou COD, la caractéristique la plus récurrente de l'AI est l'emploi de *ye* à la deuxième personne du pluriel contre *you* au singulier¹²⁹. Ainsi, l'AI a conservé une caractéristique qui a disparu en *SE*, à savoir la distinction entre la deuxième personne du singulier (*thou*) et la deuxième personne du pluriel (*ye*) (AMADOR-MORENO, 2010 : 34) : « This use of *ye* seems to be a clear illustration of how some archaic features of the English have been preserved in IrE. » Dans le dialecte de Dublin, cette distinction entre singulier et pluriel existe également. *You* est le pronom personnel singulier, tandis que *ye* entre en concurrence avec *yez* ou *youse* au pluriel. D'après AMADOR-MORENO (2010 : 34), ces formes sont considérées comme parfaitement acceptables à Dublin, avec une préférence pour *yez*, prononcé /ji:z/. Chez DOYLE, on trouve par exemple : « Yis went searchin' for snakes. » (*TP*, 58), avec une orthographe modifiée pour se rapprocher de la prononciation. Comme l'indiquent BAUGH et CABLE (2013 : 236), jusqu'en anglais élisabéthain, une distinction existait entre les cas nominatif et accusatif, mais elles ont ensuite disparu pour des raisons phonologiques :

¹²⁹ Nous avons proposé une étude détaillée de ces emplois en *SE* et en AI pour les comparer avec leur utilisation dans *The Snapper*, dans un article intitulé : « *You, yeh, yis, youse*: a morphophonological and stylistic approach to the representation of the Dublin dialect in *The Snapper* (1990), by Roddy Doyle » (à paraître aux PUSE).

Originally, a clear distinction was made between the nominative *ye*, and the objective *you*. But because both forms are so frequently unstressed they were often pronounced alike [jə]. A tendency to confuse the nominative and the accusative forms can be observed fairly early, and in the fourteenth century, *you* began to be used as a nominative. By a similar substitution *ye* appears in the following century for the objective case, and from this time on the two forms seem to have been used pretty indiscriminately until *ye* finally disappeared.

Cette distinction n'existe plus en *SE*, et elle n'existe pas non plus en *AI*. L'*AI* offre donc les possibilités suivantes :

	Irish English: supraregional (IE)	Dublin English: regional (DE)	
Singular	You	You	
Plural	Ye	Yez	Youse

Tableau 11 : Le pronom personnel de deuxième personne en *AI* contemporain

Les proformes réflexives en *-self* sont également employées avec des rôles syntaxiques différents de ceux qui leurs sont généralement attribués en *SE*. Comme l'explique FILPPULA (2008 : 349) :

It is a rule of StE that reflexive pronouns normally require the presence in the same clause or sentence of another nominal element, the so-called antecedent, with which they stand in a co-referential relation. In IrE dialects, however, reflexives can be used on their own, without such an antecedent. They can occur, for instance, in subject position, in object position, or as prepositional complement in adverbial prepositional phrases.

Les linguistes ayant travaillé sur cette question l'appellent l'emploi *absolu* du pronom réflexif (voir FILPPULA (2008 : 349)). Parfois, en effet, la proforme n'a pas d'antécédent dans la proposition ou dans l'énoncé, comme dans l'exemple suivant : « Himself and Vera had had problems for a while with their young lad Trevor, but Bertie had sorted him out. » (*TV*, 520). D'autres fois, l'emploi de la proforme est redondant dans la mesure où il vient créer une emphase *a priori* non-nécessaire pour véhiculer le message : « We were sittin' in the mobile, myself and herself. » (*TP*, 15) Dans un énoncé de ce type, les formes réflexives *myself* et *herself* pourraient tout aussi bien être remplacées par *she* et *I*, comme ce serait le cas en *SE*, et ce sans altérer le sens de l'énoncé. L'emploi des formes réflexives est donc un marqueur d'irlandité et non pas d'emphase.

FILPPULA (2008 : 350) remarque que bien que cette caractéristique de l'AI soit plus fréquemment associée à un registre de langue peu formel, il est néanmoins possible de la trouver dans des registres plus soutenus, parfois même à l'écrit. Il semblerait qu'elle soit dérivée soit de l'irlandais, soit du *MidE* ou de l'*EME*, dans la mesure où des parallèles existent dans les trois langues (FILPPULA, 2008 : 350). HENRY (1957 : 120) relève des exemples d'un tel usage dans certaines pièces de SHAKESPEARE, tout en mentionnant que le pronom réflexif *féin* en irlandais fonctionne de la même manière que les réflexifs en AI. Il est donc à nouveau impossible de retracer avec certitude l'origine de ce phénomène.

On pourrait faire un constat similaire à propos de la proforme *own* (AMADOR-MORENO, 2010 : 35) dans les exemples suivants : « How's your own woman ? » (*TG*, 10) ; « He put the earphones into his own ears » (*TG*, 66) ; « Not tha' one. Our own one — the referendum, like » (*TMP*, 9). Les deux premières occurrences de la proforme ne visent pas à placer une emphase ou à indiquer un contraste. En revanche, la troisième occurrence marque un certain contraste que l'on pourrait gloser ainsi : « pas l'élection aux Etats-Unis, celle qui a lieu ici, en Irlande. » Toutefois, le choix de la structure *our own one* n'appartient pas au *SE* qui se contenterait probablement de *ours*. Il s'agit donc bien d'un marqueur d'irlandité. AMADOR-MORENO (2010 : 35) remarque que ce phénomène a été assez peu étudié¹³⁰. Il est néanmoins très intéressant dans la mesure où il semble n'avoir un parallèle qu'en irlandais avec *cuid* et le suffixe *-sa* :

As the Christian Brothers explain, 'when a possessive adjective requires emphasis an emphatic suffix is attached to the nouns it qualifies' (1980/1986:85) as in *a súilse* (her own eye). Similarly, *cuid* is 'often placed between a possessive adjective and (a) an abstract noun, (b), a noun denoting material, (c) a plural noun' (ibid), thus giving collocations such as *do chuid cainte* ('your own talk'), *do chuid éadaigh* ('your own clothing'), *do chuid leabhar* ('your own book').

¹³⁰ Seul BLISS le traite dans *Spoken English in Ireland 1600-1740* (1979).

Cette hypothèse pourrait confirmer que l'emploi spécifique des proformes réflexives en AI tient en grande partie à l'influence substratale de l'irlandais.

2.3.5.2.3 Le groupe prépositionnel

L'AI fait un usage spécifique de certaines prépositions. Cette spécificité est un héritage de l'irlandais qui a un fonctionnement beaucoup plus prépositionnel que le SE, comme l'explique FILPPULA (2008 : 354) :

IrE abounds in turns of expressions which involve prepositional usages which are not found in other regional dialects or in StE. Again, many of these can be explained by parallel expressions in Irish, and more generally, by the prominent role that prepositions play in Irish syntax: meanings which, in other languages including StE, are expressed by verbs, adjectives or adverbs, are often rendered by various types of prepositional phrases in English.

La première préposition concernée est *in*. En effet, celle-ci entre souvent en combinaison avec la proforme *it*, et l'ensemble véhicule un sens similaire à la proforme *there* en SE. Cet emploi correspond à la forme irlandaise *ann* qui est une contraction de la préposition *i* et du pronom masculin de 3^e personne du singulier *é* (AMADOR-MORENO, 2010 : 46 ; HICKEY, 2007 : 156). Cette dernière joue un rôle existentiel, à la manière de THERE en SE (FILPPULA, 2008 : 355). Prenons un exemple dans TG (239): « The place was a bit ridiculous with just the two of them in it ». Cet énoncé est parfaitement compréhensible pour un locuteur non-irlandais. Il n'empêche qu'il est également très spécifique à l'AI. Le GP *in it* est co-référentiel avec le GN sujet *The place* qu'il reprend, comme le ferait THERE dans la glose suivante : *The place was a bit ridiculous with the two of them there*.

La deuxième préposition dont l'usage est spécifique en AI est *on*, que FILPPULA décrit¹³¹ comme une préposition « à tout faire » (*a preposition of all work*). Elle est

¹³¹ En reprenant l'expression d'HAYDEN et HARTOG (1909).

souvent combinée à un pronom dans des contextes qui impliquent l'énonciateur de manière négative, d'après FILPPULA (2008 : 354) : « Particularly well-known is its use in contexts which imply a disadvantage of some kind or another from the point of view of the speaker or some other person ». Cet emploi spécifique est également un héritage culturel de l'irlandais d'après AMADOR-MORENO (2010 : 47) :

[I]t can be argued that the IrE use of the preposition *on + pronoun* reflects the Irish conceptual system which would seem to understand negative aspects such as sins, sorrow, curses, sleep or sickness as burdens.

HICKEY (2007 : 155) ne mentionne pas la dénotation négative de l'emploi de *on + pronom* en irlandais, mais insiste cependant sur le fait que ce dernier implique un événement ayant des conséquences sur le sujet de l'énoncé :

Apart from the literal meaning of 'location on something', this preposition is used in Irish to express the relevance of an action to a person in the discourse. In this sense, *on* is similar to the possessive pronoun.

En AI, en revanche, cette dénotation péjorative est effectivement présente d'après HICKEY (2007 : 247). DOYLE a recourt à cette expression dans les exemples suivants : « An' judgin' by the head on him, he's missin' the recession as well » (*TG*, 10) ; « It was a tiny yoke with a face on him a bit like Gaddafi's » (*TG*, 76). Les deux occurrences de *on him* dans ces énoncés sont des emplois métaphoriques visant à insister sur le caractère péjoratif des descriptions qui sont faites par l'énonciateur ou par le narrateur.

2.3.5.3 Le groupe verbal

2.3.5.3.1 Le système aspectuel

L'AI diffère grandement du *SE* du point de vue de l'emploi des aspects. Cette différence est en grande partie due à l'influence substratale de l'irlandais sur l'AI. Il convient avant toute chose de distinguer le sémantisme et la morphosyntaxe des aspects. En effet, l'AI utilise parfois les aspects morphosyntaxiques du *SE* avec une valeur

sémantique différente. Parfois, une forme syntaxique différente de celle du *SE* peut véhiculer le sémantisme d'un aspect traditionnel du *SE*. Dès lors que l'on veut décrire le système aspectuel de l'AI, se pose la question de l'angle d'approche à adopter : faut-il se placer dans une perspective sémantique qui montrerait donc comment le sens des aspects du *SE* sont rendus en AI ou d'un point de vue morphosyntaxique qui montrerait quel emploi l'AI fait des formes aspectuelles du *SE* ? L'angle d'approche mixte, qui est celui adopté par FILPPULA (2008) nous semble convenir davantage dans la mesure où il permet de couvrir l'ensemble du système aspectuel de l'AI. C'est pourquoi nous le choisissons. Cette question d'organisation est révélatrice d'un autre problème concernant le système verbal et aspectuel de l'AI : comment expliquer le fonctionnement synchronique de l'AI ? Il n'est pas envisageable de décrire l'AI moderne sans avoir recours à une analyse diachronique de son évolution, dans la mesure où le contact entre l'anglais et l'irlandais depuis 800 ans a laissé des traces considérables dans ce dialecte. Pour illustrer cela, nous nous proposons de citer BLISS (1984 : 143) : « Southern Hiberno-English has precisely the same range of tenses as Irish has, but the forms are built up out of English material. » En simplifiant grandement la situation, BLISS met cependant au jour ce qui rend notre tâche difficile : l'AI a recours aux opérateurs grammaticaux de l'anglais qu'il plie parfois pour les faire correspondre à la structure de l'irlandais, ce qui a pour conséquence de rendre le travail d'analyse complexe. A travers les travaux de FILPPULA (1999), HICKEY (2007) et AMADOR-MORENO (2010) principalement, nous proposons donc de décrire les principales caractéristiques du système aspectuel de l'AI et ses enjeux majeurs.

L'aspect perfectif

En *SE* l'aspect dit « perfectif » ou « accompli » est véhiculé par la forme syntaxique HAVE+-EN. En AI, comme le souligne FILPPULA (2008 : 329-30), il est plus souvent exprimé

avec du présent simple (\emptyset -S) ou du prétérit (-ED). FILPPULA (1999 : 90) distingue six catégories de parfait en AI. Nous allons les passer en revue afin de décrire leur fonctionnement et d'établir leur origine linguistique.

Le passé indéfini, ou *Indefinite Anterior Perfect (IAP)* pour FILPPULA (1999 : 91) : en AI on trouvera parfois *were you ever* là où le SE aurait *have you ever been* (FILPPULA, 1999 : 92). Cet aspect est principalement utilisé avec des verbes expérimentiels comme *hear, see, be, have, go, get, know, do, come, tell*, et le plus souvent avec des adverbes de temps comme *never, ever* ou encore *always* et *often* (FILPPULA, 1999 : 93). Cette forme aspectuelle est assez répandue, et ce même parmi les locuteurs cultivés. Elle peut également être trouvée dans les journaux. D'après FILPPULA (1999 : 96), cette forme a des équivalents substrataux et superstrataux, ce qui rend la tâche de distinction complexe. En effet, il semblerait que l'emploi du prétérit dans ce contexte ait été commun en *OE* et jusqu'en *EME*, comme le confirme sa présence dans des pièces de SHAKESPEARE¹³². L'*IAP* existe d'ailleurs dans d'autres dialectes d'anglais britannique, mais dans une moindre mesure. Cela semble donc confirmer l'influence également substratale de l'irlandais, comme le montrent les exemples suivants¹³³ :

1. Ar léigh tú an leabhar sin riamh? 'Did you ever read that book?'
2. Níor léigh mé an leabhar sin riamh. 'I (have) never read that book'
3. Chuala mé an t-amhrán sin cúpla uair. 'I have heard that song a couple of times.'

Ainsi, on peut considérer ce parfait comme un marqueur d'irlandité, puisque malgré son existence dans d'autres dialectes, sa prééminence en AI contribue fortement

¹³² C'est ce qu'indique VISSER dans *An Historical Syntax of the English Language*, 4 vols., Leiden : Brill. (1963-73 : 749-54) mentionné par FILPPULA (1999 : 96).

¹³³ Empruntés à Ó SE dans 'The Perfect in Modern Irish', *Ériu*, 43 : 39-67 (1992 : 55-6), cité par FILPPULA (1999 : 97).

à créer un sentiment d'irlandité. On la trouve notamment dans *TMP* (47) : « — Did yeh ever bite anyone? ».

Le parfait exprimé avec BE AFTER+VB-ING (*The after perfect, AFP*) est l'équivalent de HAVE +-EN en SE pour exprimer le passé proche ou un événement encore en cours. Il est parfois appelé « Hot News Perfect » (HARRIS, 1984 : 313), mais pour limiter le débat autour de la terminologie, FILPPULA (1999 : 99) opte pour une appellation neutre de parfait en *after*. Voici ce qu'il écrit à son propos :

[T]he AFP refers to an event or activity which has taken place in the more or less recent past but the effects of which persist in some way or another into the present moment or (...) into a secondary point of time orientation in the past, which makes them equivalent to StE past perfects.

En effet, dans notre corpus, on peut lire par exemple « We're after getting the Sky in » (*TP*, 6), là où on trouverait « We've just got the Sky in » en *SE*. Cet emploi de l'aspect BE+-ING dérive directement de l'irlandais qui en fait le même usage. HICKEY (2007 : 199) donne l'exemple suivant en irlandais moderne : « Tá siad tar éis teach a cheannach » dans lequel on trouve la structure *tar éis* (after) + *cheannach* (nom verbal). Selon FRYD, dans un article intitulé « A propos de la périphrase *after -ing* en anglo-irlandais » (1993), cette périphrase de l'AI tire ses origines de l'absence de verbe *avoir* en irlandais. Or, les langues ne disposant pas de verbe *avoir* effectuent l'opération de localisation grâce à leur système casuel et/ou prépositionnel¹³⁴ (1993 : 82). C'est ainsi que FRYD décompose donc l'expression suivante en AI :

Tá sé **tar éis** bais
IS HE **AFTER** DEATH
He has just died.

¹³⁴ Le latin a plutôt recours au système casuel, et les langues celtiques plutôt au système prépositionnel.

S'il n'existe guère de débat autour de l'origine irlandaise de cet aspect, l'effet de sens véhiculé pose un certain nombre de questions. Un lecteur/co-énonciateur non-irlandophone ou non-irlandais a toutes les chances d'interpréter un énoncé comme « Is someone after dyin' ? » (*TMP*, 53) ainsi : « Is someone dying / about to die ? ». En d'autres termes, il lui attribue un sens non-perfectif de projection dans l'avenir, alors que l'effet de sens en AI est résultatif : « Has someone just died ? ». Cela s'explique aisément par le sémantisme même de l'adverbe *after* qui implique une projection comme dans les expressions *I'm after your heart* ou *He's after your job*. En français, on pense également à l'expression populaire similaire *être après faire quelque chose*, par exemple *Je suis après écrire une lettre*, qui a également ce sens de projection dans l'avenir. En fait, la question se pose en AI, puisque cette forme syntaxique n'a pas toujours eu uniquement ce sens de passé très proche. HICKEY (2007 : 199) explique à ce sujet ¹³⁵ :

[A]t the beginning of the early modern period of Irish English, i.e. from c. 1600 onwards, the Irish language had a structure (*i*)ar 'after'+ verbal noun which could refer to the past and future and to both state and action. But the Irish structure came to refer more and more just to an action of the recent past (immediate perfective) as can be seen in sentences like Modern Irish *Tá siad tar éis teach a cheannach* 'They are after buying a house.'

On a donc pu observer un glissement sémantique de l'*AFP*, dont le sens actuel s'est stabilisé au début du XIX^e siècle (FILPPULA, 1999 : 103). Cet aspect peut être considéré comme la forme verbale la plus saillante dans la grammaire de l'AI. AMADOR-MORENO (2010 : 38) parle d'une « marque de fabrique » (*signature feature*). Cela vient d'une part du fait de son inexistence syntaxique en SE qui peut causer un obstacle à sa compréhension et d'autre part des contraintes liées à son emploi. En effet, il est principalement employé dans des contextes informels, familiaux et familiers, et par

¹³⁵ Il synthétise ici les travaux de Diarmuid Ó SÉ dans son article « The “after” perfect and related constructions in Gaelic dialects », *Ériu* 54: 179– 248, 2004 et de Ailbhe Ó CORRÁIN, dans son article « On the “After Perfect” in Irish and Hiberno-English, in Tristram (ed.), pp. 153–73, 2006.

conséquent très peu à l'écrit. Cette dernière caractéristique a eu pour conséquence de faire de ce marqueur d'irlandité un des éléments les plus utilisés dans la représentation de l'AI, notamment via le *Stage Irish*. Ce dernier est une tradition littéraire qui consiste à employer des caractéristiques saillantes de l'AI dans la littérature afin de donner un sentiment d'irlandité, mais sans nécessairement s'inquiéter de l'exactitude sémantique de telle ou telle structure¹³⁶. En tout état de cause, l'*AFP* est très largement employé par DOYLE, notamment dans *TP* et *TMP*, et contribue fortement au sentiment d'irlandité qui domine ces deux ouvrages :

(*TP*, 63) —See the second-last of the Bee Gees is after dyin'?

(*TP*, 6) —We're after gettin' the Sky in.

(*TMP*, 53) —Is someone after dying?

(*TMP*, 109) See Gerry Adams is after bein' arrested.

Le parfait avec objet médian : HAVE + Objet + -EN (*Medial-Object Perfect*).

FILPPULA (1999 : 107) le nomme ainsi car le complément d'objet est placé avant le participe passé, contrairement à la forme régulière en SE : HAVE+-EN+Objet. Là où on aurait *I suppose you have bought all your presents* en SE, on trouve « *I suppose you have all your presents bought* en AI » (*TP*, 43). Il s'agit de l'aspect dit résultatif. FILPPULA (1999 : 108) explique:

The meaning of the MOP is best described as 'stative' and/or 'resultative': the construction focuses on the end-point, result, or resulting state, of the action, rather than the action itself.

D'après FILPPULA (1999 : 108), ce parfait, nécessairement employé avec des verbes transitifs, est le plus souvent utilisé avec des verbes dynamiques indiquant une activité et

¹³⁶ Et ce non sans conséquences, puisque, comme l'explique FRYD (1993 : 9), cette forme verbale a souvent été utilisée avec un emploi non-perfectif notamment via le *Stage Irish*, et ce à cause des connaissances limitées de cet aspect hors d'Irlande.

notamment avec *do, make, build, get et forget*. Sa construction, propre à l'AI, est peut-être issue du substrat irlandais. Ainsi, FILPPULA (1999 : 110) donne les exemples suivants¹³⁷ :

He has it written
Tá sé scríobhtha aige.
'It is written at him'

He has it broken.
Tá sé briste aige.
'It is broken at-him'

Cependant, la présence de telles formes dans les écrits de SHAKESPEARE, et même avant cela en *OE*, peuvent renforcer l'argument selon lequel cette construction de l'AI serait la trace de la langue des premières vagues de colonisation de l'île par les Britanniques. C'est l'argument défendu par FILPPULA (1999 : 112):

Visser states that the medial-object perfects were frequently used as late as the sixteenth century, but then 'after about Shakespeare's time' the pattern with post-position of the object gradually replaced them (Visser 1963-73 : 2190). As is generally known, the rivalry between these two types of perfect reaches back as far as Old English (and possibly even earlier). The perfect with mid-position object was the prevailing form in OE, but an alternative construction with the object in post-position already existed in Old English. (...) Despite the uncertainties surrounding the continuity of the OE and ME perfects with mid-position object, there would seem to be enough evidence to confirm earlier English as the principal source of the HE MOP.

Il est difficile de trancher entre les deux origines possibles de ce marqueur d'irlandité, et il nous semble raisonnable de postuler que l'*OE*, le *MidE* et l'*EME* d'une part, et l'irlandais d'autre part ont eu une influence sur le développement du *MOP* en AI moderne.

Le parfait avec BE+-EN, également appelé *BEP* (*The be perfect*), (FILPPULA, 1999 : 116) : il est sémantiquement très proche du *MOP* en ce sens qu'il exprime le résultat au moment de l'énonciation d'un événement passé. À l'instar du *MOP*, le *BEP* est

¹³⁷ Exemples empruntés à HENRY (1957 : 177).

employé avec des verbes dynamiques ; cependant, ce dernier ne peut être utilisé qu'avec des verbes intransitifs¹³⁸. FILPPULA (1999 : 117) l'explique ainsi :

The BEP has a meaning that resembles that of the MOP: the focus is clearly on the end-point or result of some prior activity or event. Harris (1984a : 308) characterises the function of the BEPs as being 'statal resultative', and in fact regards this construction as the intransitive counterpart of the transitive PII (i.e. MOP in my terminology).

Comme le *MOP*, le *BEP* correspond donc à HAVE +-EN en *SE*. À défaut d'exemples tirés de notre corpus, voici ceux choisis par FILPPULA (1999 : 116-117) :

I know they're **gone** mad here in motocars.
(...) I'm thinking that most of 'em **are vanished**.

Là encore, il se pourrait que cette forme aspectuelle soit issue du substrat irlandais, comme le montre l'exemple suivants (FILPPULA, 1999 : 121)¹³⁹ :

Tá sé imithe le seachtain.
'He is gone a week'.

Cependant, cette forme existe également dans des variétés d'anglais britannique plus anciennes, et notamment en *EME* selon FILPPULA (1999 : 118). Il semblerait même que la forme BE+-EN ait été plus fréquente en *SE* que sa concurrente HAVE+-EN jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Nonobstant, l'existence de cet aspect dans certaines variétés d'anglais conservatrices nous permet d'avancer que ce n'est pas une caractéristique propre à l'AI mais davantage un marqueur dialectal. D'autre part, son absence dans notre corpus peut s'expliquer par le fait qu'il soit limité aux dialectes ruraux et ainsi inusité à Dublin.

Le parfait signalant le bilan dans le présent d'un événement ayant débuté dans le passé ou *Extended Now Perfect (ENP)* (FILPPULA, 1999 : 122). Il est exprimé avec

¹³⁸ Les quelques exceptions relevées par FILPPULA (1999 : 118) (*I was completely forgotten it*) peuvent être attribuées à des emplois marginaux par des locuteurs non éduqués.

¹³⁹ Qui emprunte ces exemples à Ó SE (1992 : 49).

le présent simple associé à un adverbe de durée, là où le *SE* aurait HAVE + -EN voire HAVE+-EN+BE+-ING, selon la description qu'en fait HICKEY (2007 : 196) :

The structure being referred to by this label (Filppula 1999: 90, 122–8; 1997b) can be seen in a sentence like *I know M... and A ...for many years now* (WER, F75+). Essentially, the present tense is used in contexts where the time span is from some point in the past to the present. In these situations, standard English uses the present perfect, i.e. the sentence just quoted would be *I have known M . . . and A . . . for many years*. The use of the simple present in contexts which conceptually stretch back into the past is a widespread feature of English in the entire island of Ireland.

Cet aspect pose parfois des problèmes de compréhension chez les irlandais eux-mêmes selon FILPPULA, ce qui est certainement lié à son origine floue, comme il l'explique (1999 : 123) :

The origins of the ENP in HE dialects are again a vexed question because of the existence of both superstratal and substratal parallels. The use of the present tense to denote perfect aspect in EModE (and earlier) has been established in several studies, but somewhat surprisingly, there are conflicting views on its frequency of use in the EModE period.

Cette forme aurait donc existé en *EME*, mais une construction syntaxique similaire existe également en irlandais avec le même effet de sens (FILPPULA, 1999 : 126) :

Táim anseo le bliainn
'I am here with a year'¹⁴⁰

On remarque dans cet exemple l'emploi en irlandais de la préposition *le* (with), qui véhicule l'effet de sens duratif (AMADOR-MORENO, 2010 : 42). L'influence substratale est confirmée par l'existence de telles formes dans d'autres dialectes celtiques comme dans les Hébrides ou encore en écossais (FILPPULA, 1999 : 128). En tout état de cause, cet emploi du présent simple avec effet de sens duratif est répandu en AI, et ce même à Dublin où l'influence du substrat irlandais est moindre par rapport aux comtés de l'ouest, ce qui vient confirmer la double origine de ce marqueur d'irlandité.

¹⁴⁰ Exemple cité dans l'article de Ó SE : « The Perfect in Modern Irish », *Ériu* 43 : 39-67, 1992.

Le parfait « régulier » (*standard*) en HAVE+-EN

La description du parfait dit « régulier » en AI pose problème aux linguistes qui ne parviennent pas à s'accorder sur son statut. En effet, beaucoup considèrent qu'il ne constitue pas un aspect de l'AI et appartient exclusivement au dialecte *SE* (HENRY, 1957 ; BLISS, 1984 ; HARRIS, 1984). Cette forme aspectuelle est plus rare chez les locuteurs de l'AI qui tendent à l'employer dans des contextes formels. De fait, l'origine de cet aspect en AI est nécessairement superstratale, puisque l'irlandais ne dispose pas d'opérateur verbal HAVE. L'aspect régulier forme donc un pont entre l'AI et le *SE* comme l'explique FILPPULA (1999 : 129) :

Thus, the *after* perfect, for example, is favoured with certain types of verbs such as get, be (either copula or auxiliary uses), take and come in situations which are very informal and within the sphere of family life or between close friends. The standard form, on the other hand, is more likely to be used in formal encounters involving other than everyday vocabulary (Kallen 1990 and 1991).

Dans des contextes informels, l'AI est dominé par les aspects *IAP*, *ENP*, *BEP* et *AFP*. En revanche, le parfait « régulier » semble gagner du terrain sur le *MOP*, notamment dans les comtés de l'ouest de l'Irlande (FILPPULA, 1999 : 129-130), ce qui tend à signifier une certaine uniformisation linguistique dont il ne faut cependant pas exagérer l'importance. Dans notre corpus, le parfait en HAVE+-EN est dominant, notamment dans les contextes qui appelleraient l'*ENP*, le *BEP* et l'*IAP* en AI. En revanche, l'*AFP* et le *MOP* sont très présents, et il conviendra par la suite d'en tirer des conclusions.

L'aspect progressif

L'aspect BE+-ING, que FILPPULA (2008 : 332) nomme *PF*, pour *progressive form*, est plus largement distribué en AI qu'en *SE*. En effet, selon FILPPULA (2008 : 332) cet aspect est très récurrent en AI là où le *SE* privilégie un aspect aoristique. Il distingue quatre types d'emplois spécifiques de cet aspect en AI :

1. Avec des verbes d'état qui dénotent un état intellectuel ou cognitif (*think*) : *I'm thinking* pour *I think* ; *they're not believing* pour *they don't believe* (FILPPULA, 2008 : 332)

2. Avec des verbes qui dénotent un état émotionnel ou attitudinal (*care, want*) : « *It belonged to a man who knew he'd be wanting to vomit and die in less than forty-eight hours.* » (TG, 162)

3. Avec des verbes qui dénotent d'autres états et possessions (*belong, depend*) : *They were belonging* pour *they belonged* ; *They were depending* pour *they depended* (FILPPULA, 2008 : 332)

4. Avec des verbes qui dénotent le point de vue de l'énonciateur : « *Every night when you're slidin' into the fuckin' bed* » (TP, 68). En effet, l'énonciateur décrit une action habituelle (cf. *every night*) de son point de vue. En SE, on préférerait : *Every night when you slide into the fuckin' bed.*

FILPPULA (2008 : 333) relève également l'emploi de l'aspect BE+-ING avec des verbes dynamiques pour exprimer une activité habituelle ou itérative, alors que le SE utiliserait prototypiquement un aspect aoristique ou *used to/would* pour une activité passée :

...but there, there's no bogland here now.
(Yeah, and do people go up there to cut turf?)
They **were going** there long ago but the roads got the, like everything else, they got a bit too rich and... (Kerry : M.C.) FILPPULA (2008 : 333)

Par ailleurs, en AI, BE+-ING s'emploie fréquemment avec *used to/would* pour décrire une habitude passée : « *So when the young lads'd be going to bathing, like they'd have to go by his house, and they used to all* » (FILPPULA, 2008 : 333). Toutefois, l'AI dispose également d'un aspect spécifique permettant d'exprimer l'habitude.

L'aspect habituel

Le terme *habituel* est pris comme un hyperonyme, puisque cet aspect comprend les aspects itératif et fréquentatif ainsi que les états ou activités génériques. En *SE*, ces deux aspects peuvent être marqués soit grâce à un adverbe de fréquence, soit grâce à un auxiliaire modal comme *will* ou *would* : *I often go to the cinema ; I would always mess with my brother when I was a child*. Toutefois, parmi les variétés d'anglais non-standard, il existe d'autres possibilités pour marquer ces aspects dans le GV. L'aspect itératif peut être marqué en AI par l'ajout d'un *-s* final au verbe – le plus souvent à la première personne du singulier –, comme dans l'exemple suivant (HICKEY, 2007 : 213) : « *When I looks down them stairs* ». Ce marqueur d'irlandité est présent dans la majorité des dialectes de l'AI, tout particulièrement dans les comtés de l'est, mais également à l'ouest et au sud-ouest, dont les dialectes dérivent historiquement, selon HICKEY (2007 : 215), des dialectes de l'est. L'aspect duratif peut quant à lui se former avec DO + BE, DO pouvant porter, ou non, le *-s* de troisième personne du singulier, comme dans l'exemple suivant (HICKEY, 2007 : 214) : « *He does/do [də] be buying and selling old cars* ». HICKEY (2007 : 216) décrit l'emploi de cet aspect dans les dialectes de l'AI ainsi :

For southern Irish English in general the most common exponence of the habitual is *do(es) + be + V-ing*. It is attested in the east, south, south-west and west in different data collections used for this study. In the south-east *do* is always uninflected and is reduced phonetically when combined with *be*: *do be [də bi]*.

On relève très peu d'occurrences de ces aspects dans le corpus. On peut émettre l'hypothèse de leur caractère extrêmement saillant dans la mesure où ce sont des formes rurales et vernaculaires, ce qui rend leur emploi relativement rare en AI urbain contemporain.

L'origine de l'aspect DO BE pose les mêmes questions que celle des autres aspects de l'AI. FILPPULA (1999 : 136) souligne en effet que vers la fin du XX^e siècle, l'influence

superstratale de l'*EME* a été mise en avant (HARRIS, 1986), alors que jusqu'alors, les linguistes insistaient davantage sur l'influence substratale de l'irlandais (Patrick Weston JOYCE, 1910). Cependant, avant d'approfondir ce sujet, il convient de développer un autre contexte dans lequel DO est utilisé en AI pour former non pas un aspect mais un mode : l'impératif.

L'impératif

Dans le dialecte de la province d'Ulster, l'impératif conserve généralement un sujet exprimé avec une inversion sujet / opérateur verbal : « Go you there » ; « Read you that book » ¹⁴¹. En revanche, au nord comme au sud, la forme négative de l'impératif est souvent construite avec DO+BE+-ING, comme dans les exemples suivants : (*TG*, 8) « Don't be talkin' » ; (*TS*, 180) « Don't be upsetting your mother ». Comme l'écrit HICKEY (2007 : 223) :

The occurrence of the continuous form with the (negative) imperative in Irish English was, and is, quite typical. Its source would seem to lie in Irish where the habitual verb form bí 'be' is always used in the imperative; the non-habitual tá 'is' only occurs in the indicative. The habitual in Irish furthermore requires a continuous form of the lexical verb it governs. There is also a prosodic equivalence: both Irish and Irish English have two stressed syllables at the beginning of such structures: Ná bí ... (' ') and Don't be ... (' ').

L'origine irlandaise de cette structure semble établie. Il est donc cohérent d'avancer que cette forme syntaxique, rare chez DOYLE, est un véritable marqueur d'irlandité. Cependant, si la combinaison de DO et BE telle qu'elle est opérée pour former l'aspect habituel et le mode impératif est aujourd'hui considérée sans conteste comme un irlandisme, son origine n'en est pas moins obscure. En effet, aucune forme similaire n'est répertoriée ni en irlandais ni en *SE* à quelque moment que ce soit (FILPPULA, 1999 : 137).

¹⁴¹ Ces exemples sont empruntés à HENRY dans *Belfast English and Standard English : Dialect Variation and Parameter Setting*, Oxford : Oxford University Press. (1995 : 52)

HICKEY (2007 : 223), considère que la forme DO+BE utilisée pour l'aspect habituel et l'impératif à la forme négative est certainement arrivée en AI via ce deuxième emploi :

The suggestion being put forward here is that the negative imperative was the locus at which *do+be* entered Irish English. It is true that for English the *do* here is the support verb found with the negative, as in *don't be ridiculous*, but for the Irish this could have been interpreted as an equivalent of the negative imperative of Irish, something which would have been underscored by the prosodic equivalence of Irish and English in this respect.

En ce sens, l'origine de cette structure en AI est certainement superstratale, puisqu'il s'agirait d'une réinterprétation de la structure impérative du *SE*. Cet emploi serait apparu en AI vers la fin du XVIII^e siècle, et l'utilisation de cette forme pour l'aspect habituel est répertorié dès le début du XIX^e (HICKEY, 2007 : 223-224).

Ainsi, il apparaît distinctement que les aspects de l'AI forment une partie très saillante de ce dialecte. En effet, qu'ils soient de véritables marqueurs d'irlandité ou davantage des marqueurs dialectaux, la part qu'ils prennent dans la grammaire de l'AI en fait un élément crucial dans la création du sentiment d'irlandité dans l'œuvre doylienne. Toutefois, l'étude du groupe verbal en AI ne se limite pas aux aspects ; d'autres formes verbales et syntaxiques doivent être prises en compte.

2.3.6.3.2 Autres formes verbales et syntaxiques de l'AI

Formes verbales irrégulières

À l'instar de la majorité des dialectes de l'anglais, l'AI n'applique pas le système morphologique verbal classique du *SE*. Cela implique notamment un traitement différent des verbes réguliers ou irréguliers au prétérit ainsi qu'à la forme -EN. Comme l'explique HICKEY (2007 : 173) :

For colloquial forms of Irish English, throughout the entire island, there is a frequent reduction in the number of verb forms. The most common situation is

where the past participle is found for the preterite, though occasionally the reverse is attested.

Cela est illustré dans notre corpus par les exemples suivants¹⁴²:

1. I **seen** tha' alrigh'. (TP, 85).
2. Yeah, I am. I **done** —/ —Did, said Veronica. — I did the test. (TS, 146)
3. I **seen** yeh kickin' the ball ou' o' the long grass on the ninth. (TV, 444)
4. He **done** tha'. (TC, 79)

Ce que l'on pourrait considérer comme une erreur grammaticale dénotant le manque d'éducation des locuteurs peut également être interprété comme une forme relevant du dialecte AI. La frontière est cependant floue, comme le montre l'exemple 2. Dans cet extrait, Veronica reprend sa fille afin de lui faire corriger son emploi non standard du prétérit de *do*. Cela est révélateur de la tension entre certaines formes dialectales de l'AI, mais aussi de la conscience implicite que la norme à atteindre est le *SE*. HICKEY (2007: 28) remarque que l'emploi de *seen* et *done* au prétérit ou encore de *went* comme participé passé relève de l'AI « vernaculaire » qu'il oppose à l'AI « standard ». En d'autres termes, il s'agit même en AI d'une forme non standard à proscrire dans les contextes formels. Comme le montrent les exemples suivants (HICKEY, 2007 : 174), ce phénomène est limité à quelques verbes d'usage fréquent :

1. I **done** it before the kids come home.
2. I've **went** to mass with the mother.
3. She's supposed to have **went**.
4. Me brother **come** home last summer for the wedding.
5. When John **come** in, he sat down to the telly.
6. She **done** her leaving, you know, and she **done** an interview.
7. He was **took** away on the spot.
8. I could have **took** it.

Dans de rares cas, on peut trouver l'ajout d'une forme -ED à certains verbes irréguliers dont la forme du prétérit est identique à celle du présent en *SE*, ou simplement en remplacement de la forme irrégulière, comme par exemple (HICKEY, 2007 : 174) : *He got hurted badly ; I was burned*. Néanmoins, ce phénomène n'est en rien limité à l'AI

¹⁴² Nous soulignons.

puisqu'il est observable dans nombre de dialectes de l'anglais, notamment dans le nord de l'Angleterre ou encore en Cockney ou dans les dialectes de certaines anciennes colonies britanniques (HUGHES, TRUDGILL et WATT, 2012 : 27-28). On le considèrera donc comme un marqueur supradialectal. Cela ne l'empêche pas d'être une caractéristique non négligeable de l'AI dans notre corpus.

L'accord sujet-opérateur verbal au pluriel

Comme l'écrit FILPPULA (1999 : 150), l'écart par rapport à la norme du *SE* en ce qui concerne l'accord sujet-verbe est une spécificité de la majorité des dialectes de l'anglais. L'AI n'est en ce sens pas une exception. En effet, il est fréquent de trouver un *-s* final non seulement à la troisième personne du singulier, mais également aux personnes du pluriel au présent simple et au prétérit. Les contraintes syntaxiques régissant l'emploi du *-s* final sont floues. Certains linguistes comme HUME (1878)¹⁴³ considèrent que cette forme verbale n'est pas possible avec le pronom personnel *they*. FILPPULA démontre quant à lui que cela est vrai au présent simple mais pas au passé – avec quelques exceptions tout de même (cf. exemple 1 ci-après) –, et que le contexte le plus favorable à cette forme est la construction existentielle *THERE BE*. Voici quelques exemples empruntés à FILPPULA (1999 : 154-155) :

1. Oh well, only, **they gets** pensions, you know, and I get the old-age pension. (Kerry : J.F.)
2. Oh, **my mother and father was** born and reared in Dublin. (Dublin : M.L.)
3. **We keeps** about ten cows that way, you know, and a few cattle. (Kerry : J.F.)
4. **There was four boys of us**, and **there's three of them** dead. (Wicklow : J.F.)

¹⁴³ Avec *Remarks on the Irish Dialects of the English Language*, (From the Transactions of the Irish Soc. of Lanc. and Chesh., Vol. XXX), Liverpool, 1878, Abraham HUME est l'un des seuls à traiter de cette question parmi les premiers linguistes s'étant intéressés à l'AI.

Ce phénomène trouve sa source dans le dialecte du nord de l'Irlande, l'*Ulster Scots* – qui l'a hérité du *Middle Scots* –, et s'est répandu au sud (FILPPULA, 1999 : 151). Notons toutefois qu'il s'agit d'une caractéristique essentiellement orale de l'AI, mais également des autres dialectes dans lesquels elle peut être observée, que ce soit en Irlande du Nord ou dans les régions du nord de l'Angleterre (FILPPULA, 1999 : 153)¹⁴⁴. Par conséquent, sans être exclusivement un marqueur d'irlandité, elle fait toutefois partie intégrante du vernaculaire irlandais qui trouve sa place dans notre corpus comme l'illustre l'exemple suivant : (TMP, 11) « An' I says to myself ».

Les auxiliaires

Certains auxiliaires récurrents en SE sont presque inexistantes en AI. C'est notamment le cas de *shall* et de sa forme négative *shan't*. Leur absence n'est pas seulement observable dans les dialectes ruraux ou parmi les locuteurs moins instruits, elle l'est également – dans une moindre mesure – chez les locuteurs urbains ou au sein des classes sociales favorisées (FILPPULA, 2008 : 336). Cela a pour conséquence une fréquence plus importante de l'auxiliaire modal *will* comme dans les exemples suivants : « I'll go round to his gaff and ask him tomorrow, will I? » (TC, 19) ; « Will I sing it for yeh ? » (TS, 262) alors que le dialecte SE préférerait : *I'll go round to his gaff and ask him tomorrow, shall I?*¹⁴⁵ ou *Shall I sing it for you ?*¹⁴⁶¹⁴⁷ Par extension, *should* est également rare en AI, et il est

¹⁴⁴ IHALEIN parle de 'Nothern Subject Concord' dans BURCHFIELD (1994), cité par FILPPULA (1999 : 153).

¹⁴⁵ Notons que la forme clitique « I'll » pourrait aussi bien correspondre à WILL qu'à SHALL. Nous l'interprétons ici comme étant WILL du fait de l'absence observable de SHALL dans le corpus, alors que le dialecte SE lui préférerait SHALL.

¹⁴⁶ JOYCE (1910) considère par ailleurs que la faible fréquence de cet auxiliaire modal en anglais américain peut en partie s'expliquer par l'afflux d'immigrants irlandais qui y ont exporté leur dialecte au cours du XIX^e siècle.

¹⁴⁷ Notons également que cet auxiliaire modal tend à se raréfier en SE contemporain.

souvent remplacé par *would*, comme dans les expressions *I should think/say* qui deviennent *I would think/say* (FILPPULA, 2008 : 336-337).

FILPPULA remarque par ailleurs l'absence totale du quasi-modal *ought to* dans son corpus d'étude, mais ce dernier étant oral, cela ne nous semble pas significatif dans la mesure où cet opérateur est rare en *SE* oral également. Parmi les résultats de FILPPULA (2008 : 337), deux nous semblent pertinents à relever. Premièrement, il note l'emploi dans les *question tags* ou dans les réponses courtes de *amn't* là où le *SE* emploierait *aren't*, mais également là où on pourrait s'attendre à *ain't* dans un registre de langue familier. Dans notre corpus, on trouve notamment les exemples suivants : « — I amn't either, said Derek » (*TC*, 11) ; « I'm gettin' very big, amn't I? she said » (*TS*, 281). Deuxièmement, FILPPULA note l'utilisation de *have* sans *got* ni *do* dans les questions et dans les formes négatives. En d'autres termes, *have* est utilisé comme auxiliaire de l'interrogation et de la négation, comme dans les exemples suivants : « I haven't anny money, said Tracy » (*TV*, 353) ; « Have you enough money with you, Dorris ? » (*TS*, 225). Cette utilisation de *have* n'est pas propre à l'AI. On la retrouve en Angleterre dans des expressions comme *I'm Sorry I Haven't a Clue* qui est d'ailleurs le nom d'un programme télévisé et radiodiffusé presque sans interruption sur *BBC4* depuis 1972. Cette forme est toutefois quelque peu archaïque en *SE*, et participe donc de l'encodage de l'AI comme marqueur supradialectal.

La négation

L'AI présente deux spécificités dans la formation de la négation. Cela n'a rien de surprenant puisqu'une telle irrégularité est souvent indicatrice d'une forme dialectale. La première spécificité n'est pas propre à l'AI et touche à la frontière entre dialecte et sociolecte : il s'agit de ce que HICKEY (2007 : 269) et FILPPULA (2008 : 337) nomment

negative concord, et que nous traduirons par *négation multiple*. Voici la définition qu'en donne HICKEY (2007 : 269-270) :

The traditional term for the phenomenon discussed here is 'double negation' but this label does not capture the generalisation that it is a concord rule between a verb and its complement. Hence cases like **Nobody wouldn't help us* are excluded because the concord does not apply to the subject of a verb. Negative concord specifies that if a verb is negated then any negatable element which is part of the verb's complement will also be negated. Such elements are quantifiers, determiners or generic pronouns such as *anybody*. For all forms of vernacular Irish English the system of negative concord would seem to apply.

Il s'agit d'un phénomène récurrent dans la plupart des dialectes de l'anglais. Les exemples suivants, empruntés à HICKEY (2007 : 270), sont issus d'un corpus d'AI, mais pourraient tout aussi bien être entendus dans d'autres contextes vernaculaires :

1. The Waterford corporation **can't** give **no** loans.
2. They're **not** giving out **no** loans at the moment.
3. I **wouldn't** recommend a gas heater to **nobody**.
4. And still he **wasn't** giving me **no** money.
5. In them days there was no motors, **no nothing**.

FILPPULA (2008 : 338) balaie l'origine de la négation multiple en indiquant que puisqu'elle existe dans la majorité des dialectes de l'anglais, la question n'est pas pertinente. Cet évitement nous semble un peu rapide, d'autant plus que la très large distribution de cette forme syntaxique nous permet au contraire d'établir son origine de manière incontestable. Comme l'indique HICKEY (2007 : 270), la négation multiple était courante dans les écrits britanniques du XVIII^e siècle et fut proscrite par la suite, pour disparaître peu à peu au cours du XIX^e. De toute évidence, la négation multiple est aujourd'hui extrêmement marquée socialement, et est davantage un marqueur dialectal d'appartenance sociale que géographique. Son absence dans notre corpus est quelque peu surprenante, il conviendra donc de la prendre en compte dans notre analyse.

En revanche, la deuxième spécificité de l'AI relative à la négation est un véritable marqueur d'irlandité. Il s'agit de ce que FILPPULA (1999 : 179) et HICKEY (2007 : 271)

nomment *failure of negative attraction* et que nous traduisons par *absence de concordance négative*. Voici la définition qu'en donne FILPPULA (1999 : 179) :

[N]egative attraction is a phenomenon of StE which concerns the behaviour of so-called non-assertive pronouns or determiners such as *any* under negation : whenever such a pronoun/determiner is in subject position, the negative particle is 'attracted' to it, instead of the usual position after the verb. Thus, a negative structure like *anyone goes* yields *no-one goes*, and not **anyone doesn't go*, which fails to observe the rule of negative attraction and is therefore ungrammatical in StE.

Ces structures dialectales sont présentes dans les dialectes du nord et du sud de l'Irlande, comme dans les exemples suivants (FILPPULA, 2008 : 338-339) :

1. **Any** country **couldn't** stand that. (Kerry : M.C.)
2. **Everybody hadn't** a hayshed, they talked about piking the hay.
3. Though, I say, you know, (...) **everybody doesn't** use it to a good advantage, I s'pose. (Wicklow : M.K.)

Selon HICKEY (2007: 271-272), la présence de ces structures en AI s'explique par l'influence substratale de l'irlandais qui ne fait porter la négation que sur l'opérateur verbal et ne possède pas de paires négatives/positives comme *nobody/anybody* :

In Irish, negation remains with the verb and cannot be transferred to a negated subject. It does not have positive-negative pairs like English *anybody/nobody; anything/nothing; ever/never*. Instead it has a specifier with an indefinite noun, e.g. *rud/duine e'igin* 'thing/person particular', *aon rud/duine* 'one thing/person', *rud/duine ar bith* 'thing/person at all', which can co-occur with a negated verb if required. There are also words for 'nothing' - *faic* and *tada* - which are formally quite different from the combinations just mentioned.

HICKEY illustre son propos grâce aux exemples suivants (2007 : 272) :

Níl aon duine anseo.
[not-is one person here]
'There's no-one here.'

Ní thagann duine ar bith anseo.
[not comes person at all here]
'No-one comes here.'

Níl aon rud mícheart de ánta aici.
[not-is one thing not-right done at-her]
'She has done nothing wrong.'

Le caractère très marqué de ce marqueur d'irlandité en fait un élément privilégié de l'encodage de l'AI dans la littérature irlandaise, mais il est également absent de notre corpus.

2.3.6.4 L'énoncé complexe¹⁴⁸

Le domaine de l'agencement syntaxique en AI illustre parfaitement la frontière très fine entre les notions de dialecte et de sociolecte. En effet, dans la mesure où tout dialecte tend à simplifier certaines structures complexes ou irrégulières du dialecte de référence – qui est souvent moins systématique que les dialectes qui en dérivent –, l'agencement syntaxique de ce dernier peut donner l'impression d'un manque de maîtrise de la langue. En conséquence, pour le lecteur ou le co-énonciateur non averti, certaines structures syntaxiques de l'AI peuvent sembler caractéristiques d'un manque d'instruction. Or, il n'est pas surprenant que la complexification de l'énoncé se prête aisément à cette simplification et cette interprétation revient à tirer des conclusions trop hâtives sur un système syntaxique régi par des règles précises.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'origine de ce système, dans son chapitre intitulé *The Complex Sentence*, FILPPULA (1999 : 184) insiste d'emblée sur l'existence de similarités et de différences entre l'AI et les autres dialectes de l'anglais :

As a rule, the HE patterns of complex sentences correspond to those found in other dialects of English, but there are some which exhibit features possibly based on the model of Irish.

Nous passerons donc en revue les différents sous-domaines de l'énoncé complexe afin de mettre au jour le fonctionnement de l'AI et de lever toute ambiguïté sur le statut social et géographique de ce système, en synchronie et en diachronie.

¹⁴⁸ Que nous nommerons désormais EC.

2.3.6.4.1 La subordination

FILPPULA (1999 : 185) précise dans un premier temps que l'AI est proche de nombreux autres dialectes de l'anglais dans le domaine de la relativisation :

Relative clauses in HE dialects generally follow patterns which are familiar from many other dialectal forms of English: the predominant relative pronoun is *that*, while *WH-* forms are rare. Also common is the so-called 'zero-relative' or 'contact clause', i.e. omission of the object or even subject relative pronoun.

Il ajoute (2008 : 340) que parmi ce que l'on appelle les *mots en WH-*, *whom* et *whose* sont particulièrement rares en AI, tandis que *who* et *which* sont légèrement plus fréquents et entrent en concurrence avec *that*. L'emploi de *that* comme pronom relatif sujet reprenant un antécédent animé est largement illustré dans notre corpus, comme le montrent les exemples suivants :

1. It's the kids **that**'re buyin' the dangerous Dream and the Legovers, said Jimmy. (*TG*, 98)
2. They'd bribe the fucker **tha**' wants a smoke (*TP*, 14)
3. The family **that** eats together... (*TS*, 236)

Si la préférence de *that* notamment par rapport à *who* ou *whom* comme pronom relatif donne le sentiment d'une langue simplifiée et d'un registre courant par rapport à la norme du *SE*, l'emploi de \emptyset comme pronom relatif sujet peut quant à lui être apparenté à une erreur grammaticale pour le lecteur ou co-énonciateur. En effet, dans un énoncé comme : « I have a friend lives over there. » (HARRIS, 1993 : 141), l'absence du pronom relatif sujet *who* cause une rupture syntaxique en *SE* moderne¹⁴⁹, alors que cela n'est pas problématique en AI. Ce phénomène est également récurrent dans notre corpus, comme l'illustrent les exemples suivants :

1. There's a fella \emptyset rears them (*TP*, 43)
2. I know a chap \emptyset might be able to find some — Uggs, like. (*TMP*, 98)

¹⁴⁹ Il nous semble toutefois que cette rupture syntaxique est parfois présente en *SE* dans un style oral, et qu'elle marque un registre de langue relâché.

3. There's plenty of people \emptyset would love a rasher sandwich on their way to work. (TV, 552)¹⁵⁰

HICKEY (2007 : 260) précise que la préférence pour *who* et *whom* pour reprendre un antécédent humain en *SE* est relativement récente, et que la distribution de *that* dans ce contexte était auparavant plus large : « The use of *that* as a relativiser was more widespread in early modern English than nowadays in standard forms of the language ». Il conclut par ailleurs que ce phénomène en AI dérive de l'anglais plutôt que de l'irlandais :

Influence from Irish can be ruled out here as it has only one relativiser *a* [ə]. Furthermore, investigations by scholars working on conservative British dialects confirm the preference in the latter for *that* and zero relatives (Tagliamonte, Smith and Lawrence 2005b).

Pour illustrer son propos, il donne les exemples suivants (2007 : 260) :

Dhíol sé an carr a cheannaigh se ánuraidh.
[sold he the car R E L bought he last-year]
'He sold the car he bought last year.'

Tá aithne aige ar an bhfear a tháinig isteach.
[is acquaintance at-him on the man R E L came in]
'He knows the man that/who came in.'

En revanche, l'emploi du pronom relatif \emptyset en fonction sujet est peu commenté.

FILPPULA (1999, 2008) ne mentionne pas l'origine de ce phénomène, que seul HICKEY (2007 : 260) aborde très rapidement :

However, there is one point in which the influence of Irish may be noticeable. In existential and cleft sentences zero relatives are found in colloquial forms of English, e.g. *There's some spaghetti here needs draining* and *It was the spaghetti needed draining* (Beal 2004: 76). In Irish English such sentences definitely tend to have an explicit relative, usually *that*. The lack of zero relative may well be due to Irish influence. The latter language uses clefting extensively and this always requires the relative *a* [ə].

Is é an salann atá ag teastá il uaiti.
[is it the salt that-is at need-VN from-her]
'It's the salt that she needs.'

Selon HICKEY, ce phénomène trouverait donc son origine en anglais et serait comparativement rare en AI. Dans cette citation, il s'intéresse exclusivement aux relatives

¹⁵⁰ Nous ajoutons le pronom relatif (\emptyset).

suisant des structures clivées et existentielles en THERE BE – qui correspondent aux exemples 1 et 3 cités plus haut. Cependant, son interprétation est la même dans le cas de

∅ en pronom relatif sujet dans des énoncés sans clivée ou structure existentielle :

Zero subject relative pronoun is a common feature of British English dialects and is found in Ireland, particularly in the north. (...) However, a zero subject relative pronoun is not part of the supraregional variety, north or south, and this fact may explain the relatively low mean acceptance rate of 21 per cent for twenty-four counties with more than fifteen respondents in *A Survey of Irish English Usage* (the test sentence was *I know a farmer rears sheep*). Belfast showed the highest value at 53 per cent. Wicklow had 33 per cent as opposed to Dublin at 17 per cent, perhaps confirming that this is a vintage feature of English input (Wicklow is a county with early English input and only a slight influence from the Irish language during its history).

La fréquence de tels énoncés dans notre corpus ne nous semble pas corroborer cette interprétation. Toutefois, en l'absence de sources plus précises, nous ne sommes pas en mesure de trancher cette question, et il se pourrait que ce phénomène soit surreprésenté dans notre corpus.

Comme l'indiquent HICKEY (2007 : 261) et FILPPULA (1999 : 196), l'une des caractéristiques les plus saillantes de la subordination en AI réside dans l'emploi de *and* comme conjonction de subordination, alors qu'il ne peut être que conjonction de coordination en SE. Ils nomment ce phénomène *subordinating and*. Cette conjonction peut introduire une subordonnée à verbe non-fini en -ING ou en -EN, un GN ou un Gadj, ou encore un GP, comme dans les exemples suivants (FILPPULA, 1999 : 196) :

1. I only thought of him there *and I cooking* my dinner. (Dublin : P.L.)
2. I often got them dead out in the middle of the field *and they not torn up or anything*. (Wicklow : D.M.)
3. 'Twas in harvest time *and the weather bad*. (Clare : F.K.)
4. Well, I seen the time you'd buy a farm for five or six hundred. Seen farms selling *and I young lad*. (Wicklow : J.F.)
5. I heard the hens cacklin', I went over to see what it was, and here it was a fow *and he with a hen*. (Wicklow : J.F.)
6. He said you could hear them yet, inside his own house late at night *and he in bed*. (Clare : M.R.)

D'après HICKEY (2007 : 260), le type de subordonnée en *and* le plus fréquent en AI est *and*+GN+VB-ING (exemple 1), le GN étant sujet de la proposition. FILPPULA (1999 : 197) explique le sémantisme de cette conjonction de subordination :

Semantically, subordinating *and* expresses either a temporal relation of simultaneity or a relation of causal or concessive dependence between the actions or states of affairs expressed in the two clauses connected by *and*. The relation is subordinate rather than coordinate, which is revealed by trying to provide StE glosses for *and*: in most cases it would be *while*, *when*, or *although*, or a relative clause could replace the *and*-clause (...).

L'origine irlandaise de ce phénomène n'est guère contestée. Patrick Weston JOYCE (1910 : 33) indique en effet : « [T]his, although very incorrect in English, is a classic idiom in Irish, from which it has been imported as it stands into our English. » En irlandais, la conjonction de subordination la plus récurrente est *agus*, l'équivalent de *and* en anglais, et elle introduit le plus souvent des subordonnées à verbe non fini (HICKEY, 2007 : 263) :

Chuaigh mé amach agus é ag cur báistí.
[went I out and it at putting-NON FINITE rain-GEN]
'I went out although it was raining.'

Tháinig siad abhaile agus iad barrthuirseach.
[came they back and they very-tired]
'They came home and they were very tired.'

Níl a fhios agam an dtiocfaidh siad ar ais agus an tír seo gan obair do na feirmeoiríoga.
[not know at-me if come-FUTURE they back and the country here without work for the farmers young]
'I don't know if they would come back, what with this country without work for young farmers.'

Néanmoins, l'apparition de telles structures en AI est relativement tardive. En effet, les premières occurrences relevées datent du XVIII^e siècle, et il semblerait que cette spécificité ne se soit véritablement répandue en AI qu'au cours du XIX^e siècle (FILPPULA, 1999 : 200). Certains linguistes comme Ó SIADHAIL (1984) remarquent la présence de *and* comme conjonction de subordination dans des dialectes anglais d'Angleterre, et ce avant l'entrée en contact de l'anglais et de l'irlandais en Irlande et rejettent ainsi l'influence substratale de l'irlandais dans l'apparition de cette structure en AI. FILPPULA (1999 : 203)

rejette cette interprétation pour deux raisons. La première est le manque d'authenticité du corpus utilisé par Ó SIADHAIL¹⁵¹ qui ne permet pas d'obtenir des résultats fiables, et la deuxième est la présence extrêmement sporadique de la structure dans les dialectes anglais invoqués. La seule occurrence qu'il relève sur un corpus de 120 000 mots montre un emploi davantage coordonnant que subordonnant de la conjonction: « Well, we go right through the field like that there till we finished [picking up turnips] *and the sheep coming along up behind* » (FILPPULA, 1999 : 203). Nous pouvons donc considérer cette structure comme un marqueur d'irlandité apparu via l'influence substratale de l'irlandais au contact de l'anglais.

FILPPULA (1999 : 201) note toutefois qu'il s'agit principalement d'une caractéristique orale, ce qui explique sa relative rareté dans la littérature irlandaise en langue anglaise du XIX^e siècle. Il en relève cependant la présence dans des lettres d'émigrants originaires de différents comtés d'Irlande¹⁵², prouvant ainsi la diffusion progressive de cette structure parmi les locuteurs irlandais de l'époque. En revanche, il semblerait que ce phénomène soit limité aux comtés ruraux (FILPPULA, 1999 : 202). HICKEY (2007 : 264) indique à ce sujet que les exemples de cette structure dans la littérature irlandaise du XIX^e relèvent d'un encodage dialectal visant à représenter les parlers ruraux :

Throughout the nineteenth and into the twentieth century 'subordinating *and*' is found abundantly, especially with authors like Gregory and Synge who attempted to represent the speech of rural speakers in the west of Ireland.

Cela pourrait expliquer son absence dans notre corpus. D'autres raisons pourraient toutefois la justifier. D'une part, il s'agit d'une forme opaque qui peut

¹⁵¹ Il utilise entre autres les écrits de George ELIOT, qui a été en partie élevée par des gouvernantes irlandaises.

¹⁵² Qu'il emprunte à FITZPATRICK, D., *Oceans of Consolation: Personal Accounts of Irish Migration to Australia*, Cork : Cork University Press, 1994.

considérablement entraver la compréhension du lecteur, et d'autre part, elle est assez rare en AI contemporain.

Dans le domaine de la complémentation verbale, HICKEY (2007) et FILPPULA (2008), notent la présence en AI de propositions infinitives de but en *for to*, tandis que le SE préférerait *in order to*. FILPPULA (2008 : 341) relève les exemples suivants :

1. And there was always one man selected **for to** make the tea.
2. I think it was a penny or a halfpenny we used to bring to school **for to** see the Punch an' Judy Show. (Dublin : P.L.)

Cet emploi n'est pas spécifique à l'AI, puisqu'il existe dans d'autres dialectes de l'anglais (FILPPULA, 2008 : 342). HICKEY (2007 : 186) retrace l'émergence de ce marqueur dialectal :

The appearance of *for to* as a marker of the infinitive is dated by scholars to the Middle English period (...). However, it declined shortly afterwards in the south of England but was retained in the north and is still found there in traditional dialects (...). Important for the interpretation of later occurrences is that *for to* infinitives lost their connotation of purpose, so that *for* in *for to* did not then have to be understood prepositionally. In non-purposive clauses it came to be reinterpreted as a compound infinitival marker (Corrigan 2003a: 329). In the early modern period, examples can be found of both purposive and non-purposive uses of *for to* (...).

De nos jours, ce phénomène est essentiellement présent en Irlande du Nord, bien qu'il puisse être entendu en AI également. Nous n'en avons relevé aucune occurrence dans notre corpus et ne le traiterons donc pas plus en détail.

2.3.6.4.2 Autres emplois conjonctifs et complémentatifs

FILPPULA (1999 : 209-210) note l'emploi récurrent en AI de *only* comme conjonction ou préposition¹⁵³ après une proposition interrogative, dans un contexte qui requiert *but* en SE :

1. And where did he find himself the next morning, *only* in the Irish Guards. (Wicklow : D.M.)
2. Oh, I bid eight bob on them. Someone bid nine bob. [...] I said ten bob, and who comes along *only* John Conolly. And he looks in, eleven bob. I said twelve bob. [...] (Dublin : M.L.)

L'emploi de la préposition *only* dans ces contextes est exclu en SE (QUIRK *et al.* 1985 : 707-9), en revanche on rencontre *only* avec un rôle adverbial dans des contextes informels pour exprimer le contraste ou la concession comme dans : « Many a man would have become wise, *only* he thought he was so already. »¹⁵⁴ Dans cet énoncé, *only* a le sens de *if only*, et joue ainsi le rôle d'une conjonction de subordination concessive. Cet emploi informel est répandu en AI, comme dans l'exemple suivant (FILPPULA, 1999 : 210) :

I never been there either, *only* my wife comes from Longford. (Wicklow : C.C.)

FILPPULA propose de gloser la conjonction *only* de la sorte: « I never been there either, it is *only* that my wife comes from Longford. » Nous pourrions proposer la même glose pour l'exemple suivant tiré de notre corpus :

(TG, 55) —No, said Des. — *Only*, there's been no contact.

Toutefois, cet emploi caractéristique de *only* est rare dans notre corpus, et contrairement au constat fait par FILPPULA dans son corpus (1999 : 211), nous relevons

¹⁵³ FILPPULA (1999 : 209) opte pour *conjonction*, partant du principe qu'il y a, dans ces propositions, élision du verbe conjugué pour éviter la répétition avec la proposition principale. Nous préférons le considérer comme une *préposition* dans la mesure où le rétablissement du verbe nous semble pragmatiquement impossible dans de telles structures.

¹⁵⁴ FILPPULA emprunte cet exemple à QUIRK *et al.* (1985)

des occurrences de *but* comme conjonction de subordination concessive ou contrastive dans les romans de DOYLE :

(*TG*, 4) It's like a club, but yeh have your own room, for the people yeh want to meet.

(*PC*, 77) It was like someone doing a ghost but they weren't any good at it.

FILPPULA (1999 : 211-212) décrit *in extenso* les contextes dans lesquels *only* est utilisé en AI avec un rôle conjonctif. Cependant, étant donné sa rareté dans notre corpus, nous choisissons de ne pas développer ce sujet. En tout état de cause, les résultats présentés par FILPPULA (1999 : 212) indiquent une distribution bien plus importante de *only* dans les zones rurales, tandis que *but* est préféré dans les zones urbaines, notamment à Dublin. Cela explique donc sa faible fréquence dans notre corpus. L'origine précise de tels emplois est difficile à établir, car des parallèles existent en irlandais ainsi qu'en *SE* et dans d'autres dialectes de l'anglais, et ce depuis plusieurs siècles. La conclusion de FILPPULA (1999 : 217) est intéressante :

To conclude, then, the case for the Irish substratum influence would here have to rest mainly on two factors. The first is the existence and idiomaticity of parallel Irish usages, which involve as crucial components the use of the conjunction *ach* or *ná* after interrogative words of (in the case of *ach*) negation in the main clause. The second is the greater frequencies of use of the various patterns involving *only/but* in HE dialects as compared with BrE dialects, to which could be added the observed difference between the rural and urban varieties of HE. (...) Put together, these pieces of evidence suffice to indicate a certain degree of contact influence, but the nature of the influence must in this case be of reinforcing rather than direct kind, since none of the HE patterns appears to be unique to HE.

FILPPULA penche donc pour une influence substratale marquée combinée à un développement au contact de l'anglais. Cela vient confirmer notre hypothèse quant à la rareté de ce phénomène dans l'œuvre doylienne.

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de l'EC, il convient également de noter l'emploi en AI de *but* dans les *question tags* ou comme marqueur pragmatique, comme dans les exemples suivants tirés de notre corpus :

1. (*TMP*, 4) —It's horrible **but**, isn't it?

2. (TMP, 5) —It's a big deal, **but**.
3. (TMP, 7) —A bit strange, **but**, isn't it?
4. (TMP, 7) —Could be his downfall, **but**.
5. (TMP, 10) —The election, **but**.

Dans ces énoncés, *but* est utilisé comme *grammatical filler* à la manière de *though* (exemples 1 à 3) ou d'un *question tag* (exemples 4 et 5) en *SE*. Ce phénomène est peu développé par les linguistes traitant de l'AI. FILPPULA (1999, 2008) ne le mentionne pas du tout. HICKEY le mentionne dans une liste des marqueurs pragmatiques de l'AI (2007 : 375), précisant simplement qu'il indique une contradiction implicite. Il ne l'explique pas davantage, si ce n'est pour indiquer qu'il a été exporté en Afrique du Sud au cours du XIX^e siècle par des missionnaires irlandais (2007 : 390). Or, force est de constater que ce phénomène est récurrent dans notre corpus, notamment dans *TP* et *TMP*. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où ce sont des recueils de conversations dans lesquels les marqueurs pragmatiques jouent donc un rôle essentiel. Ce phénomène périphérique à la grammaire de l'AI semble être surreprésenté dans notre corpus dans lequel il participe considérablement au sentiment d'irlandité.

HICKEY (2007 : 265-6) accorde un paragraphe à l'emploi de l'adverbe de temps *till* comme conjonction de subordination à la place de *so that* :

It would seem to have gone through a metaphorical extension to the meaning 'so that' and is particularly common in combination with the verb *come*, cf. *Lookit, come here till I tell you* (DER, M35+). This usage is found throughout Ireland as *A Survey of Irish English Usage* indicated by the high acceptance figures in both the north and south (...).

L'étude de notre corpus confirme cette analyse. L'emploi de *till* comme conjonction de subordination à valeur de but est récurrent dans l'œuvre de DOYLE :

- (PC, 199) —Come here, lads, till I show yis somethin'.
 (PC, 22) —Stand up till we see you.
 (TV, 391) —Give us a pen, he said to Linda. — Where's your journal, till we see it, he said to Tracy.
 (TS, 274) — Hang on till I have a look at it, said Jimmy Sr.

Enfin, nous relevons dans l'œuvre doylienne une spécificité qui n'est que peu étudiée par les linguistes qui traitent de l'AI : il s'agit de l'emploi récurrent de *the way* comme complémenteur (souvent, mais pas toujours, après *you know*), là où on attendrait plutôt *how*. C'est le cas dans l'exemple suivant : « You know the way they're lookin' for a country to take him? » (*TP*, 2). FILPPULA ne relève pas ce phénomène. HICKEY mentionne de nombreux exemples dans lesquels on le trouve, mais ne l'analyse pas :

1. The way the time flies, don't it ? (2007 : 175)
2. This is the way they do the work anymore. (2007 : 95)
3. That's the way you were when you went (2007 : 395)

Le seul à relever cet emploi de *the way* est Patrick Weston JOYCE (1910), qui indique qu'il s'agit d'une traduction directe de la conjonction *amhlaidh* qui signifie *thus, so, how* ou *in a manner* en irlandais. Le fait que cet emploi ne soit pas traité dans les grammaires contemporaines de l'AI peut suggérer qu'il ne lui est pas spécifique. En effet, il est possible de l'entendre dans d'autres variétés d'anglais, notamment dans des dialectes anglais et dans certaines expressions figées comme « that's the way it is ». Il n'en demeure pas moins que sa récurrence dans notre corpus, tout particulièrement dans des énoncés comme celui mentionné plus haut, nous semble signifiante. Le caractère hautement saillant de l'expression « you know the way », fréquente dans l'œuvre doylienne, nous semble participer du fort sentiment d'irlandité linguistique qui domine les romans.

2.3.6.4.3 Le réagencement

Ce que nous nommons *réagencement* correspond à ce que les linguistes traitant de l'AI nomment *focus(s)ing* (FILPPULA, 1999 : 242-270 ; HICKEY, 2007 : 266-269). En d'autres termes, il s'agit des moyens dont dispose une langue ou un dialecte pour signifier l'importance d'une information dans un énoncé. Les différences majeures qui existent

entre l'anglais et l'irlandais rendent la tâche complexe en ce qui concerne l'AI. En effet, comme l'indique FILPPULA (1999 : 242-3) :

What makes the study of focusing devices interesting in the context of HE are the many dissimilarities between English and Irish in their use of focusing devices. These differences derive primarily from the different word-order systems of the two languages: English, in its present-day stage in particular, is a strict subject-verb-object (SVO) language, whereas Irish – like the other Celtic languages – is, and has long been, a very consistent verb-subject-object (VSO) language.

Ainsi que le suggère la citation ci-dessus et la terminologie française, l'AI dispose pour ce faire essentiellement de moyens syntaxiques. En effet, bien que l'anglais dispose également de moyens prosodiques, ce n'est pas le cas de l'irlandais. Cela tend à restreindre les possibilités à disposition des énonciateurs en AI. Comme l'indique FILPPULA (1999 : 243) :

The rigidity of the VSO order, together with the fact that Irish does not use sentence stress as a focusing device, explains why one particular structural device, namely the so-called copula construction, has come to be the major means of focusing in Irish. English (...) can use either structural or prosodic means, or both at the same time. The Irish copula construction, as the name suggests, involves the copula verb *is*, which in accordance with the verb-first rule of Irish always stands in initial position before the focused element. This construction is the equivalent of the English cleft construction but lacks the introductory pronoun (...).

Le clivage en *it* est donc le moyen privilégié en AI afin d'insister sur l'importance d'une information dans un énoncé. HICKEY (2007 : 267) précise cependant que le terme *focussing* couvre également la thématisation (*topicalisation*), à savoir le déplacement en début d'énoncé d'un complément, souvent un GP.

Le clivage est une forme de réagencement récurrente en *SE*, et en cela il n'est donc pas spécifique à l'AI. Néanmoins, HICKEY (2007 : 268) précise qu'il y a moins de contraintes limitant l'emploi du clivage en AI qu'en *SE*, et que cela est lié à l'utilisation qui en est faite en irlandais. En effet, contrairement au *SE*, l'AI permet de cliver sur le groupe verbal :

Sujet

Is é Seán at á istigh sa teach.

[is he John who is inside in-the house]

'John is in the house.'

Objet

Is le Máiré ad a bhuaile sé sa chathair.

[is with Mairead who met he in-the city]

'He met Mairead in the city.'

Groupe verbal

Is ag díol an tí atá siad.

[is at selling the house-G E N that-are they]

'They are selling the house.'

Groupe prépositionnel

Is le carr nua a tháinig siad abhaile.

[is with car new that came they home]

'They came back home with a new car.'

Adverbe

Is go (han-) sciobtha a rinne sí an obair.

[is (very) quickly that did she the work]

'She did the work quickly.'

Pour HICKEY, l'utilisation qui est faite du clivage en AI est donc intrinsèquement liée à l'influence du substrat irlandais sur l'AI. FILPPULA (1999 : 258) confirme cette interprétation. Selon lui, la présence en irlandais d'une structure copulative similaire est la source indéniable du clivage en AI. En revanche, il précise que l'influence substratale de l'irlandais ne peut être considérée comme directe que dans le cas du clivage sur le groupe verbal, qui n'est pas possible en SE. Pour les autres cas, l'influence est indirecte, tendant davantage à renforcer l'emploi du clivage qu'à l'inciter.

Dans notre corpus, l'utilisation du clivage demeure comparativement rare et peu saillante. Il est généralement employé, comme en SE, à des fins contrastives, comme dans les exemples suivants :

(TG, 2) —It's Darren has the three, is it? said his da.

(TV, 542) —It's the suppliers yeh should be reportin', said Jimmy Sr, — not us.

Ainsi, le clivage n'est pas utilisé par DOYLE dans son emploi proprement irlandais. Deux remarques sont intéressantes à faire à ce sujet. D'une part, HICKEY (2007 : 268) démontre que la structure est moins récurrente en AI contemporain, ou du moins que les Irlandais sont conscients de sa saillance et l'évitent peut-être afin de briser les

stéréotypes. D'autre part, FILPPULA (1999 : 248) montre que ce phénomène est bien moins fréquent à Dublin que dans les autres comtés d'Irlande, ce qui contribue – contrairement à la première remarque – à expliquer son absence relative dans l'œuvre doylienne. En effet, il nous semble que si DOYLE n'y a pas recours dans son œuvre, c'est sans doute davantage lié à sa présence limitée dans la région de Dublin qu'à son irlandité saillante.

La thématization consiste à déplacer en début d'énoncé l'élément que l'on souhaite mettre en relief. En AI, il peut d'agir du COD (1), d'un attribut du sujet (2), d'un attribut du COD (3), d'un complément de lieu (4) ou d'une partie du prédicat (5) (FILPPULA, 1999 : 261) :

1. « *Err, forty acres I have, odd.* » (Clare: M.V.)
2. « *Oh, about a distance of twenty and three or four miles it were.* » (Kerry: M.McG)
3. « *St Kevin's bus they call it.* » (Wicklow: C.C.)
4. « *In some building he is workin' with the couple of weeks.* » (Kerry: J.F.)
5. « *Danced all night we did.* » (Wicklow: T.F.)

Comme l'indique FILPPULA (1999 : 263), la thématization est moins fréquente en AI que le clivage, et ce tout particulièrement dans les régions du sud-ouest qui sont les plus influencées par le substrat irlandais et dans lesquelles la construction copulative est donc plus récurrente. De nouveau, ce phénomène est également légèrement moins fréquent à Dublin que dans les autres comtés plus ruraux. Bien que FILPPULA (1999 : 263) ne considère pas les statistiques comme significatives à ce sujet, il nous semble néanmoins que, d'une part, l'influence plus importante de l'anglais à Dublin, et d'autre part, le caractère plus normé du dialecte urbain, ont une influence sur la plus faible fréquence de ce phénomène dans la capitale. Notons toutefois que selon les statistiques présentées par FILPPULA (1999 : 263), la fréquence d'emploi de la thématization à Dublin est double (8,6/10000 mots) par rapport à un corpus d'anglais britannique (4/10000 mots), malgré une fréquence légèrement plus importante dans certains dialectes régionaux (5,5/10000 mots dans le Yorkshire par exemple, et 10/10000 mots dans le sud-ouest de l'Angleterre).

L'origine de ce phénomène est complexe. FILPPULA (1999 : 264) indique que la question ne se limite pas à l'influence substratale ou superstratale, mais qu'il s'agit également de prendre en compte le rôle joué par certains universaux linguistiques. En tout état de cause, la thématization existait en *EME* notamment pour marquer l'emphase ou le contraste. Il était possible de thématiser un objet (1), un attribut du sujet (2), un attribut du COD (3), un infinitif (4) ou un participe (FILPPULA, 1999 : 265)¹⁵⁵ :

1. *The two Melons you sent* I receivd before your letter, which came foure heures after.
2. *Most sorrie* I am (God knowes) that being thus surprised with death, I can Leave you in noe better estate.
3. Ah, Cassander, *friend* I can-not terme thee, seeing thee so vnkinde: and *father* I will not call thee, whome I finde so vnnatural.
4. ... yet my debt to you, is not the lesse, but *pay itt* I never shall, in this world.
5. I have got a cold, and I don't know how; but *got it* I have, and am hoarse.

L'influence superstratale de l'anglais est donc considérable en ce qui concerne l'importance de ce phénomène en AI. Toutefois, il convient de ne pas négliger une certaine influence substratale. Cette dernière se justifie de par la fréquence plus importante de la thématization en AI par rapport au *SE*, par l'existence d'une structure parallèle en irlandais, mais également par l'existence de la thématization dans d'autres dialectes de contact comme l'anglais gallois ou l'anglais des Hébrides (FILPPULA, 1999 : 267-9). L'influence d'universaux linguistiques doit également être prise en compte comme l'explique FILPPULA (1999 : 269-70) :

In this connection it should suffice to note that fronting of clause-elements is widely used among the languages of the world as a means of achieving thematic prominence, and this is also reflected in various kinds of approaches to the theory of grammar. Thus, in the theory of functional grammar advocated by Dik, the initial position, labelled as 'P1' in Dik's terminology, is characterised as 'universally relevant as a position used for special purposes' (Dik, 1980 : 20).

¹⁵⁵ Les exemples 1 et 2 sont empruntés à JACOBSSON dans *Inversion in English with Special Reference to the Early Modern English Period*, Uppsala : Almqvist et Wiksell. 1951, l'exemple 3 est tiré de LYL, le 4 de RALEIGH, tandis que l'exemple 5 est issu des écrits de Jonathan SWIFT. Ils sont mentionnés par FILPPULA (1999 : 265).

Par conséquent, il n'est pas surprenant que le recours à la thématisation ne soit pas un élément saillant dans notre corpus. Elle est essentiellement utilisée à des fins contrastives, comme en *SE*, mais sa fréquence est moindre par rapport aux statistiques présentées par FILPPULA.

2.3.6.5 Conclusion

La majorité des caractéristiques de l'AI décrites sont présentes dans toutes les régions de la République d'Irlande (FILPPULA, 1999 : 271). Les différences majeures sont liées à la fréquence de ces mêmes caractéristiques. Chose peu surprenante, la région de Dublin montre une fréquence moins élevée pour la plupart des phénomènes observés en AI. Cela est directement lié à l'influence plus grande de l'anglais sur cette région, d'une part car il s'agit de la zone la plus urbaine d'Irlande, d'autre part car il s'agit de la capitale politique et économique du pays, mais également car c'est la région la plus proche de l'Angleterre d'un point de vue géographique. Ces trois raisons sont de surcroît liées, ce qui tend à renforcer l'écart dialectal qui existe entre Dublin et le reste de l'Irlande. Les régions urbaines ont tendance à être moins conservatrices que les zones rurales, et ainsi à évoluer plus rapidement au contact d'une autre langue. Or si la région de Dublin est la plus urbanisée de la République d'Irlande, c'est bien parce qu'elle en est la capitale. Et si elle a acquis ce statut, c'est parce qu'elle est le point d'entrée sur l'île depuis l'Angleterre, qui en avait pris le contrôle dès 1171 (HICKEY, 2005 : 345). Il ne faut toutefois pas exagérer l'exceptionnalité linguistique de Dublin. Par exemple, l'AFP y est plus fréquent que dans les régions plus rurales (FILPPULA, 1999 : 271). De plus, si les autres caractéristiques y sont effectivement moins fréquentes, elles y sont néanmoins présentes et ancrées. Comme l'indique FILPPULA (1999 : 272), les migrations internes contribuent à la préservation des spécificités de l'AI dans la région de Dublin. En effet, les Irlandais émigrant des régions

rurales conservatrices vers la capitale y importent avec eux leurs spécificités linguistiques et participent ainsi à la pérennité du dialecte AI. FILPPULA (1999 : 272) explique :

According to the geographer Arnold Horner, the population of Dublin has more than doubled during the twentieth century, and the city's population, which in 1926 represented less than 15 per cent of the state population, accounted for almost 30 per cent in 1986 (Horner 1992 : 327). (...) [A] similar expansion of the population, especially in the North Inner City had already taken place in the latter part of the nineteenth century. The influx of people from all parts of the country into Dublin made it what Horner (1992 : 348) describes as a 'melting pot for jackeens [Dubliners] and culchies [country people]'. From a linguistic perspective, the outcome must have been dialect mixture and diffusion of rural dialect features into Dublin speech and vice versa.

En revanche, en miroir de cette pérennité dialectale, FILPPULA (1999 : 272) note une tendance générale au déclin des caractéristiques les plus saillantes de l'AI :

Among the features which on the basis of the corpus study appear to be very rare in present-day HE vernacular and evidently on the decline are, e.g. failure of negative attraction, medial-object perfects, *after* and *be* perfects (recall, however, the probable effect of register on the former), certain types of *do*-periphrasis (including even the *do be + V-ing* construction), omission of *yes* or *no* in responses to Yes/no questions (especially in the Eastern dialects), resumptive pronouns, and some patterns of complex structures such as clauses introduced by subordinating *and*.

Exception faite de l'AFP qui est très représenté dans notre corpus, ces caractéristiques en sont largement absentes. On peut en conclure que, d'une part la spécificité dialectale de la région de Dublin, et d'autre part la tendance actuelle au déclin de certaines caractéristiques très saillantes sont prises en compte dans la langue doylienne. Cela démontre la très forte sensibilité linguistique de l'auteur. Cette dernière est confirmée par l'analyse de FILPPULA (1999 : 272) concernant les caractéristiques qui ne subissent pas de déclin, à savoir l'IAP, l'ENP, l'accord sujet-opérateur verbal au pluriel, l'inversion sujet-opérateur verbal dans les questions, l'emploi des déterminants et des prépositions, et le clivage à des fins contrastives. Toutes ces spécificités ne sont pas également représentées chez DOYLE, mais l'ensemble correspond à la tendance générale observée dans notre corpus. Il convient désormais de nous pencher sur le lexique, qui contribue fortement au sentiment d'irlandité dans notre corpus.

2.3.7 Le lexique de l'AI

2.3.7.1 Introduction

Le lexique est la deuxième branche essentielle d'un dialecte. Il est parfois même plus saillant que la grammaire et la syntaxe. En effet, un co-énonciateur ne connaissant pas le dialecte utilisé relèvera sans doute prioritairement les spécificités lexicales de son co-énonciateur avant de remarquer les écarts grammaticaux. D'ailleurs, dans la chronologie du développement du dialecte telle qu'elle est décrite par les dialectologues, l'emprunt lexical est le premier phénomène constaté (FILPPULA, 1999 : 278) : « [S]tructural borrowing is invariably preceded by lexical borrowing ». Ainsi, dès 1557, les linguistes ont publié des listes de mots irlandais utilisés en anglais par les Irlandais (AMADOR-MORENO, 2005 : 56). Les derniers travaux en date sont ceux de Ó MUIRITHE avec *A Dictionary of Anglo-Irish: Words and Phrases from Gaelic in the English of Ireland* (1999) ou *The Words we Use* (2006), DOLAN avec *A Dictionary of Hiberno-English* ([1998] 2013) et SHARE avec *Slanguage : A Dictionary of Irish Slang* ([1997] 2003).

L'étude du lexique de l'AI mériterait une monographie à elle seule. Cependant, dans la mesure où nous ne nous inscrivons pas dans une perspective lexicologique, nous ne développerons pas outre mesure la diachronie de ce dernier. Cela nous mènerait de surcroît à reproduire une forme de dictionnaire qui a déjà été créée par DOLAN (2013). En revanche, il est nécessaire de s'attarder sur les différents procédés de création lexicale en AI contemporain. DOLAN (2013 : xxi) répertorie les différents phénomènes observés en AI :

It is with this Hiberno-English word stock that this Dictionary concerns itself, and the categories include Irish loan-words, sometimes respelt (e.g. 'omadhawn', fool, from Irish *amadán*); words whose use has become restricted in England because they have fallen out of general use (e.g. 'to cog', to cheat in an examination) ; hybrid words attached to the diminutive suffix *-een* (Irish *-ín*), as in 'priesteen', 'maneen', etc. ; English words reflecting the semantic range of the Irish equivalent (e.g. 'bold' from Irish *dána*, intrepid or naughty) ; local

words (e.g. 'glimmer-man'); colloquial vocabulary (e.g. 'scanger, 'moxie', 'naavo' – with the familiarising suffix *-o* common in Dublin speech – etc; English words that have taken on meanings developed from an Irish context and remain restricted to that context (e.g. 'hames', in the phrase 'to make a hames of', and 'yoke', something whose name one cannot recall, etc.)

L'histoire du contact entre les deux langues a en effet laissé d'importantes traces dans le lexique de l'AI contemporain. Cependant, ainsi que les observations de DOLAN le montrent, il convient dans un premier temps de ne pas préjuger de l'origine du lexique de l'AI : il ne suffit pas de considérer qu'il s'agit d'une forme d'anglais qui serait saupoudré de lexique irlandais. Bien que le quotidien irlandais soit ponctué de mots empruntés à l'irlandais comme *Dáil* (/ˈdɔɪl/; le parlement), *Taoiseach* (/ˈtiːʃəx/; le Premier ministre), *Gardai* (/ˈgɑːdiː/; la police), *Gaeltacht* (/ˈgeɪltəxt/; les régions irlandophones), ou encore les partis politiques *Sinn Féin* (/ʃɪn ˈfeɪn/), *Fianna Fáil* (/fɪ,ænə ˈfɔɪl/) et *Fine Gael* (/fiːnə ˈgeɪl/), la réalité est assez différente en ce qui concerne le lexique de l'AI en général. Cette interprétation erronée est soulignée par HICKEY (2007 : 362), qui rappelle que l'irlandais n'est pas la seule source productive du lexique de l'AI :

By no means all the particular lexical items of Irish English derive from Irish. Quite a considerable number represent archaic or regional usage which has survived in Ireland. For instance, the adjectives *mad* and *bold* retain earlier meanings of 'keen on' and 'misbehaved' respectively. In some cases the words are a mixture of archaism and regionalism, e.g. *cog* 'cheat', *chisler* 'child', *mitch* 'play truant', *lock* 'quantity'.

En d'autres termes, à l'instar de la grammaire, le lexique de l'AI est façonné par le caractère conservateur de ce dialecte qui a conservé des caractéristiques archaïques d'anciennes formes d'anglais, et notamment de l'*OE* et de l'*EME*. Dans notre corpus, ces derniers sont plus récurrents que les emprunts à l'irlandais. Cependant, pour le lexique comme pour la grammaire, le contexte joue un rôle essentiel dans le choix fait par un énonciateur. En effet, les emprunts à l'irlandais sont socialement marqués, et ils sont ainsi plus fréquents dans des contextes informels et/ou dans lesquels les locuteurs cherchent

à marquer leur appartenance à une communauté linguistique (AMADOR-MORENO, 2005 : 59). De plus, selon HICKEY (2007 : 365), la majorité des Irlandais ne comprend pas nécessairement le sens irlandais des emprunts, ni leur prononciation en irlandais – signes de leur lexicalisation totale :

These words are treated as opaque by the Irish, for instance the government employment agency is called *fás* but it is doubtful if the majority of people know that this word means 'growth' in Irish. Equally, names for political positions are often referred to by their Irish equivalents, for instance, there is no prime minister or deputy prime minister in Ireland but a *taoiseach* and a *tánaiste* (...). The use of these terms should not be construed as allegiance to the Irish language, indeed most Irish pronounce them using English phonetics.

Dans son *Dictionary*, DOLAN prend également en compte les phénomènes récents – qu'il s'agisse de la crise économique et financière qui agite le pays depuis 2008 ou des événements politiques en Irlande depuis le *Good Friday Agreement* de 1998 – et s'amuse de l'aisance qu'ont les Irlandais à façonner leur propre lexique (2013 : xvii) :

In the midst of all these linguistic changes, both voluntary and involuntary, the unchanging component is the irrepressible gift possessed by Irish people for creative, expressive, and reckless manipulation of the English language (Dolan 2008).

C'est également l'argument défendu par AMADOR-MORENO (2010 : 57), qui insiste sur l'influence des médias et de la mondialisation sur le lexique de l'AI. Ce dernier cristallise toute la complexité de ce dialecte à travers sa variété et la difficulté que nous avons à le décrire simplement. Son étude nécessite de prendre en compte les phénomènes récents autant que ceux, plus anciens, qui ont contribué au lexique de l'AI tel qu'on le connaît aujourd'hui. Elle requiert également de tenter de démêler les différents phénomènes à l'œuvre ayant contribué à constituer le lexique de l'AI contemporain.

2.3.7.2 Alternance codique et emprunts à l'irlandais

Avant toute chose, il convient de préciser ce que nous entendons par *alternance codique* et par *emprunt*. Pour GARDNER-CHLOROS dans *Code-switching* (2009 : 4), l'alternance codique se définit comme suit :

It refers to the use of several languages or dialects in the same conversation or sentence by bilingual people. It affects practically everyone who is in contact with more than one language or dialect, to a greater or lesser extent. Numerous local names designate such mixed talk: Tex-Mex, Franglais, BBC Grenglish, Chinglish, Spanglish, Tuti Futi, etc.

Il s'agirait donc, pour résumer, d'employer en AI un terme ou une expression appartenant à une autre langue, en l'occurrence l'irlandais – et non pas l'anglais puisque nous avons établi que le *SE* était le dialecte de référence pour l'AI. L'emprunt, quant à lui, consiste à adopter dans une langue ou un dialecte des termes appartenant à une autre langue. Ainsi, un terme irlandais pourra être lexicalisé en AI et utilisable par les locuteurs de ce dialecte. C'est ainsi que ce procédé est défini par CAMPBELL dans *Historical Linguistics : An Introduction*, (1998 : 62) :

It is common for one language (actually speakers of the language) to take words from another language and make them part of its own vocabulary: [...] the process is called linguistic borrowing.

Bien que l'alternance codique avec l'irlandais soit présente en AI (HICKEY, 2007 : 364), les seules occurrences que nous en avons relevé dans notre corpus proviennent de *PC*, et elles sont très sporadiques (*PC*, 20-21) :

Miss Watkins got her *bata**** and read the proclamation out for us and pointed at each word.

— In this supreme hour the Irish nation must, by its valour and discipline, and by the readiness of its children to sacrifice themselves for the common good, prove itself worthy of the august destiny to which it is called. Signed on behalf of the provisional government, Thomas J. Clarke, Sean MacDiarmada, Thomas MacDonagh, P.H. Pearse, Eamon Ceannt, James Connolly, Joseph Plunkett.

Miss Watkins started clapping, so we did as well.

(...)

***Stick

Cela nous semble être un choix tout à fait pragmatique et conscient de la part de l'auteur, qui utilise des italiques pour signifier la présence de telles lexies. D'une part, le lectorat de DOYLE n'étant pas exclusivement irlandais, cela imposerait de recourir à de multiples notes de bas de pages, comme dans la citation ci-dessus, ce qui entraverait l'expérience de lecture. D'autre part, étant donnée la faible proportion d'irlandophones en République d'Irlande, même le lectorat irlandais pourrait avoir besoin d'explications quant au lexique irlandais employé. Enfin, cela correspond à une tendance générale expliquée par DOLAN (2013 : xviii) :

Throughout the country, there is a noticeable decline in the number of words from the Irish language in daily use. This is because of the declining number of speakers from the generation who moved easily between Irish and English, not so much in their ability to speak fluently in both languages, as in their comfortable use of words, phrases, proverbs, and grammar from the Irish language in their daily use of English (FILPPULA, 1999).

En effet, l'analyse des occurrences de mots irlandais dans *PC* révèle que ces derniers sont exclusivement employés par les instituteurs du jeune Paddy Clarke qui sont chargés d'enseigner les bases de l'irlandais à leurs élèves. Cela correspond par ailleurs à la place occupée par l'irlandais dans la société irlandaise contemporaine.

Ainsi, l'alternance codique est presque totalement absente de notre corpus. De plus, les nombreux emprunts que l'on relève ne proviennent pour la plupart pas directement de l'irlandais :

1. « sitting there like a gobshite » (*TV*, 357) : *gob* vient de l'irlandais *gob/gab* qui signifie *bouche* (HICKEY, 2007 : 364, DOLAN, 2013 : 117). DOLAN (2013 : 117) remarque toutefois que *gob* est également répertorié en anglais dialectal :

/ˈɡɒb ʃaɪt/ n. (pejor.), a fool ; '(affectionately) an easy touch, one prone to being over-generous and over-trusting' (EH, Wicklow) < E. dial gob, mouth + shite (characteristic HE version of E. shit.)

2. « Fran always slagged Charlo, for the crack. She knew I liked it. » (TW, 105) : *crack* vient de l'irlandais *craic*, qui signifie « fun, good time, enjoyment on a social occasion, typically in a pub » (HICKEY, 2007 : 364). Toutefois, comme l'explique DOLAN (2013 : 69) *crack* n'est pas strictement irlandais :

/kræk/ *n.*, entertaining conversation. Ir. *craic* is the ModE loanword *crack* < ME *crak*, loud conversation, bragging talk; recently reintroduced into HE (usually in Irish spelling) in the belief that it means high-spirited entertainment.

Quant à *slag*, DOLAN (2013 : 226) le définit ainsi :

/slæg/ *v.* to cast uncomplimentary remarks at someone in a playful way (cf. E dial. *slagger*, to besmear with mud, to bespatter). 'We were only slagging each other' (Dublin) ; 'I'll be slagged [caught out, mocked].' (HJ, Wexford).

3. « They made three rasher sandwiches, and Jimmy Sr ate two of them and Bimbo ate the other one, and a Twix each as well. » (TV, 553) : *rasher* est un substantif à l'origine obscure signifiant « a thin slice of bacon or ham for frying or grilling. » (DOLAN, 2013 : 200).

4. « We could trace the roots of punk to some whistlin' bogger in 1932. » (TG, 128) : voici la définition que DOLAN (2013 : 29) donne de *bogger* :

/'bɒgə/ *n.*, rural dweller (MK, Dublin). See BOGGING.

/'bɒgən/ *pres. part.* being, working in the bog, 'I've been boggin' the day' (TF, Cavan), 'bogger', synonym for CULCHIE, which is fast replacing.

5. « —An' Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin' everythin'. » (TC, 13) : à l'instar de *bogger*, *culchie* est défini par DOLAN (2013 : 74) :

/'kʌltʃi/ *n.* (*derog.*), a person from rural Ireland <? shortened from agricultural, or someone from Kiltimagh (*Coillte Mach*) /'kʌltʃəməx/, Co. Mayo (regarded as a remote place), or a form of Ir *coillteach*, a wooded place, adj. Woody, sylvan (MOB, Mayo) ; 'I've heard it derived from 'cul and tí' (back of the house) (KM, Kerry). Dubliners are sometimes referred to as 'culchies' (KD, Dublin) (...)

6. « The presidential yoke? » (TP, 22) ; « Was tha' jersey yoke dear? Jimmy Sr asked him. » (TS, 236) : *yoke* est un terme utilisé pour référer à quelqu'un ou quelque chose dont on ne se souvient pas du nom, à l'instar de *thing* ou *thingy* en SE ou dans d'autres dialectes de l'anglais (DOLAN, 2013 : 271) :

/jɔ:k/ *n.*, any contrivance or implement ; something whose name does not spring immediately to mind ; (*pejor.*) an indescribable person (a distinctive HE usage of an English word, deriving – like HAMES – from rural culture) <ME *yokke* <OE *geoc*.

Cette liste n'est pas exhaustive, mais représentative du lexique de l'AI tel qu'il est présenté dans l'œuvre doylienue. Ces derniers lexèmes pourraient engendrer des difficultés de compréhension, mais leur sens est généralement aisément déductible grâce au contexte dans lequel ils apparaissent ainsi qu'à leur fréquence d'emploi. Le même constat peut être fait au sujet de nombreux termes appartenant au SE mais utilisés en AI avec un sémantisme différent.

2.3.7.3 Lexique du SE adapté en AI

Parmi les phénomènes les plus saillants en AI, l'emploi dialectal de termes du SE est l'un des plus récurrents. Certaines lexies *a priori* identiques au dialecte SE contemporain sont employées avec un sémantisme différent en AI. Comme l'indique HICKEY (2007 : 362), certaines paires de lexies complémentaires sont parfois interchangées en AI, ce qui peut créer une confusion :

Another feature is the confusion between items which are complementary in meaning: *ditch* is used for *dyke*; *bring* and *take*, *rent* and *let*, *borrow* and *lend* are often interchanged as are *teach* and *learn* (colloquially and only the latter for the former, e.g. *And the little one's trying to learn me how to do it*. There are also a few attestations of *speak* for *say*, e.g. *Didn't he speak it from the altar?*

Ces variations d'emploi contribuent à l'impression de manque d'instruction des locuteurs. En effet, cela peut s'apparenter à la confusion que font certains anglophones

entre *affect* et *effect* par exemple. Il est difficile de retracer l'origine de ce phénomène en AI, ou de tirer des conclusions quant au niveau d'instruction des locuteurs employant ces termes ainsi, ou quant au degré de lexicalisation de ces emplois. Il n'en demeure pas moins que cela fait partie intégrante du dialecte AI. Par ailleurs, certaines lexies ou expressions de l'anglais sont utilisées en AI avec un sens tout à fait différent de celui qu'elles ont en SE. HICKEY (2007 : 362) relève notamment *leave*, qui peut signifier *accompagner* ou *apporter*, comme dans l'énoncé suivant : « Can you leave me home ? ». Cela n'entraîne cependant pas de confusion, et il y a fort à parier que nombre de ces emplois démontrent le glissement sémantique subi par certains lexèmes.

De plus, certaines lexies subissent également des modifications graphiques. À cet égard, l'une des lexies les plus saillantes et intéressantes de l'AI est le substantif *eejit* que DOLAN définit ainsi (2013 : 89) :

Eejit /'i:dʒət/ *n.*, a silly person <E *idiot*, but less pejorative than SE 'idiot' /'ɪdɪət/. The pronunciation 'eejit' represents an approximation of the way the letters 'd' and 'i' are pronounced in Irish in such words as 'DIA', sometimes carried over to Hiberno-English in such words as 'odious' /'o:dʒəs/.

Eejit est une lexie récurrente dans l'œuvre doyllienne. Elle y joue un rôle essentiel dans le sentiment d'irlandité. On pourrait l'interpréter comme un cas d'orthographe phonétique qui aurait pour seul but de représenter la prononciation irlandaise du terme *idiot*. Or, comme l'indique la définition de DOLAN, si la graphie tente en effet de représenter la prononciation spécifique du terme en AI, son sens n'est pas strictement identique en AI et en SE. Le glissement sémantique subi par cette lexie est un indicateur de la lexicalisation d'*eejit* comme substantif propre au lexique de l'AI.

Certaines lexies appartenant à la langue anglaise subissent une conversion. C'est notamment ce que HICKEY (2007 : 363) constate à propos d'adjectifs qui sont convertis en adverbes intensifieurs ou de degré :

Various English adverbs, which are not formally marked, have developed functions as intensifiers, e.g. *We were pure robbed by the builders* (DER, M35+); *Your man is fierce rich* (WER, M50+). The word *fierce* is also common in vernacular registers to express magnitude or severity: *The drinking at the wedding was fierce* (WER, M50+); *The weather was fierce* (WER, M35+).

Ainsi, les propriétés syntaxiques des adjectifs sont variées en AI, tout comme leurs propriétés sémantiques. HICKEY relève par exemple la possibilité d'employer un grand nombre d'adjectifs pour qualifier un état d'alcoolémie avancé (2007 : 363) :

A particular use of adjectives and past participles in Ireland is as descriptions of drunkenness. There is a whole battery of such items, e.g. *bollixed, buckled, flootered, jarred, langered, paralytic, plastered, sozzled, sloshed, stocious, twisted, well on, well oiled*, all meaning 'drunk'.

Ces deux propriétés des adjectifs ne sont toutefois pas propres à l'AI. Les adverbes intensifieurs sont également nombreux dans les autres dialectes de l'anglais. Nous pouvons par exemple citer l'adjectif *dead* qui est fréquemment employé comme adverbe intensifieur en anglais britannique dialectal¹⁵⁶. Ce phénomène est donc davantage un marqueur supradialectal qu'un marqueur d'irlandité. De plus, l'abondance de termes référant à l'alcoolisation, bien que peu surprenante et entretenant le cliché irlandais, n'est en rien spécifique à l'AI. Le même phénomène existe en français, ainsi que dans les autres dialectes de l'anglais. Le *Thesaurus* en ligne donne pas moins de trente-trois synonymes pour *drunk*, parmi lesquels : *stoned, tipsy, bashed, befuddled, buzzed, crocked, flushed, flying, laced* ou encore *wasted*¹⁵⁷ ; le *Collins Dictionary* en recense plus de quarante dans tous les dialectes de l'anglais¹⁵⁸. Dès lors, il apparaît que le dialecte AI possède des similarités avec d'autres dialectes de l'anglais ; la frontière entre le lexique de l'AI et celui des autres formes d'anglais dialectal est poreuse.

¹⁵⁶ À ce sujet, voir PARADIS (2000).

¹⁵⁷ D'après <https://www.thesaurus.com/>, consulté le 15.07.2015

¹⁵⁸ D'après le *Collins Dictionary*, consulté le 15.07.2015.

2.3.7.4 Lexique dialectal de l'AI

Il est intéressant de constater que certains des adjectifs cités plus haut par HICKEY sont propres à l'AI : *bollixed* est un cas d'orthographe phonétique à partir de *bollocks*, emprunté au SE (DOLAN, 2013 : 31) :

/ˈbɒlɨks/ n. (colloq.), HE pronunciation of SE ballocks or bollocks, an expression of anger, or used pejoratively in reference to a stupid person < OE *beallucas*, testicles (the word ballock/bollock did not become vulgar in SE until about the middle of the nineteenth century).

Langered, quant à lui, est un participe passé à l'origine incertaine (DOLAN, 2013 : 146) :

/ˈlæŋgərd/ also *langers p.part*, drunk (origin obscure, but cf. E *langern*, to languish, lie sick, and Ir *longar*, swaying motion). 'We'll go out and get langered tomorrow night.' (Mayo); 'He was langers' (MOC, Limerick).

Les exemples ne manquent pas dans notre corpus ; on trouve notamment « *scattered* » (TS, 331), défini par DOLAN (2013 : 216), mais l'adjectif le plus fréquent est *locked* :

(TMP, 52) — I was so locked, it never occurred to me that I was tryin' to get into the wrong house.

(TC, 16) — I was fuckin' locked, said Declan Cuffe. — Rum an' blacks, yeh know Jimmy.

(TV, 577) They'd have their couple of pints and a good laugh, get locked, and they'd be back to normal, the way they used to be.

Cet adjectif, mentionné par DOLAN (2013 : 152) a pour unique sens d'exprimer un fort degré d'alcoolisation : « very drunk, overpowered with drink ». Il est employé à Dublin, comme le montre l'exemple choisi par DOLAN : « Let's go out and get locked ». Son sens dérive probablement de *lock*, que DOLAN (2013 : 152) définit ainsi :

/ˈlɒk/ n., a quantity of something < E dial. *lock* < ME *loc* (cf. Ir. *loca*). 'Bring in that lock of hay'; 'We had a lock of drink in Gravies last night' (Mayo); 'I'll have it for you in a lock of minutes' (Cavan).

Parmi les adjectifs relevant du dialecte AI dans notre corpus, les deux lexies les plus saillantes par leur fréquence sont *gas* et *grand*. Voici les définitions qu'en donne DOLAN (2013 : 111-121) :

/gæs/ *n., adj. (colloq)*, fun ; full of fun, amusing. It has been suggested that the widespread use of 'gas' in this sense may be connected with laughing-gas (a popular name for nitrous oxide, an anaesthetic that can induce laughter). (...) Doyle, *The Van*, 241 : "Between Tom Cruise an' YOUR MAN from Thornbirds. They were fuckin' gas". (...)

/grænd/ *adj.*, used very widely in HE to indicate a general sense of wellbeing. 'All is grand' (JC, Dublin); "Will you have some more pudding, John? — I'm grand", meaning, "No, thanks, I've had enough." (MCR, Waterford); Shay Healy, *Irish Daily Mail*, 23 December 2009, 16, describes the term as a 'powerful word that can confirm the truth of varnish a lie in a way that keeps the social wheels permanently oiled.'

DOLAN ne donne pas davantage de précisions quant à l'étymologie de ces termes et donc quant à leur origine dialectale. *Gas* est répertorié par l'*Urban Dictionary*¹⁵⁹ avec ce même sens comme terme d'origine irlandaise mais employé dans d'autres dialectes des Îles britanniques ; l'*OED* le considère comme un terme dialectal spécifique à l'AI¹⁶⁰. *Grand*, quant à lui, semble n'être utilisé dans ce sens-ci qu'en Irlande¹⁶¹. Cette interprétation est corroborée par le fait que cet adjectif est largement utilisé par les auteurs ou scénaristes tentant de donner un ancrage irlandais à leur œuvre, et notamment par Patrick MCCABE, Edna O'BRIEN ou William TREVOR, écrivains des XX^e et XXI^e siècles dont sont extraits les exemples suivants :

"Ah, God bless us, it's yourself!" remarked randy old Father Bernard on a grand soft day in February as he opened the door to reveal the young girl who bore a startling resemblance to to a very well-known film star standing on the front step of his residence. (MCCABE, *Breakfast on Pluto*, 1998 : 23)

"'Tis grand", Shane said, looking around. (O'BRIEN, *Saints and Sinners*, 2011 : 63)

"Nothing grand", Damian said, as if my absence hadn't interrupted what he'd been saying. (TREVOR, *After Rain*, 1997 : 206)

En conclusion, la porosité entre les dialectes de l'anglais du point de vue lexical apparaît clairement. Il est extrêmement difficile de retracer l'origine de la plupart des termes dialectaux, seul leur usage peut être constaté, mais celui-là est également difficile

¹⁵⁹ D'après l'*Urban Dictionary*, consulté le 17.07.2015.

¹⁶⁰ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

¹⁶¹ D'après l'*Urban Dictionary*, et l'*OED*, consultés le 17.07.2015.

à cadrer. La tâche devient d'autant plus complexe que certains termes récurrents dans notre corpus ne sont pas mentionnés par DOLAN. S'ils n'appartiennent pas à l'AI, ils ne participent pas moins au sentiment d'irlandité de l'œuvre de DOYLE.

2.3.7.5 Marqueurs dialectaux non spécifiques à l'AI

Parmi les termes *a priori* attribuables au lexique de l'AI qui ne sont pas recensés par DOLAN, on compte notamment *snapper*, qui donne son titre au second roman de la *Barrytown Trilogy*, et qui est présenté dans l'*Urban Dictionary*¹⁶² comme suit : « An Irish term used to describe an infant or toddler » ou encore « Used in North Dublin, Ireland, as slang for a baby. »¹⁶³ L'*Urban Dictionary* nous permet ainsi de constater que *snapper* est employé avec un sens différent dans d'autres dialectes, avec quarante définitions différentes recensées. Parmi les autres termes non répertoriés par DOLAN, on relève entre autres :

1. « Chillun » (*TC*, 28) : terme supradialectal archaïque des années 1930/1940 signifiant *children*¹⁶⁴. On le trouve notamment dans *To Kill a Mockingbird* de Harper LEE (1960).

2. « Bob » (*TV*, 359) : terme supradialectal utilisé pour parler d'argent, synonyme de *quid* en Angleterre ou aux Etats-Unis, ou de *balles* en français.¹⁶⁵

¹⁶² L'*Urban Dictionary* fonctionnant grâce aux contributions des internautes, sa fiabilité est moindre que celle d'un véritable dictionnaire. Néanmoins, il est utile en ce qui concerne l'étude des dialectes puisqu'il permet de recenser des termes spécifiques à une région ou en vogue à une période donnée. En l'occurrence, les deux définitions citées datent respectivement de 2004 et 2008, ce qui nous permet d'avancer que le terme *snapper* est connu de certains locuteurs de l'AI au XXI^e siècle.

¹⁶³ D'après l'*Urban Dictionary*, consulté le 15.07.2015.

¹⁶⁴ D'après l'*Urban Dictionary*, consulté le 21.08.2018. Ce terme n'est pas référencé dans l'*OED*.

¹⁶⁵ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

3. « Gooter » (*TC*, 43) : terme supradialectal qui désigne les parties génitales féminines, mais dont le sens est étendu aux parties masculines comme dans (*TV*, 593) : « He put his hand in his pocket to adjust his gooter »¹⁶⁶.

4. « Gammy » : terme supradialectal signifiant *dysfonctionnel, infirme, etc.* (*TC*, 76) : « All I have to do is push these lads up or down a bit when the sound's a bit gammy? ». D'après l'*OED*, il s'agit d'un terme dialectal particulièrement fréquent dans le nord et le nord-ouest de l'Angleterre¹⁶⁷.

5. « Gaff » (*TP*, 56) : terme supradialectal, à l'origine probablement irlandaise selon l'*Urban Dictionary* mais qui peut également être entendu ailleurs sur les îles britanniques pour désigner son domicile ¹⁶⁸.

6. « Bird » (*TMP*, 39) : terme supradialectal employé pour parler d'une jeune femme¹⁶⁹.

Ces termes ne sont pas propres au lexique de l'AI. Il s'agit de marqueurs supradialectaux qui peuvent être entendus dans d'autres dialectes de l'anglais. Néanmoins, ils tiennent une place essentielle dans notre corpus, puisqu'ils contribuent à la fois à l'ancrage populaire de l'œuvre doylienue, et à son ancrage irlandais. En l'absence de sources récentes précises concernant l'emploi ou non de certains termes ailleurs qu'en Irlande, ces derniers peuvent aisément être considérés comme des marqueurs lexicaux

¹⁶⁶ D'après l'*Urban Dictionary*, consulté le 21.08.2018. Ce terme n'est pas référencé dans l'*OED*.

¹⁶⁷ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

¹⁶⁸ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

¹⁶⁹ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

d'irlandité dans notre corpus. Le lien qui unit irlandité et langage populaire est précisé par AMADOR-MORENO (2010), qui estime que l'emploi du registre familier fait partie intégrante du dialecte AI.

2.3.7.6 Registre de langue en AI

Si l'on en croit AMADOR-MORENO, l'emploi de termes tabous et de langage vulgaire fait partie des caractéristiques définitives du lexique de l'AI (2010 : 69) :

Although the use of taboo language, swear words and religious references is not something exclusive to IrE, it cannot be denied that there is a preponderance of these types of terms in contemporary spoken IrE. These have been quantitatively studied by Farr (2008), who finds the word *fuck* to be the most frequently used taboo form in her analysis of contemporary spoken IrE. This is in fact one of the features that Hollywood films have traditionally used in order to portray a character as Irish.

Avec cette remarque *a priori* anodine, AMADOR-MORENO met en évidence une de nos principales problématiques : le parler dialectal est-il nécessairement un parler populaire ? Il est aisé de lier la grossièreté aux parlers populaires – on imagine mal la reine employer *fuck*. Or, si la grossièreté est une caractéristique définitive du dialecte AI, on a alors un syllogisme quelque peu encombrant. Mais AMADOR-MORENO (2005 : 69) précise que la récurrence de termes tabous comme *fuck* amoindrit la vulgarité qui s'en dégage en premier lieu. Elle parle à ce sujet de neutralité sémantique (*semantic neutrality*), mais nous préférons considérer cela comme un affaiblissement de la force dysphémique du terme. Ainsi, le fait que le terme *fuck* apparaisse en moyenne deux fois par page dans la *Barrytown Trilogy* ne signifie pas que le langage grossier qui y est employé est particulièrement saillant en AI – *Fuck* est décliné sous toutes les formes syntaxiques possibles dans la *Barrytown Trilogy*, comme le montrent les exemples suivants :

Adjectif : (TS, 259) —D'yeh think I have fuckin' cancer or somethin'?

Verbe : (TC, 90) —Fuck off, Smartarse, said Deco.

Nom : (TS, 188) —I bought that fucker a brandy at the weddin', I did.

Nom : (TC, 91) —SOMEWHERE THE FUCK IN WEST VIRGINIA.

Adverbe: (TS, 192) —She's fuckin' serious, said Yvonne.

Mot-valise: (TV, 576) —Everyfuckin'where.

En plus de *fuck*, on relève également une importante récurrence de « cunt » (TC, 14), « Fuckin' bastard » (TS, 230), « selfish bitch » (TV, 602), « It should go up his arse » (TC, 8), « Me hole it is » (TC, 10) ou encore « go an' shite » (TC, 23). La liste est loin d'être exhaustive, mais elle donne un aperçu de la grossièreté, dans l'absolu, du lexique employé par DOYLE. Parmi les jurons récurrents dans l'œuvre doylienue, les termes religieux tiennent également une place considérable. On peut mentionner par exemple : « Jaysis » (TS, 206), « God » (TS, 304) ou encore « Janey Mack » (TC, 127), que DOLAN (2013 : 138) et SHARE (2003 : 169) décrivent comme l'un des nombreux euphémismes utilisés en AI pour éviter d'utiliser *Jesus*. La majorité des termes cités ci-dessus ne sont pas propres à l'AI, mais leur récurrence participe du fort sentiment d'irlandité lexicale de l'œuvre doylienue. Il est cependant intéressant de noter que selon P.W. JOYCE (1910 : 53), jurer n'est pas particulièrement fréquent dans le parler des Irlandais :

The general run of our people do not swear much; and those that do commonly limit themselves to the name of the devil either straight out or in some of its various disguised forms, or to some harmless imitation of a curse. You do indeed come across persons who go higher, but they are rare.

Or, exception faite de *Janey Mack*, qui est un véritable euphémisme visant à éviter la vulgarité, les autres jurons sont extrêmement récurrents dans notre corpus. Cela tend à montrer que les habitudes irlandaises ont évolué au cours du siècle qui s'est écoulé entre l'étude de P.W. JOYCE et la carrière de DOYLE.

2.3.7.7 Conclusion

En conclusion, il apparaît qu'une grande partie des termes dialectaux qui constituent le lexique de l'AI contemporain sont soit des emprunts à des formes anciennes

de l'anglais – le plus souvent l'*OE* ou *EME* –, soit des lexèmes existant dans d'autres dialectes de l'anglais. Il convient toutefois de garder à l'esprit que le lexique varie considérablement d'une génération à l'autre, et que celui employé par les jeunes générations dublinoises qui animent notre corpus est différent de celui des générations plus anciennes vivant dans les zones rurales. C'est l'argument défendu par HICKEY (2004 : 70) :

The scenario for language shift is one where lexical transfer into English is unlikely, or at least unlikely to become established in any nascent supraregional variety of English in Ireland. Such dictionaries as Ó Muirthe (2006) and to a lesser extent Dolan (1998) seem to reveal a large number of Irish loans in present-day Irish English. But the question of currency is the key issue here: there is a great difference between the vocabulary of an older agricultural generation (which is frequently reflected in the entries in these dictionaries) and a younger urban one.

En effet, l'influence de l'irlandais sur le lexique de l'AI s'amointrit à mesure que la maîtrise de l'irlandais décline parmi la population. En conséquence, le lexique des jeunes générations urbaines est aujourd'hui plus influencé par les autres dialectes de l'anglais que par la langue de leurs aïeux. Il n'en demeure pas moins que, si chaque phénomène n'est indépendamment pas propre à l'AI, la combinaison de toutes ces singularités lexicales a pour conséquence de donner un caractère unique au lexique de l'AI. Comme nous allons le montrer à présent, l'accent de l'AI est également le résultat de la combinaison des diverses influences linguistiques de ce dialecte.

2.3.8 Phonétique et phonologie de l'AI

2.3.8.1 Introduction

Comme l'indique WELLS (1982 : 417), la prononciation de l'AI a subi peu ou prou les mêmes influences que sa contrepartie grammaticale :

The language situation in Ireland today has been shaped by three principal sources: the English language as introduced from the west of England (Anglo-

Irish); the Scots dialect, and the Scottish-type accent related to it, introduced to the northern part of the island from Scotland (Scotch-Irish); and the indigenous Irish language itself – also known as Gaelic, Irish Gaelic and Erse – a member of the Celtic branch of the Indo-European family.

Malgré la faible proportion de locuteurs irlandophones en Irlande aujourd'hui, la prononciation de l'AI est considérablement marquée par la phonétique et la phonologie de l'irlandais, et, comme le précise WELLS (1982 : 418), la norme britannique *RP* n'est en aucun cas considérée comme l'accent standard en Irlande : « In Ireland *RP* is in no way taken as an unquestioned norm of good pronunciation. » HICKEY (1999 : 265) va jusqu'à écrire que la *RP* est un accent à éviter en République d'Irlande :

For the southern Irish, Received Pronunciation is an extra-national norm not aspired to. Indeed, the emulation of anything like this accent is regarded as snobbish, slightly ridiculous and definitely un-Irish.

Il existe toutefois un accent standard en Irlande, que nous nommerons la prononciation de l'anglais irlandais¹⁷⁰. On peut étudier la PAI contemporaine comme une variété d'anglais à part entière, car, malgré les variations accentuelles locales, il existe une variété suprarégionale qui rassemble les principales caractéristiques de la PAI. Cet accent suprarégional est celui employé par les citoyens des classes moyennes (HICKEY, 1999 :267). WELLS (1982 : 418) et HICKEY (2005 : 316) précisent que les différences entre la *RP* et la PAI sont principalement dues au caractère conservateur de l'AI. Ainsi, outre les spécificités de l'irlandais, la PAI conserve également des caractéristiques de l'*EME* importées par les colons au XVII^e siècle (WELLS, 1982 : 418). HICKEY (2007 : 316) explique :

In many respects the vowel system of Irish English is different from that of more mainstream varieties of British English. The differences are almost exclusively due to the conservative character of Irish English. There is a greater resemblance to the vowel system of Early Modern English, as has been noted by many authors (...) than to that of mainstream British English.

Dans son chapitre intitulé *Irish English : Phonology* dans *A Handbook of Varieties of English* édité par SCHNEIDER *et al.* (2004 : 68-69), HICKEY distingue deux tendances

¹⁷⁰ Que nous appellerons désormais PAI (prononciation de l'anglais irlandais).

opposées en PAI : la *suprarégionalisation* et la *vernacularisation*. À propos de la première, il écrit (2004 : 72) :

The essence of this process is the replacement of salient features of a variety by more standard ones, frequently from an extranational norm, as with southern British English vis-à-vis Irish English. The motivation for this move is to render a variety less locally bound, more acceptable to a wider community, hence the term supraregionalisation.

En effet, aux XVII^e et XVIII^e siècles notamment, l'irlandais n'ayant pas subi de Grand Changement Vocalique comme l'anglais, certains emprunts lexicalisés en AI ont subi une irlandisation phonologique — *town* /'taʊn/ devenant /'tu:n/. Toutefois, s'ils sont aujourd'hui diphtongués comme en *RP* ce n'est pas parce que l'irlandais a subi le Grand Changement Vocalique au XIX^e siècle, mais plutôt parce que ces prononciations saillantes ont été remplacées par les prononciations *RP*.

À l'inverse, la vernacularisation consiste en la conservation de ces prononciations dans certaines régions peu touchées par la suprarégionalisation. Cela a pour conséquence de renforcer la saillance de ces prononciations vernaculaires qui peuvent être employées par des locuteurs désireux de signifier leur identité linguistique. HICKEY (2004 : 72) écrit à ce sujet :

Take the instance of Middle English /ɛ:/ as in *beat* /bɛ:t/. This pronunciation is now confined to strongly local varieties where supraregionalisation has not taken place. Furthermore, non-local speakers can style-shift downwards to achieve a vernacular effect. Another example of this would be the use of *youse* or *yez* for the second person plural (also found in other Anglophone areas such as Tyneside). This is shunned by non-local speakers but can be employed when deliberately switching to a vernacular mode.

Malheureusement, il est impossible de connaître avec précision la prononciation de l'AI avant le XX^e siècle. Les seules sources dont nous disposons sont les écrits littéraires de certains Irlandais parmi lesquels Maria EDGEWORTH avec *Castle Rackrent* (1801) (HICKEY, 2004 :70) :

1. "It's a fine morning, honest Thady," says she; "good-bye to ye." And into the carriage she stepped, without a word more, good or bad, or even half-a-

crown; but I made my bow, and stood to see her safe out of sight for the sake of the family. (Chapitre 1, Monday Morning)

2. "Judy's out a luck," said I, striving to laugh. (Chapitre 2, History of Sir Connolly Rackrent)
3. "Huzza! huzza! Sir Condy Rackrent for ever!" was the first thing I hears in the morning, and the same and nothing else all day, and not a soul sober only just when polling, enough to give their votes as became '**em**, and to stand the browbeating of the lawyers, who came tight enough upon us; (Chapitre 2, History of Sir Connolly Rackrent)

Comme le montrent ces quelques extraits, l'encodage de l'accent est très limité. Les citations 2 et 3 sont d'ailleurs davantage des exemples d'encodage d'oralité que d'accent. En tout état de cause, la représentation de l'accent dans la littérature ne peut être une source fiable étant donné les limites de l'alphabet latin et la subjectivité des auteurs. De plus, les écrits datant d'avant la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle sont davantage des caricatures du parler anglais irlandais produites par des Anglais (HICKEY, 2004). Ainsi, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses quant à l'état de la PAI aux siècles précédant la création de l'Alphabet Phonétique International¹⁷¹ et les premières études précises conduites au XX^e siècle. Nous renverrons donc à certains phénomènes attestés quand cela sera nécessaire, mais nous nous intéressons plus particulièrement à la PAI contemporaine.

Nous décrivons donc dans un premier temps la PAI comme norme phonologique en Irlande par opposition à la *RP*, avant de nous pencher plus spécifiquement sur la prononciation de Dublin qui est particulièrement représentée dans notre corpus.

¹⁷¹ Que nous nommerons désormais API. Sa première publication par l'Association Phonétique Internationale (*International Phonetic Association*) remonte à 1888.

2.3.8.2 Le système vocalique de la PAI

Tout d'abord, notons que l'influence du substrat irlandais sur la PAI s'entend au niveau vocalique dans les correspondances qui existent entre les voyelles de l'irlandais et celles du système vocalique de la PAI (WELLS, 1982 : 419) :

[T]he short vowels /ɪ, e, æ, ɒ, ʌ, ʊ/ correspond to those of Irish *min, deich, fear, mar, deoch, muc*, and the long monophthongs /i:, e:, a:, ɔ:, o:, u:/ to those of *min, féin, meán, fáth, bó, rún*. Unstressed /ə/ is heard in the first and last syllables of a word such as *galánta*, and the diphthongs /aɪ, aʊ/ in *leigheas* and *leabhar* respectively.

Ainsi, sans pour autant détailler les points communs entre la PAI et le système phonologique de l'irlandais, nous pouvons constater que dans la prononciation, comme dans la grammaire et le lexique, l'influence substratale de l'irlandais n'est pas négligeable. Elle donne d'ailleurs à la PAI sa différence principale avec la *RP*, comme nous allons le voir à présent.

2.3.8.2.1 Rhoticité et voyelles devant /r/

La première différence majeure entre la PAI et la *RP* tient dans la rhoticité de la première, et ce même chez les locuteurs éduqués. Cela a une influence considérable sur le système vocalique de la PAI et engendre logiquement l'absence des diphtongues centralisantes de la *RP* /ɪə, eə, ʊə/. Dans le tableau suivant, HICKEY (2007 : 316) recense les voyelles de la PAI ¹⁷²:

¹⁷² L'acronyme ADE signifie *Advanced Dublin English* (HICKEY, 2007 : 316).

a. Long vowels				
/i:/				/u:/
/e:/			/o:/	(ADE: /əʊ/)
	/a:/	/ɒ:/		(ADE: /ɔ:/)
b. Diphthongs				
/aɪ/	/aʊ/	(ADE: /æʊ/)	/ɔɪ/	(ADE: /ɔɪ/)
c. Short vowels				
/ɪ/				/ʊ/
/ɛ/		/ə/	/ʌ/	
	/æ/		/ɒ/	(ADE: /ɔ/)

Tableau 12 : Les voyelles de la PAI (HICKEY, 2007 : 316)

La rhoticité de la PAI a un certain nombre de conséquences sur la réalisation des voyelles avant /r/. En effet, bien que toutes les voyelles longues recensées dans le tableau ci-dessus existent dans ce contexte, les voyelles courtes demeurent en opposition avec leur équivalent long, contrairement à ce que l'on observe dans la majorité des accents rhotiques. Elles conservent pour la plupart leur valeur propre tout en fusionnant avec le son /r/ pour devenir une longue voyelle rhotique /ɚ:/ (HICKEY, 2007 : 338). Dans un tableau de WELLS (1982 : 420), on constate par exemple que /a:/ demeure en opposition avec /ɑ:/ devant /r/ en position prévocale (*Tara* vs. *marry*), idem pour /ɪ/ qui s'oppose à /i:/ dans le même contexte (*weary* vs. *spirit*). WELLS (1982 : 420), précise que cela s'applique également pour /ɒ/ et /o:/ *sorry* ne se prononçant pas comme *story*. HICKEY (2007 : 316) souligne une distinction dans l'origine des mots concernés par cette opposition :

For many speakers word pairs such as *morning* and *mourning* are not homophonous, that is, the first word has /ɒ:r/ and the second word /o:r/ (Wells' NORTH/FORCE distinction). For those speakers who observe this distinction, it is lexically determined. Nonetheless, one can say that the majority of words with /o:r/ derive from French loanwords in Middle English. The higher vowel would seem to occur preferentially before /-rt, -rs/ or just /-r/. In pre-nasal position, i.e. before /-rn/, the lower vowel predominates.

Certaines de ces oppositions existent également dans le contexte __r#, mais WELLS les considère comme marginales (*mere vs. Myrrh* ; *pair vs. per* ; *mar vs. Mar* – abbréviation de *Marion* ou encore *earn vs. urn*).

2.3.8.2.2 Les voyelles longues

Outre les réalisations liées à la rhoticité de la PAI, il existe une différence non négligeable dans la prononciation des voyelles longues par rapport à la *RP* en PAI suprarégionale. En effet, la fusion de FLEECE, pour lequel entraient en concurrence /i:/ et /e:/, n'a pas complètement eu lieu en Irlande (WELLS, 1982 : 425). Par conséquent, dans un certain nombre de mots dans lesquels on a /i:/ en *RP*, la PAI a /e:/ ce qui fait rimer *meat* avec *mate* mais pas avec *meet*, et qui a pour résultat l'orthographe phonétique *Jaysis*, ou *Jaysus*. Cette dernière est d'ailleurs devenue la norme écrite pour encoder l'AI, comme c'est le cas dans notre corpus, DOYLE utilisant généralement *Jaysis* (*TP*, 40 ; *TMP*, 11 ; *TC*, 13), avec quelques exceptions régulières *Jesus* (*TS*, 169).

2.3.8.2.3 Les diphtongues

Nous l'avons mentionné, les diphtongues centralisantes de la *RP* n'existent pas en PAI. Toutefois, ce n'est pas la seule différence entre ces deux accents de référence en ce qui concerne les diphtongues. Le principal phénomène observable au niveau suprarégional est la neutralisation de l'opposition entre /aɪ/ et /ɔɪ/ des ensembles lexicaux PRICE et CHOICE. Cette particularité de la PAI fait partie des éléments les plus utilisés pour caricaturer l'accent irlandais. WELLS (1982 : 425) cite notamment l'exemple du cliché américain selon lequel les Irlandais diraient « noice toime » au lieu de « nice time », mais on pense également à « roight » pour « right », etc. La situation est en fait plus

complexe qu'il n'y paraît. Nous ne détaillerons pas toutes les réalisations possibles car elles dépendent largement de la zone géographique concernée, mais la tendance générale est à l'arrondissement du point de départ de la diphtongue, notamment dans les zones rurales. L'autre réalisation récurrente est [əɪ].

2.3.8.2.4 Les voyelles courtes

/æ/

Comme l'indique HICKEY (2007 : 317), la distinction entre les voyelles de TRAP et de BATH n'est guère marquée en PAI :

The distinction between /æ/ and /a:/ is weak as there is a tendency to retract /æ/ and lengthen it somewhat, especially before voiced consonants: *man* /mæn/ [mæ:n] ~ [ma:n], *staff* [sta:f], *pass* [pa:s], *past* [pa:st].

WELLS (1982 : 423) écrit à propos de la prononciation du <a> dans les composés de *any* en PAI : « *any* is normally a homophone of *Annie*; but *many* always has /ε/, as in RP, while *anything* fluctuates between the two possibilities. » Cette caractéristique n'est pas répertoriée dans d'autres accents de la langue anglaise et est donc une marque d'irlandité. En revanche, HICKEY (2007 : 317) la considère comme propre aux locuteurs conservateurs. Cette spécificité est récurrente dans notre corpus, où elle est représentée via le doublement du <n> graphique, comme dans les exemples suivants : « annythin' » (TC, 112 ; TS, 150), « anny » (TV, 482 ; TS, 150), « annyway » (TC, 52 ; TMP, 11), « annyone » (TP, 59).

/ʌ/

L'opposition entre les ensembles lexicaux FOOT /ʊ/ et STRUT /ʌ/ est généralement stable dans la PAI. En revanche, la réalisation du phonème /ʌ/ est très saillante en PAI en ce sens que qu'elle est bien plus rétractée qu'en RP. WELLS (1982 : 422) la qualifie

d'arrondie [ɔ̃], mais HICKEY (2007 : 317) précise que cette caractéristique est propre à des variétés vernaculaires d'AI. Cette dernière réalisation est un vestige de l'irlandais, qui possède une voyelle similaire (HICKEY, 2007 : 317). Certains locuteurs des classes sociales favorisées emploient toutefois la réalisation [ʌ] de la RP.

/ ɒ /

Cette voyelle, très arrondie en RP ne l'est normalement pas en PAI : RP [stɒp] devient [stap] en PAI. En revanche, la réalisation non-rétractée [a] que l'on trouve parfois dans [want] par exemple, n'est pas une caractéristique suprarégionale de l'AI (HICKEY, 2007 : 317).

2.3.8.2.5 La réduction vocalique

Comme indiqué plus haut, le schwa se distingue en PAI du rôle qu'il joue en RP en étant rhotique devant /r/. D'autre part, comme l'indique WELLS (1982 : 427), contrairement à la RP qui possède deux voyelles faibles /ə/ et /ɪ/, seule la première est utilisée à cet effet en PAI. Ainsi, certains mots comme *addition* et *edition* sont homophones, à l'instar de *starlet* et *starlit*. Par extension, le morphème grammatical -ING est parfois prononcé /-ən/, ce qui signifie que *lyn'* et *lion* sont eux-aussi homophones (WELLS, 1982 : 427).

Comme en RP, la voyelle /ə/ apparaît en PAI dans les syllabes pré-toniques comme par exemple dans *about* [ə'baʊt] (HICKEY, 2007 : 317). Cependant, dans certains cas, la syllabe pré-tonique n'est pas réduite, et la PAI a donc [o:] dans *opinion* ou *official*, ou encore [æ] dans *accept* et *affect*, là où la RP a [ə], ce qui, dans le deuxième cas, permet la distinction avec *except* ou *effect*. À l'inverse, certains mots sont utilisés avec une forme faible en PAI alors qu'ils n'en ont pas en RP. C'est le cas notamment de *when* [hwən], *what*

[hwət], ou encore *sure* [ʃər] (WELLS, 1982 : 427). De plus, WELLS (1982 :428) insiste sur la distribution sociale plus grande de la forme faible [mi] pour *my* ; de l'affaiblissement de [ju:] dans *nephew* ['nɛvjə] et de l'élision du *yod* dans des mots comme *speculate* ['spɛkələ:t]. La voyelle finale de HAPPY est généralement prononcée [i:], mais les variantes sont nombreuses, comme en RP. Enfin, dans certaines parlures populaires, des noms ou adjectifs tels que *yellow* ou *window*, peuvent être prononcés avec un schwa à la finale alors que la PAI suprarégionale aurait [o:].

2.3.8.3 Le système consonantique de la PAI

2.3.8.3.1 Les phonèmes /θ/ et /ð/

Le système consonantique de la PAI donne lieu à de nombreuses caricatures. En effet, la réalisation des phonèmes /θ/ et /ð/ en dentales explique le cliché selon lequel les irlandais ne réaliseraient pas l'opposition entre ces phonèmes et /t/ et /d/ et prononceraient *three* et *tree* comme des homophones. En réalité, au niveau suprarégional, l'opposition existe ; il semblerait qu'elle ne soit absente que dans quelques rares zones urbaines de Cork et de Dublin (WELLS, 1982 : 428). D'après WELLS (1982 : 429), le plus fréquemment, les phonèmes /θ/ et /ð/ sont réalisés en dentales plosives, parfois en affriquées. HICKEY (2007 : 318) émet l'hypothèse selon laquelle ce phénomène serait directement lié au contact avec l'irlandais :

The fortition of alveolar fricatives to dental stops can be interpreted as a result of language contact: the Irish used the nearest phonetic equivalent to the English sounds, i.e. the dental stops of Irish as in tuí [t̪i:] 'straw' and daor [d̪i:r] 'expensive'. However, an additional factor could have been the non-prescriptive language acquisition scenario for the majority of the population during the historical language shift.

La réalisation spécifique de /t/ contribue parfois même à renforcer l'opposition avec /θ/, comme l'explique WELLS (1982 : 429-30) :

In postvocalic position, and even sometimes prevocally, the /t-θ/ opposition is reinforced by the use of special allophones of /t/. Foremost among these is a kind of voiceless alveolar slit fricative (...) A further stage in this process yields [h], which is actually the phonologically lenited form of /t/ in Irish. (...) Saturday is often pronounced with /sahə-/.

Il ne serait pas pertinent d'apporter davantage de détails quant aux multiples réalisations et contraintes contextuelles de ce marqueur d'irlandité de la PAI dans la mesure où il n'est pas représenté dans notre corpus. Néanmoins, il s'agit d'une des caractéristiques les plus saillantes de cet accent.

2.3.8.3.2 Les consonnes liquides

Les liquides sont la deuxième catégorie de consonnes spécifiques en PAI. Le phonème /l/, par exemple, est normalement clair dans tous les contextes en Irlande. Toutefois, WELLS (1982 : 431) et HICKEY (2007 : 322) notent l'apparition d'une consonne vélaire [ɫ] chez certains locuteurs, sans doute à cause de l'influence des accents *RP* et *GA*. Le phonème /r/ en revanche est presque toujours vélaire en PAI, et ce particulièrement en position finale et pré-consonantique (WELLS, 1982 : 431). La rhoticité de la PAI a une influence sur les contextes de réalisation de /r/ : par exemple, le /r/ de liaison et le /r/ intrusif n'existent pas, contrairement à ce qui est observable en *RP* (HICKEY, 2007 : 320). Depuis les années 1990, selon HICKEY (2007 : 321), mais sans doute avant puisque WELLS le mentionne (1982 : 432), est apparue une réalisation du phonème /r/ en rétroflexe :

Before a stressed vowel, /r/ is usually realized as a post-alveolar approximant, as in RP, with fricative variants after /t, d/; in other environments, a retroflex approximant is general. Thus we have [ɹɛd] *red*, [ə'ɹaɪv] *arrive*, [brɪŋ] *bring*; but [sɒɹɪ] *sorry*, [fɑ:ɹm] *farm*, [hwe:ɹ] *where*. In the latter cases the retroflexion typically colours some of the preceding vowel, too (...).

WELLS (1982 : 432) soulève une seule exception à la rhoticité de la PAI : parfois, /r/ peut être élide après un schwa dans les syllabes pré-toniques. On pourra par exemple

entendre /sə'praɪz/ pour *surprise*. Le /r/ est généralement éliminé dans *Saturday* également.

2.3.8.3.3 Le phonème /h/

Contrairement à ce que l'on peut observer dans certains accents urbains anglais (HICKEY, 2007 : 322), l'élision de /h/ n'existe pas en PAI, et ce dans toutes les classes sociales. Dans des mots empruntés à l'irlandais, il est d'ailleurs possible en AI de trouver un /h/ à l'intervocalique ou à la finale : *Haughey* se prononce ['hɒhi] et *MacGrath* [mə'grɑ:h]. D'autre part, le groupement de consonnes <hw> ne subit pas de réduction en PAI : *where* se prononce [hwe:ɹ] et *what* [hwat], sauf sporadiquement lorsque le mot n'est pas accentué (WELLS, 1982 : 433).

2.3.8.4 Les procédés phonologiques de la PAI

2.3.8.4.1 La lénition

Ce que l'on nomme *lénition* est en fait l'équivalent dans le système consonantique de l'affaiblissement vocalique. Voici la définition qu'en donne HICKEY (2007 : 322) :

The term 'lenition' refers to phonetic weakening, that is an increase in sonority with a given segment, e.g. when a stop changes to a fricative as in /k/ to /x/. This is a common diachronic development and in some cases such changes have become part of the inflectional morphology of a language, for instance, in Irish and the other Celtic languages. Lenition is a phenomenon which usually manifests itself as a shift from stop to fricative or a shift from voiceless to voiced sound with fricatives. It normally consists of several steps and diachronically a language may exhibit a shift from stop to zero via a number of intermediary stages.

Le tableau suivant, tiré de HICKEY (2007 : 324) recense les différents types de lénition possibles en PAI contemporaine. La lénition peut être observée dans trois positions en PAI : à l'intervocalique, en position post-vocalique et en position pré-pausale. Seul le type 3 peut être observé en position pré et post-consonantique.

	Type of change	Segment	Example	Environment
lenition 1	reduction of effort	r	<i>sitter</i> ['sɪrə]	only intervocalic
lenition 2	stop to fricative	t̪	<i>sit</i> [sɪt̪]	(default)
lenition 3	stop to continuant	ɹ	<i>sit</i> [sɪɹʊp]	mainly sandhi
lenition 4	removal of oral gesture	h, ʔ	<i>sit</i> [sɪh, sɪʔ]	(default)
lenition 5	segment deletion	Ø	<i>sit</i> [sɪ]	(default)
default: (i) intervocalic or (ii) post-vocalic and pre-pausal				

Tableau 12 : Classification des possibilités de lénition en PAI (HICKEY, 2007 : 324)

Ainsi, parmi les phénomènes de lénition en PAI, on compte le *tapping* qui est représenté dans notre corpus par l'insertion d'un double <r> graphique dans *get up : gerrup* (TC, 35). La *glottalisation*, représentée graphiquement par l'élision du <t> et son remplacement par une apostrophe, soit à la finale dans *what* : « wha' » (TMP, 17), soit à l'intervocalique dans *whatever* : « wha'ever » (TMP, 51), existe en PAI, mais il s'agit d'un phénomène relativement récent sans doute importé du *Cockney* ou du *Glaswegian*. Il est particulièrement employé par les jeunes générations des classes ouvrières (WELLS, 1982 : 430) et est plus fréquent à Dublin que dans le reste de l'Irlande (HICKEY, 2007 : 138). Ce phénomène est proche de celui observable dans la prononciation de *Saturday*, pour lequel le coup de glotte est remplacé par une fricative glottale [h].

2.3.8.4.2 Le yod : élision ou coalescence

Comme de nombreux accents de l'anglais, la PAI est caractérisée par l'élision possible du yod /j/ lorsqu'il n'est pas en position initiale, qu'il est précédé de préférence par une consonne sonore alvéolaire ou un <s> et qu'il apparaît dans une syllabe accentuée. C'est ainsi que *tune* peut se prononcer [tu:n], *news* [nu:z] et *suit* [su:t] (WELLS, 2007 : 325). En revanche, en cas de non-élision du yod, celui-ci peut subir un phénomène

de coalescence qui se concrétise par la palatalisation des séquences /tj/ et /dj/ en /tʃ/ et /dʒ/. On peut donc entendre *tune* /tʃu:n/ et *dune* /dʒu:n/¹⁷³.

2.3.8.4.3 L'absorption du schwa et l'épenthèse

Certains locuteurs ont tendance à élider le schwa lorsqu'il est situé devant une consonne nasale ou liquide après une voyelle accentuée : ə → ∅ / 'V __ X (WELLS, 1982 : 434). Ainsi, il existe en PAI des paires de mots rimant comme *owl* et *vowel* ou des homophones comme *reel* et *real*. WELLS (1982 : 434) précise par ailleurs que la fréquence supérieure du schwa en PAI par rapport à la *RP* a pour conséquence un grand nombre de mots concernés par ce phénomène en PAI. C'est ainsi que *lion*, *lyin'* et *line* sont potentiellement homophones. À l'inverse, il est possible d'insérer un schwa épenthétique soit entre une consonne plosive et une liquide ou une nasale soit entre deux consonnes (WELLS, 1982 : 435). Ce phénomène, qui se limite généralement aux parlures populaires donne notamment [filəm] pour *film*, ce qui explique dans notre corpus l'orthographe *fillum* choisie par DOYLE (*TP*, 54).

2.3.8.5 Le système prosodique de la PAI

Il est fréquent que l'accent lexical d'un mot soit déplacé en PAI par rapport à la *RP*. HICKEY (2007 : 325) relève entre autres *edu'cate*, *adver'tise* et *distri'bute*. WELLS (1982 : 436) est moins catégorique et parle de flexibilité de l'accent lexical. En effet, il constate que certains locuteurs alternent entre l'accentuation régulière de la *RP* et celle de la PAI. Cela peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, à l'origine, les Irlandais ont appris l'anglais via des locuteurs irlandais dont l'anglais n'était pas la langue

¹⁷³ À ce sujet, voir la thèse d'Olivier GLAIN (2013).

maternelle (HICKEY, 2004 : 70). D'autre part, dans certaines des sources de l'AI comme l'*EME*, la place de l'accent lexical était moins figée qu'elle ne l'est aujourd'hui en *RP*. Ces deux explications ont pu laisser des traces dans le système accentuel de la PAI. HICKEY (2007 : 326) semble opter pour une troisième explication :

In southern Irish (Munster Irish) the prosodic pattern which arose in the late medieval period required that long syllables towards the end of a word be stressed, as the equation of length with stress position had taken place. The Munster stress rule demands that the stress placement be worked out by moving backwards from the end of a word, the stress resting on the first heavy syllable or the first syllable, if there is no non-initial heavy syllable in a word. Significantly, this stress placement rule will account for the non-standard stress patterning with verbs of three or more syllables in Irish English because the long vowel of the final syllables of such words makes these phonologically heavy.

L'intonation de la PAI a peu été étudiée, peut-être parce qu'elle ne présente pas de différences majeures avec la *RP*. La seule différence notable est que les réponses aux questions fermées présentent généralement une intonation descendante et non pas montante comme en *RP* (WELLS, 1982 : 436).

2.3.8.6 L'accent de Dublin

L'accent de Dublin nous intéresse tout particulièrement, puisque la capitale irlandaise sert de cadre aux différentes œuvres de notre corpus. Cet accent se différencie des autres accents de la République d'Irlande par son contact plus ancien et plus constant avec l'anglais au cours de son histoire. L'accent dublinois conserve des spécificités présentes avant le XVII^e siècle, période à laquelle le déclin de l'irlandais s'est accéléré pour laisser place à l'anglais. En effet, malgré une courte période de déclin de l'anglais vers la fin du XVI^e siècle, il ne disparut jamais totalement de la capitale (HICKEY, 1999 : 266). Parmi les spécificités conservées depuis, on compte notamment la dentalisation de la graphie <th> ou encore l'élision des consonnes occlusives après une consonne sonante (HICKEY, 2005 : 347). L'une des rares sources disponibles permettant d'obtenir une idée de la

prononciation dublinoise¹⁷⁴ au XVIII^e siècle est l'œuvre de Thomas SHERIDAN. Ce dernier a notamment publié *A Rhetorical Grammar of the English Language* (1781), ouvrage dans lequel il décrit la langue parlée à Dublin à son époque, et où il énonce des règles à respecter pour s'exprimer correctement. Son approche prescriptiviste permet de se représenter le *DE* de l'époque, bien que l'absence d'alphabet phonétique empêche d'être aussi précis qu'on le souhaiterait. Voici l'analyse qu'en fait HICKEY (2005 : 348) :

1. The pronunciation of *a* was /a:/ and not /e:/ in words like *patron*, *matron*.
2. The pronunciation of English /aɪ/ from ME /i:/ was [əɪ] (assuming a correct interpretation of Sheridan's spellings) and this tallies with what is known from present-day Dublin English, e.g. *mine* [mən] for [maɪn].
3. There was an unshifted realisation of ME /ɛ:/ and /e:/ as [ɛ:] in words like *beat*, *leave*, *meet* which is in agreement with local Dublin English usage up to the beginning of the twentieth century at least.
4. A realisation of /a:/ before former liquids as /ɔ:/ as in *psalm* [sɔ:m], *balm* [bɔ:m] appears to have been current. This pronunciation is unknown nowadays though the back vowel before velarised [ʔ] probably resulted in the pronunciations [baʊl] and [aʊl] which are still found for *bold* and *old* in colloquial registers today.

Il semblerait également que la prononciation actuelle des consonnes fricatives dentales de la graphie <th> en dentales occlusives ait existé à l'époque de SHERIDAN. Dans *Urban Voices : Accent Studies in the British Isles*, édité par FOULKES et DOHERTY, HICKEY (1999 : 265) consacre un chapitre intitulé *Dublin English : Current Changes and Their Motivation* à l'accent dublinois contemporain et aux changements qu'il a subis à la fin du XX^e siècle, c'est-à-dire précisément à la période à laquelle DOYLE écrivait ses premiers romans. HICKEY y clôt le débat sur la norme accentuelle de prestige de la République d'Irlande, en précisant explicitement que l'accent de Dublin est à l'Irlande ce que la *RP* est à l'Angleterre : « Here, the ceiling in terms of standardness is the speech of educated, weak-tie speakers on the south side of the city. » Comme le suggère cette citation, il existe

¹⁷⁴ Que nous appellerons désormais *DE* (*Dublin English*).

une véritable division entre l'accent du sud de Dublin – au sud du fleuve Liffey – qui englobe les quartiers les plus favorisés, et celui du nord qui correspond aux quartiers les plus populaires. Ainsi, pour les décrire, HICKEY (1999 : 268) distingue le *Local Dublin English* qu'il associe aux parlers populaires les plus marqués par l'accent conservateur dublinois, et le *Non-Local Dublin English* qui correspond à l'accent le plus neutre de la capitale, à savoir celui des classes sociales favorisées. Ce dernier est ensuite divisé entre *Mainstream Dublin English* et *New Dublin English*¹⁷⁵, le second étant le plus éloigné du *Local DE*. Le *Non-Local DE* est très proche de l'accent suprarégional étudié plus haut.

Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons tout particulièrement au *Local DE*, qui correspond plus ou moins à ce que WELLS (1982) nomme le parler populaire dublinois (« popular Dublin speech »). En effet, les œuvres de notre corpus ont pour cadre la banlieue nord de Dublin, et plus spécifiquement le quartier fictif de Barrytown, qui est inspiré de Kilbarrack, quartier populaire d'où est originaire Roddy DOYLE, situé à environ 8 kilomètres au nord de Dublin sur la ligne de train de banlieue *DART*¹⁷⁶. Cependant, certaines caractéristiques peuvent difficilement être attribuées exclusivement à l'un ou à l'autre de ces accents. Dans la mesure où WELLS (1982) ne les différencie pas explicitement, nous décrirons parfois des caractéristiques du *DE* pouvant être entendues dans différentes variétés.

2.3.8.6.1 Les voyelles du *Local DE*

Les principales différences entre la PAI et le *DE* sont observables dans le système vocalique du *DE*, à savoir dans les voyelles courtes et les diphtongues. Afin d'illustrer cela,

¹⁷⁵ Dans cet article, il le nomme *Fashionable Dublin English*, mais dans ses écrits plus récents il opte pour *New Dublin English* car les locuteurs de cet accent sont plus nombreux et moins « avant-garde » que par le passé HICKEY (2007 : 354). Nous choisissons donc cette nouvelle appellation.

¹⁷⁶ *Dublin Area Rapid Transit* ; il s'agit de l'équivalent du RER français.

nous reprenons ci-dessous le tableau des voyelles du *DE* présenté par HICKEY (1999 : 270)¹⁷⁷ :

Ensemble lexical	Local DE	Mainstream DE	New DE
KIT	ɪ	ɪ	ɪ
DRESS	ɛ	ɛ	ɛ
TRAP	æ	æ	æ
LOT	ɑ	ɒ	ɔ
STRUT	ʊ	ʌ	ʌ
FOOT	ʊ	ʊ	ʊ
BATH	æ:	ɑ:	ɑ:
DANCE	æ:	ɑ:	ɑ:
NURSE	ɜ:	ə:	ə:
GIRL	ɛ:	ə:	ə:
FLEECE	ijə	i:	i:
FACE	ɛ:	e:	e:
MEAT	i:	i:	i:
PALM	æ:	ɑ:	ɑ:
THOUGHT	ɑ:	ɒ:	ɔ:
GOAT	ʌɒ	oʊ	əʊ
GOOSE	uʍə	u:	u:
PRICE	əjə	aɪ	aɪ
PRIZE	əjə	aɪ	aɪ
CHOICE	aɪ	ɒɪ	ɔɪ
MOUTH	ɛʍə	æu	æu
NEAR	ɪə	iə	iə
SQUARE	ɛə	eə	eə
START	æ:	ɑ:	ɑ:
NORTH	ɑ:	ɒ:	o:
FORCE	ʌɒ	o:	o:
CURE	juə	juə	juə

¹⁷⁷ Ce tableau compte davantage d'ensemble lexicaux que celui établi par WELLS (1982), et ce afin de décrire le *DE* de manière plus précise et approfondie (HICKEY, 1999 : 269).

HAPPY	i	i	i
LETTER	e	ə	ə
HORSES	ə	ə	ə
COMMA	ə	ə	ə

Tableau 14 : Les voyelles du DE (HICKEY, 1999 : 370)

Le constat le plus frappant que l'on fait à la lecture du tableau ci-dessus, est la présence de dissyllabiques en *Local DE* là où les autres accents ont une voyelle longue ou une diphtongue, à savoir dans les ensembles lexicaux GOOSE, PRICE, PRIZE et MOUTH. HICKEY (1999 : 270) nomme ce phénomène *vowel breaking*, et précise que ce dernier est nettement marqué socialement. Dans notre corpus, ce phénomène est illustré par la graphie « bukes » pour *books* (TP, 79). Cela correspond à la description faite par WELLS (1982 : 425) : « Popular Dublin speech (...) includes some striking diphtongal variants of /u:/, thus [skɛul] *school*, [bœu:k] *book*. »

D'autre part, on observe en *Local DE* la neutralisation de l'opposition entre /au/ et /o:/, la réalisation PAI de la diphtongue de GOAT¹⁷⁸. WELLS (1982 : 427) explique en effet :

In popular Dublin speech, there is also reportedly a potential neutralization of the opposition /au/ vs. /o:/ as [æu] in familiar style. Normally, though, they are in opposition: and there is one characteristically Irish oddity of lexical incidence whereby /au/ rather than /o:/ occurs before /-ld/ in certain words, particularly *old* and *bold*.

Par ailleurs, comme l'indique cette citation, la diphtongue /au/ a généralement un point de départ plus frontal [æu]. D'après HICKEY (2004 : 72), la cooccurrence de ces deux prononciations est la conséquence du phénomène de vernacularisation qui a entraîné une division lexicale (*lexical split*) :

Consider the reflex velarised [ɫ] before [d] in Irish English: this led to the diphthong [au] as in the words *old* [aul] and *bold* [baul] with the common post-sonorant stop deletion. These forms are available alongside /o:ld/ and /bo:ld/ to non-local speakers but the meanings are somewhat different as the original forms with [au] have gained additional meaning components: [aul] 'old +

¹⁷⁸ À noter, comme l'indique le tableau de HICKEY, que la réalisation de cette diphtongue en *Mainstream DE* est identique au *General American* et celle du *New DE* est identique à la *RP*.

affectionate attachment', e.g. *His [aul] car has finally given up the ghost*, [baul]
'daring + sneaking admiration', e.g. *The [baul] Charlie is back on top again*.

On observe en effet dans notre corpus deux orthographes pour *old*, comme l'illustrent les exemples suivants :

1. (TV, 440) —Some **old** women are lovely lookin', said Sharon.
2. (TC, 7) Outspan, Derek and Ray's band, And And And, was three days **old**.
3. (TP, 10) —It's not a bad **oul'** name, really.
4. (TP, 18) —Great **oul'** dog, but.
5. (TC, 58) —He's a fuckin' **oul'** fella.

En revanche, si les quatre premiers exemples correspondent à l'analyse faite par HICKEY, l'exemple 4 référant à l'âge du personnage devrait présenter une orthographe régulière. Cela relève sans doute d'un choix de systématisation de la part de l'auteur qui caricature dans ses premiers romans le parler AI de ses personnages et ne remet pas en cause la distinction lexicale entre les deux prononciations de cet adjectif.

En ce qui concerne les diphtongues /aɪ/ et /ɔɪ/, le tableau ci-dessus nécessite d'être précisé. La réalisation dissyllabique présentée pour PRIZE et PRICE caricature quelque peu le *Local DE*. En effet, la réalisation de /aɪ/ n'est pas nécessairement dissyllabique, en revanche elle présente un point de départ centralisé [ə] (HICKEY, 1999 : 273). La description de WELLS (1982 : 426) de l'accent populaire des femmes qui tendraient à rendre *buy* et *boy* homophones [baɪ] ne semble plus vérifiable aujourd'hui, d'autant que HICKEY (1999 : 273) associe cette prononciation au *New DE*. En tout état de cause, cette diphtongue contribue fortement au caractère saillant du *Local DE*, puisqu'ailleurs en Irlande son point de départ est généralement frontal (HICKEY, 1999 : 273).

Parmi les caractéristiques du *Local DE*, la non-réalisation de l'opposition entre les voyelles de FOOT et STRUT (/ʊ/ et /ʌ/) est l'une des plus saillantes. On entendra donc [ˈdublən] pour *Dublin*, [dʌn] pour *done*, [lʊv] pour *love* ou encore [pʊb] pour *pub*. Voici

donc, en résumé, les principales caractéristiques du système vocalique du *Local DE* telles qu'elles sont présentées par HICKEY (2005 : 352) :

1. Centralisation of /aɪ/ *time* [təɪm] – [tə¹əɪm]
2. Fronting of /aʊ/ *down* [dæʊn] – [dɛʊn]
3. Over-long vowels with frequent disyllabification *school* [sku:ɹ¹] – [sku:əɹ¹] – [sku:wəɹ¹] *mean* [mi:n] - [mi:ən] - [mi:¹ən]
4. Historically short vowels before /r/ *circle* ['sɛ:k], *first* [fɜ:(ɹ)s(t)]
5. Early Modern English short /ʊ/ *Dublin* ['dʊblən]

2.3.8.6.2 Les consonnes du *Local DE*

En ce qui concerne les consonnes du *Local DE*, il existe quelques différences majeures par rapport aux autres accents de l'AI (HICKEY, 2005 : 353-4). Premièrement, le *Local DE* est généralement non-rhotique, contrairement au *Mainstream* et *New DE* qui demeurent rhotiques¹⁷⁹. La non rhoticité du *Local DE* n'est pas systématique, mais elle est considérée comme un marqueur social. Cela est très intéressant dans la mesure où, en *RP*, la non-rhoticité est également marquée socialement, mais indique à l'inverse l'appartenance aux classes sociales favorisées. À Dublin, on observe le même phénomène qu'à New York : la non-rhoticité marque l'appartenance aux classes sociales défavorisées (HICKEY, 1999 : 272). Ainsi, quand bien même le *Mainstream* et le *New DE* tendraient à adopter certaines caractéristiques de la *RP* pour indiquer leur statut social, la non-rhoticité demeurerait exclue de cette tendance.

D'autre part, la graphie <th> se distingue en *Local DE* des dentales fricatives de la *RP* et des dentales occlusives [t̪] et [d̪] de la PAI en étant réalisées comme des alvéolaires occlusives [t] et [d] respectivement (HICKEY, 2007 : 353). Cela a pour conséquence un certain nombre d'homophones, parmi lesquels *thinker* et *tinker* [tɪŋkɛ] et *third* et *turd* [tɜ:d] (HICKEY, 1999 : 272).

¹⁷⁹ En revanche, malgré la rhoticité des accents non-locaux, HICKEY (1999 : 270) note la présence de diphtongues centralisantes dans ces derniers. On entend donc [nɪə¹] pour *near*.

Ensuite, les groupements de consonnes peuvent être simplifiés en *Local DE*, particulièrement les occlusives suivant des fricatives ou des sonantes. Dans certains cas, l'occlusive peut être remplacée par un coup de glotte [ʔ], mais cela peut aller jusqu'à la suppression totale de la consonne [∅]. Ainsi, on peut entendre *pound* [pɛʊn(ʔ)], *belt* [bel(ʔ)], *last* [læ:s(ʔ)] (HICKEY, 2007 : 354). De plus, la lénition de /t/ à l'intervocalique peut être accentuée en *Local DE*, mais pas en *Mainstream DE*, et encore moins en *New DE*, exception faite de quelques items lexicalisés, comme *Saturday* que nous avons mentionné plus haut. Ainsi on peut observer en *Local DE* la séquence suivante (HICKEY, 1999 : 271) :

/t/	[t] →	[h] →	∅
<i>motorway</i>	['mo:təwe]	['mo:həwe]	['mo:we]
<i>thought</i>	[ta:t]	[ta:h]	[ta:]

Tableau 15 : La simplification des consonnes en *Local DE* (HICKEY, 2007 : 354)

Par ailleurs, on peut observer en *Local DE* la non-vélarisation de /n/ dans la graphie <ng>. Cette caractéristique existe dans de nombreux accents de la langue anglaise, et elle est généralement propre aux accents des classes sociales défavorisées. Ce phénomène, qui existe ailleurs en Irlande, est particulièrement récurrent en *Local DE*. Il est représenté dans notre corpus par l'élision du <g> et l'ajout d'une apostrophe comme dans « Smilin' » (TP, 1) ou « fuckin' » (TP, 12).

2.3.9 Conclusion

À l'instar de la grammaire et du lexique, la PAI et le *DE* contemporains sont le résultat de plusieurs siècles d'évolution liée au contact entre l'anglais aux différentes périodes de son histoire et l'irlandais. L'accent irlandais est reconnaissable grâce à certains traits particulièrement saillants, et il est souvent caricaturé à l'oral comme à l'écrit afin de conférer une identité irlandaise à un personnage. Nous avons

principalement insisté sur les caractéristiques majeures de la PAI et du *Local DE* dans la mesure où l'encodage accentuel dans l'écriture littéraire est limité à ces caractéristiques afin de demeurer déchiffrable par le lecteur. En outre, étant donné les limites de l'encodage dialectal, il est très difficile d'avancer avec certitude que telle ou telle modification graphique sert à encoder telle spécificité précise d'un accent. C'est pour cela que nous avons choisi de couvrir un champ assez vaste, afin de pouvoir nourrir notre interprétation de l'encodage accentuel dans l'œuvre doylienne.

2.4 Conclusion

Ce chapitre avait pour objectif principal de présenter un état des lieux culturel et linguistique des rapports entre langue orale et langue écrite en Irlande contemporaine. Nous avons vu que les traces laissées par la tradition orale préchrétienne dans la littérature irlandaise sont multiples, et se perçoivent le plus souvent dans la structure et les thèmes traités, et moins souvent dans le choix de la mise en avant du *medium* oral de transmission. Pour autant, s'il est impossible de tracer une ligne directe entre la tradition de transmission orale originelle et l'oralité doylienne, il est néanmoins difficile de ne pas lire dans la ferveur dialoguée une forme de réappropriation, certes paradoxale, de cette tradition orale, qui a fait de la bouche l'organe de l'irlandité par excellence, et qui a par là-même donné aux Irlandais leur réputation de conteurs, de *seanchaithe* des temps modernes.

La tradition de transmission orale s'est sans doute également transmise grâce au développement du dialecte AI, dont nous avons donc proposé une définition et une description. Nous avons démontré que l'AI est un dialecte de l'anglais qui s'est développé en Irlande à partir de l'invasion de l'île à la fin du XIII^e siècle grâce à des phénomènes de

contact inégaux selon les siècles mais néanmoins constants. L'AI contemporain, que nous choisissons en pesant nos mots de considérer comme le dialecte de référence dans les trois provinces de Leinster, Munster et Connacht, jouit nous semble-t-il d'un statut officieux. En effet, il n'est pas considéré comme une norme en tant que telle, mais est régi par un système de règles morphosyntaxiques, sémantiques, lexicales et phonologiques très précises qui lui confèrent une supériorité incontestable à l'oral dans la République d'Irlande. La distinction entre langue orale et langue écrite est essentielle. L'AI ne peut en aucun cas être considéré comme dialecte de référence à l'écrit, puisque tous les documents officiels irlandais sont rédigés en *SE* ainsi qu'en irlandais, comme l'exige la loi. Ainsi, si les deux langues cohabitent à l'écrit, c'est seulement à l'oral qu'elles se sont entremêlées pour donner naissance au dialecte AI. Nonobstant, dans certains écrits non officiels ou informels, on peut lire de nombreuses singularités de l'AI. La littérature tient une place unique à cet égard, puisque sa flexibilité lui permet de jeter un pont entre l'écrit et l'oral grâce à la conscience linguistique et à l'inventivité des auteurs. Roddy DOYLE en est la preuve. En effet, ainsi que nous allons le démontrer à présent, il donne au dialecte AI ainsi qu'à l'oralité une place cruciale dans son œuvre, et ne se contente pas de suggérer marginalement l'oralité et l'irlandité, mais en fait les éléments principaux de son style littéraire. À présent que nous avons défini l'AI sous les trois angles du dialecte, il convient de mettre en rapport l'encodage de ce dernier dans l'œuvre doylienue avec les effets qu'il produit sur le lecteur afin de parvenir à interpréter la poétique de l'irlandité qui domine notre corpus.

CHAPITRE 3

ORATURE ET DIALECTURE DANS L'ŒUVRE BARRYTOWNIENNE : UNE POÉTIQUE DU PARLER POPULAIRE

3.1 Introduction

Comme l'indique la citation d'HODSON (2014 : 223) reprenant IVES (1971 : 176) utilisée en conclusion de chapitre 1, une fois la description linguistique aboutie, il convient à l'analyste littéraire de formuler son interprétation, non linguistique, à partir des données recensées :

It thus requires a substantial and specialized piece of research in order to ascertain the validity of a literary dialect and it is only at the end of all this research that a proper judgement of the author as a writer of literary dialect can be formulated. Once all of the evidence had been properly sifted, Ives notes 'the problem of the linguist is over, further evaluation of the author is a problem of literary criticism and is based on nonlinguistic criteria.'
(Ives, 1971 : 176)

Cette citation, centrée sur le dialecte, s'applique parfaitement à l'étude de l'*orature*. Il s'agit à présent de faire se rencontrer description linguistique et analyse littéraire, dans l'optique de fournir une interprétation des effets de l'*orature* et de la *dialecture* sur le lecteur de l'œuvre barrytownienne de DOYLE. Ce dernier chapitre a donc pour objectif de mettre au jour l'entreprise poétique qui fait l'unité des romans de Barrytown. La méthodologie employée sera la suivante : après avoir sélectionné dans chaque œuvre ou groupe d'œuvres les éléments d'*orature* et/ou de *dialecture* les plus saillants, nous les confronterons aux différents niveaux de l'analyse littéraire : thèmes, caractérisation,

avancée de la diégèse, etc. et ce dans le but de déterminer dans quelle mesure l'orature et la dialecture confirment ou infirment les impressions produites par la lecture des œuvres. Cela nous permettra de faire émerger une constante poétique dans l'œuvre doylienne, grâce à l'*orature* et à la *dialecture*.

Nous verrons en effet que malgré une évolution considérable du style de DOYLE au fil de son œuvre, l'entreprise poétique que servent l'*orature* et la *dialecture* dans ces œuvres est sensiblement la même : il s'agit d'une poétique du parler populaire irlandais contemporain. Cette dernière s'articule autour de trois phases stylistiques. La première est celle de la fascination pour l'*orature* et la *dialecture* qui caractérise la trilogie et sa suite, *TG*. Cette phase constitue celle pendant laquelle DOYLE met en place les bases de ce qui deviendra sa signature stylistique : l'*orature* et la *dialecture* y foisonnent, et l'auteur y constitue la boîte à outils (SHORT (1996) parle de *tool-kit*) qui lui permettra ensuite de sélectionner les outils stylistiques les mieux à même de produire les effets recherchés dans chaque roman. La deuxième phase de l'œuvre barrytownienne concerne les quatre romans publiés à la suite de la trilogie : *PC*, *TW*, *TS*, et *Smile*. Ces derniers marquent un tournant littéraire dans le style de l'auteur et l'oralité et le dialecte y sont quantitativement moins marqués. Pour autant, nous verrons que l'auteur ne se détourne pas de l'*orature* et de la *dialecture* : il les met au service d'une quête de littérarité marquée par une plus grande intériorisation. Cette phase constitue une recherche constante d'équilibre entre oralité et littérarité à travers le dialogue et la narration, et l'auteur y démontre une volonté de faire correspondre fond et forme dans l'entreprise poétique et politique que constitue son œuvre littéraire. La troisième partie de ce chapitre est consacrée aux deux recueils de conversation *TP* et *TMP*. Ces derniers font le lien entre les deux phases de l'œuvre, en démontrant que l'évolution stylistique chronologique qui semble constituer une mise au ban de l'*orature* dans le style doylien n'est pas un tournant

définitif. En effet, l'auteur revient au dialogue avec plus de force que jamais, et lui redonne la place prépondérante qu'il semblait avoir perdue au cours du tournant littéraire. L'élément nous permettant de considérer l'évolution stylistique de l'auteur comme cyclique, voire spiralaire, est l'aspect non strictement chronologique de ces trois phases. En effet, *TG*, publié en 2014, trouve sa place dans la première partie de l'œuvre, de même que *Smile*, publié en 2017, trouve la sienne dans la deuxième, alors même qu'il suit *TP* et *TMP*. Cela nous permet de confirmer que l'entreprise poétique de l'auteur, qui s'articule toujours autour du parler populaire irlandais des habitants de la banlieue nord de Dublin, demeure semblable au fil de l'œuvre, et ce malgré une évolution stylistique importante.

3.2 *The Barrytown Trilogy*: la fascination pour l'orature et la dialecture

3.2.1 Introduction

Bien que DOYLE n'ait pas eu l'intention d'écrire une trilogie, l'unité entre *The Commitments*, *The Snapper* et *The Van*, ses trois premiers romans, publiés entre 1989 et 1991, est évidente : tous s'articulent autour du quotidien de la famille Rabbitte. Du groupe de musique formé par Jimmy Jr dans *TC* au chômage de Jimmy Sr dans *TV* en passant par la grossesse de Sharon dans *TS*, le lecteur suit les péripéties plus ou moins dramatiques des Rabbitte pendant plus de 600 pages. Ces romans eurent un succès populaire immédiat et furent tous trois adaptés en film¹⁸⁰ ; *The Commitments* fut même monté en comédie musicale¹⁸¹, et *The Snapper* en pièce de théâtre¹⁸². Ces multiples adaptations ne sont pas

¹⁸⁰ Voir Alan PARKER, *The Commitments* (1991) ; Stephen FREARS *The Snapper* (1993) ; Stephen FREARS *The Van* (1996). DOYLE a participé de près à l'élaboration des trois scénarios.

¹⁸¹ Écrite par DOYLE et dirigée par Jamie LLOYD, elle fut jouée à Londres au *Palace Theatre* de 2013 à 2015, puis en tournée au Royaume Uni et en Irlande de 2015 à 2017.

¹⁸² Écrite par DOYLE et dirigée par Róisín MCBRINN, elle sera jouée au *Gate Theatre* à Dublin de juin à septembre 2018.

seulement le signe d'un succès populaire, mais également d'une qualité orale et visuelle indéniable des romans et d'un intérêt de l'auteur pour la multimodalité et la multiplicité des *media* de communication. D'autre part, l'aspect comique des trois premiers romans a été salué par la critique, et on peut avancer que le style très oral de DOYLE y a fortement contribué (PERSSON, 2003 : 47). Ces trois romans marquent en effet le début d'un cycle de fascination pour l'orature dans le style doylien. Pour autant, ils ne sont pas stylistiquement uniformes, et on découvre les premiers signes d'un style voué à évoluer pour incarner une poétique du parler populaire irlandais contemporain toujours en accord avec les spécificités thématiques et littéraires de chaque œuvre.

3.2.1.1 *The Commitments* : un laboratoire stylistique d'oralité et d'irlandité

Le premier roman de DOYLE est celui qui a fait sa réputation d'écrivain de l'oralité et du parler populaire. Comme l'indique HUNT-MAHONY (1998 : 247) :

Doyle's signature as an emerging novelist was his flawless recreation of working-class Dublin speech.

Le terme *recreation* est intéressant ici, puisqu'il indique qu'il s'agit d'un choix littéraire de la part de l'auteur, à l'instar du terme *encodage* (voir 1.3.4.1). C'est légitimement ce même roman qui nous a amenée à nous intéresser à l'orature et à la dialecture chez DOYLE. En effet, la première page du roman donne le ton (*TC*, 7) :

—We'll ask Jimmy, said Outspan. —Jimmy'll know. (1)

Jimmy Rabbitte knew his **music**. **He (3)** knew his **stuff (2)** alright. You'd never see Jimmy coming home from town without a new album or a 12-inch or at least a 7-inch **single**. **Jimmy** ate Melody Maker **and (4)** the NME every week **and** Hot Press every two **weeks**. **He** listened to Dave Fanning and John Peel. He even read his sisters' Jackie when there was no one looking. **So Jimmy knew his stuff (5)**.

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.** (6); groups Outspan had never heard of, never mind heard. Jimmy even had albums by Frank Sinatra and The Monkees.

So when Outspan and Derek decided, while Ray was out in the **jacks** (7), that their group needed a new direction they both thought of Jimmy. Jimmy knew what was what. Jimmy knew what was new, what was new but wouldn't be for long and what was going to be new. Jimmy had Relax before anyone had heard of Frankie Goes to Hollywood and he'd started **slagging** (7) them months before anyone realized that they were no good. Jimmy knew his music.

Outspan, Derek and Ray's group, And And And, was three days old; Ray on the Casio and his little sister's glockenspiel, Outspan on his brother's acoustic guitar, Derek on nothing yet but the bass guitar **as soon as he'd the money saved** (8).

—Will we tell Ray? Derek asked.

—**Abou'** (9) Jimmy? Outspan asked back.

—Yeah.

—(10) Better not. Yet **annyway** (9).

Le roman s'ouvre sur une réplique au discours direct qui n'est pas prise en charge par un narrateur (1). Elle est introduite par un tiret cadratin, et le personnage qui la prononce n'est pas nommé. Les règles du dialogue doyllien sont ainsi posées. S'en suit une présentation sur le mode narratif du personnage de Jimmy Rabbitte dans un style oral très fragmenté marqué par un vocabulaire oral (2) une utilisation systématique de la parataxe (3) et de la coordination (4), et par la répétition (5). Cette même narration intègre même du discours direct entre parenthèses (6), comme pour montrer que tout est bon à dire, que tout doit être dit, que le narrateur – qui n'est à ce stade pas identifié – se doit d'être le témoin le plus fidèle possible de ce qui est dit, même si le propos ne sert pas directement la diégèse. Cette même narration contient du vocabulaire spécifiquement irlandais (7) et des spécificités grammaticales de l'AI (8). Le dialogue, enfin, est ponctué de modifications graphiques indiquant l'oralité ou irlandité (9) – nous reviendrons sur la distinction plus loin – et de spécificités typographiques (*diagramme*, dans la terminologie de LEON, 1993 : 37-38) signifiant la réaction des personnages, en l'occurrence le silence (10) avec un allongement du tiret introducteur. Cette lecture linéaire des premières lignes de *TC* permet de mettre en lumière l'abondance de marqueurs d'oralité et d'irlandité dans

ce roman, que nous considérons comme la base à partir de laquelle DOYLE met en place son style et sa poétique. Ces bases sont celles sur lesquelles reposent, à des degrés variés, les trois romans de la *Barrytown Trilogy*, et la plus stable d'entre-elles est sans doute la représentation du discours, que nous proposons d'étudier à présent.

3.2.1.1 La représentation du discours au cœur de l'oralité

TC est un roman très court – cent trente-trois pages seulement – et il est composé presque exclusivement de dialogue au discours direct, présenté de la manière suivante (*TC*, 16) :

—Tell us an'anyway. Are yeh in a group these days? —Am I wha'?

—In a group.

—Doin' wha'?

—Singin'.

—Me! Singin'? Fuck off, will yeh.

—I heard yeh singin', said Jimmy. —You were fuckin' great. —When did you hear me singin'?

—Christmas.

—Did I sing? At the dinner dance?

—Yeah.

—Fuck, said Declan Cuffe. —No one told me.

—You were deadly.

—I was fuckin' locked, said Declan Cuffe. —Rum an' blacks, yeh know.

Jimmy nodded. —I was locked meself.

Le premier roman de DOYLE a donné lieu au surnom *Dasher Doyle* (MOUCHELVALLON, 2006 : 466), à cause de son utilisation des tirets cadratins en guise d'introducteurs de discours direct (DD). Cette spécificité typographique est définitoire de son style ; il s'agit de l'élément le plus stable de l'oralité doylienue, puisqu'il est utilisé dans toutes les œuvres de Barrytown. Le surnom de *Dasher Doyle* se voulait péjoratif, puisqu'il visait l'aspect à la fois irrégulier de cette marque typographique en anglais¹⁸³ et

¹⁸³ Cette remarque aurait moins de valeur pour un texte français, dans lequel il est parfaitement régulier d'utiliser un tiret comme introducteur de dialogue. Néanmoins, le choix du tiret cadratin serait marqué également, puisque c'est le plus souvent le tiret demi-cadratin (–) qui introduit le DD, et que le tiret introducteur est normalement suivi d'une espace, ce qui n'est pas le cas chez DOYLE.

la lourdeur visuelle de l'enchaînement rapide de ces tirets, la plupart des répliques ne dépassant pas une ligne. Pour autant, la présence de ces tirets cadratins n'est pas anecdotique dans l'orature doylienne, puisqu'elle a pour effet de donner au DD une forme d'immédiateté – HAYWOOD (1997 : 160) parle d'« *unmediated dialogue* ». Les tirets se substituent en effet à la fois aux guillemets, plus classiques dans la littérature en anglais, et à des incises introductrices prises en charge par un narrateur, et ont donc pour conséquence une communication directe entre les personnages et le lecteur. De ce changement par rapport à la norme de l'anglais résulte un *foregrounding* du DD. Ce choix s'apparente à une volonté mimétique de montrer (*show*) plutôt que de dire (*tell*), pour reprendre la terminologie jamesienne (voir GENETTE, 1972 : 187). Cela a des conséquences interprétatives importantes pour le lecteur.

Tout d'abord, couplé au nombre important de personnages dans *TC*, cet enchaînement de répliques non prises en charge a parfois pour conséquence une difficulté d'identification des personnages. Prenons l'exemple suivant (*TC*, 46) :

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.**
—**Whoeee!**

À l'exception du premier tour de parole qui est attribué à Joey The Lips, aucune autre réplique n'est clairement attribuée. Le lecteur comprend par inférence que c'est Joey qui répond dans les répliques non marquées de caractères gras. En revanche, les personnages prononçant les répliques en caractères gras ne sont pas identifiables. Cela n'est pas seulement causé par l'absence de prise en charge narrative, mais également par le fait que la majorité du dialogue est en fait constitué de polylogues selon la terminologie de KERBRAT-ORECCHIONI (1995). Ces polylogues peuvent mettre en scène jusqu'à onze

personnages – les membres du groupe « The Commitments » – notamment pendant leurs concerts ou leurs répétitions. L'une des conséquences est la perte d'individualité des membres du groupe, qui ne parlent pas en leur nom propre, mais au nom du groupe, dont le nom n'est pas le fruit du hasard. La perte d'individualité est parfois poussée à l'extrême, par exemple lors du premier concert du groupe (*TC*, 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. (...)

On ne sait plus qui crie, qui attrape qui, ni qui siffle. On pourrait penser que le groupe ne fait qu'un, mais il apparaît en fait plus clairement que l'unité n'est que de surface, et que la perte extrême d'individualité va provoquer l'échec du groupe. Ce sentiment est renforcé par le fait que la représentation du discours est parfois trompeuse dans *TC*.

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.)

DE MATTIA-VIVIES (2006) s'est intéressée à la syntaxe parfois « mensongère » dans la représentation du discours. Il ne s'agit pas de syntaxe à proprement parler, mais il y a un décalage entre la structure présentée et le segment ajouté entre parenthèses, commentaire narratorial qui vient contredire la première interprétation du lecteur. 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 d'eux à quitter le groupe (*TC*, 110). Cette conversation confirme à nouveau ce trait de personnalité du chanteur. 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. Dès lors, dans un écho entre fond et forme, le lecteur comprend que les règles du dialogue n'ont pas une vocation purement esthétique. Nous avons mentionné la présence de DD entre parenthèses dans l'incipit du roman, qui contribue à créer un sentiment de polyphonie au sens bakhtinien (1978 : 90) du terme puisque les voix semblent s'empiler à l'envi. Ainsi, couplée à la musique qui occupe une place considérable dans le roman, la représentation du discours entraîne la création d'un style cacophonique qui ancre dès le départ l'œuvre de DOYLE dans une poétique de fascination de l'oral.

À 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 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 ([1981] 2007).

DI/DIL:

(*TC*, 101) He was still a prick though, Jimmy had to admit to Mickah.

(*TC*, 112) 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.

DI/APRN:

(*TC*, 99) The manager explained to Jimmy that the heavy metal crowd was older and very well behaved, and drank like fish.¹⁸⁴

APRN:

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

Parfois, un même paragraphe rassemble une multiplicité de modes de représentation. L'exemple le plus marquant est le suivant (*TC*, 48) :

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

Ainsi que nous l'avions expliqué dans BOICHARD (2016), 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-VIVIES (2006) appelle discours indirect classique (DIC). La dernière phrase peut être interprétée comme un exemple de DIL, car 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

¹⁸⁴ 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 censément 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.

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 *verbatim*, mais sans guillemets ou tiret ni verbe introducteur¹⁸⁵. On trouve donc en l'espace de quatre lignes un condensé des principales techniques de représentation du discours. Ce paragraphe est le reflet de l'instabilité qui domine le roman. En effet, on a le sentiment d'être constamment en équilibre entre l'engagement nécessaire à la survie du groupe et le désengagement diégétique inéluctable annoncé par la tension incessante. Le lecteur n'est pas surpris lorsque le groupe se désintègre, puisque tout dans le style le lui a prédit. Parmi les éléments d'instabilité qui miment le déséquilibre de « The Commitments », on relève notamment l'ambiguïté de la position narrative provoquée par l'orature.

3.2.1.1.1 L'orature en remplacement d'un narrateur ?¹⁸⁶

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 introducteurs qui, lorsqu'ils sont présents, semblent plus proches d'indications scéniques¹⁸⁷ que d'incises de DD. Parfois même, le prénom du locuteur origine (LACAZE, 2010) est précisé devant sa réplique, le plus souvent dans les chansons. C'est le cas notamment dans l'exemple cité plus haut (*TS*, 86) :

Billy: —THUH THUH — DAH THUH — THUH THUH — DAH THUH —D
 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 —

¹⁸⁵ Notre interprétation avait en effet dans un premier temps été orientée par le cotexte gauche, et nous remercions Monique DE MATTIA-VIVIES pour ses remarques et suggestions à ce sujet.

¹⁸⁶ Cette partie a été étudiée dans BOICHARD (2016).

¹⁸⁷ Nous ne faisons pas de distinction entre « indications scéniques » et « didascalies », car cela ne nous semble pas pertinent dans le discours romanesque.

Deco and The Commitettes: — AND —
I — THANK — YOU —
— YEH DIDN'T HAVE TO SQUEEZE ME —

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

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

Cette impression est renforcée par le fait qu'il y a très peu d'informations paralinguistiques dans le DD nous indiquant la manière dont les paroles sont censées être prononcées. 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 :

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

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 (TC, 104-105) :

—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.

Ponctuellement, l'incise est accompagnée d'un commentaire paralinguistique du narrateur qui vient confirmer ou infirmer le contenu des paroles rapportées au DD (*TC*, 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 difficile¹⁸⁸. 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 (*TC*, 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.

¹⁸⁸ Cela rend cependant l'adaptation du roman pour les arts visuels assez aisée et logique.

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

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

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 (TC, 46) :

Only Deco thought he could do better.

Comme l'expliquent LEECH et SHORT (2007 : 140)¹⁸⁹, 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. En d'autres termes, le narrateur est toujours omniscient, mais peut choisir de donner telle ou telle perspective à différents moments du roman. D'après le modèle de SIMPSON (1993 : 46) (voir 1.3.4.6), la narration dans TC se rapproche de la modalité positive B(N)+ve, la catégorie B du mode narratorial : les modalités prédominantes sont similaires à la modalité A+ve¹⁹⁰ puisqu'on a accès aux pensées et aux désirs intimes des personnages. L'auteur a également recours à la modalité déontique et boulique, aux adverbes et adjectifs d'évaluation et aux énoncés généralisants. La différence se situe dans le choix d'un narrateur invisible de troisième personne. Les effets produits sont une vision panoramique ou un point de vue variable, et la distance auteur/narrateur en devient

¹⁸⁹ 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?

¹⁹⁰ Dans cette modalité, les verbes de sentiments (*verba sentiendi*) sont prépondérants. Ce sont les désirs des personnages qui s'expriment : présence d'adjectifs et d'adverbes d'évaluation. La modalité déontique et boulique est dominante, ainsi que les énoncés généralisants. Mais dans cette modalité, le narrateur est un des personnages (homodiégétique dans la terminologie genettienne), ce qui n'est pas le cas ici.

ténue. 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. En revanche, les commentaires narratifs/auctoriaux sont rares dans *TC* car DOYLE souhaite laisser au maximum la parole aux personnages, comme il l'explique à 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. And one of the ways to do this is to use the language that the characters actually speak, to use the vernacular, and not ignoring the grammar, the formality of it, to bend it, to twist it, so you get a sense that you are hearing it, not reading it. That you are listening to the characters. You get in really close to the characters.

Cela ne l'empêche cependant pas d'ironiser par moments sur les secrets de ses personnages (*TC*, 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 DOYLE. Finalement, contrairement à ce que l'auteur suggère dans son entrevue avec WHITE, le style doylien est bien loin d'un behaviourisme hemingwayien. Dans la perspective bakhtinienne (1978 : 102), 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.

En d'autres termes, dès *TC*, les choix stylistiques de l'auteur démontrent un penchant pour l'orature qui ne relève pas simplement d'un ornement esthétique, mais qui est au contraire ancré dans la mise en place d'une poétique polyphonique démotique (GRENE, 2015) visant à prêter sa voix à celles et ceux, issus des classes populaires, dont la parole est le plus souvent ignorée. *L'orature* et la *dialecture* sont donc mises au service de l'entreprise poétique et politique du roman.

3.2.1.1.2 *Orature et dialecture* : l'ouverture d'un espace

En laissant la parole aux classes sociales populaires, DOYLE fait sans conteste le choix de l'engagement. En revanche, il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un engagement politique au sens partisan, mais d'un engagement social visant à donner la parole à ceux dont la voix est souvent passée sous silence, et dit à propos de la *Barrytown Trilogy* (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.

Cela rejoint l'interprétation que donne O'TOOLE (1991) dans un article intitulé *The Sounds of the Suburbs*. D'après lui, l'orature doylien est un véritable choix non seulement esthétique mais surtout poétique, puisqu'elle ouvre la voie à une écriture démotique et démocratique :

The need for detailed physical descriptions of characters in a novel comes from the need to explore their individuality, their separation from others. If, on the other hand, you want to write about a community, what is individual about people is how they relate to that community, how they regard and treat other characters, how they make or break alliances, above all how they speak. Speech is the expression of individuality, not in isolation but in communication.

C'est à travers la parole et la communication que se font l'intrigue et la caractérisation dans *TC* – et dans le reste de la *Barrytown Trilogy*. La politique partisane ne trouve pas sa place dans *TC*, et elle la trouve rarement directement dans le reste de l'œuvre doyllienne, sauf pour être tournée en dérision, comme ce sera le cas dans *TW* et *PS*, ou dans *TP* et *TMP*. 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 une poétique du quotidien. L'extrait le plus connu du roman illustre parfaitement la poétique de l'auteur. Le groupe est en pleine construction, et la question se pose du choix des chansons. Dans un monologue rendu célèbre notamment par l'adaptation filmique du roman par Alan PARKER, Jimmy Jr suggère que le groupe reprenne des chansons politiques (*TC*, 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.

Dans la version filmique, le terme « nigger », jugé trop offensant, a été remplacé par « black », mais le choix de ce terme n'est pas anodin, car le registre, la grossièreté, et la mise au ban du politiquement correct sont parties prenantes de la poétique de l'auteur. Ce monologue cristallise l'*orature* et la *dialecture* de *TC*, car tout y est : une longue tirade au DD ; des modifications graphiques signifiant l'oralité et l'irlandité (« fuckin' », « annythin' », « wha' », « o' », « yis », « tha' », « everythin' », « an' », « yis »), du lexique de

l'AI (« culchies », « Fianna Fail ») ; la fragmentation à travers la ponctuation dégrammaticalisée sur laquelle nous reviendrons ; la polyphonie à travers l'empilement des voix dans les segments entre parenthèses : on est au cœur de l'*orature* doylienne. Et, à travers cette dernière, ce monologue pose la question du rapport des personnages à l'irlandité et à leur position sociale – ils sont clairement identifiés comme appartenant à la classe ouvrière de la banlieue dublinoise, et cumulent tous les facteurs d'exclusion. Cette comparaison entre les Irlandais et les Noirs américains est un écho clair à celle qui est fréquemment faite entre le *Celticisme* et la *Négritude* (KIBERD, 2005 : 133-145). Comme l'indique EAGAN (2006 : 21), cette tirade reflète le lien que perçoivent certains Irlandais entre leur identité nationale contemporaine et leur passé colonial :

This dialogue and its enthusiastic reception are so important because they demonstrate the Irish and Irish American tendency to link "Irishness" to a heritage of oppression that is in many ways distant from their present-day lives.¹⁹¹

Ainsi, parallèlement à la réappropriation linguistique, le choix qui est fait par le groupe de jouer de la musique *soul* participe d'une influence postcoloniale. La musique *soul*, qui est elle-même une réappropriation du *blues*, fut utilisée par les mouvements défendant les droits civils aux États-Unis dans les années 1960. Ce choix n'est donc pas anodin. Il s'agit même d'une forme de réappropriation musicale puisque les « Commitments » ne s'arrêtent pas à la *soul* mais veulent jouer de la *soul* remise au goût de Dublin (« Dublin soul » (TC, 14)). Le choix de l'*orature* s'inscrit sans conteste dans un élan de réappropriation linguistique qui peut s'apparenter à une forme de nationalisme culturel. Comme l'indique MIKOWSKI (2008, non publié) :

The brilliant intuition shown by Doyle through the story of The Commitments is that during the last third of the 20th century, music, and in particular popular, rhythmic music accessible to most people, especially to the young, whether it be rock or pop, played a fundamental role in the revival of national pride and

¹⁹¹ Elle s'intéresse ici au film d'Alan Parker *The Commitments* (1991), directement inspiré du roman, et à sa réception aux États-Unis.

self-confidence in the Irish who, it must not be forgotten, were among the youngest populations in Europe. Rock music thus enabled Irish people to feel the equivalent of “soul pride” and even to declare that “Irish is beautiful”, their own version of “Black is beautiful”.

La forte présence d’une littérature orale et dialectale contemporaine en Écosse semble également liée à la réappropriation du langage observée chez Doyle. Les noms de James KELMAN et Irvine WELSH sont régulièrement associés à cette tendance. En effet, des romans comme *How Late it was, How Late* (1994) et *Trainspotting* (1993) sont écrits dans un style oral et dialectal qui leur a valu de nombreuses critiques (TALIB, 2002 : 34-35), et ce malgré leur succès populaire incontestable¹⁹². TALIB (2002 : 33) qualifie le langage de KELMAN dans *How Late it was, How Late (HLIW)* de « violent » (*linguistic violence*) à cause de son emploi très fréquent du mot « fuck » et de ses dérivés. Cette « violence » linguistique est une caractéristique de la littérature dialectale contemporaine qui subvertit l’anglais standard littéraire afin de s’approprier la langue. Il ferait donc sans doute la même critique à DOYLE qui ponctue son dialogue et sa narration de « fuck », dérivé sous toutes ses formes, et s’entend dans la bouche de presque tous les personnages, exception faite de la mère de famille, Veronica. « Fuck » apparaît en moyenne deux fois par page dans le roman. On pourrait déceler dans ces choix linguistiques, et plus largement dans le choix de la dialecture, des reminiscences de postcolonialisme et une volonté de se réapproprier la langue de l’opresseur pour trouver sa propre identité. PILLIERE (2006 : 96) confirme cette tendance, et cette interprétation est également défendue par RINZLER (2006), selon qui le choix d’un tel style littéraire n’a pour seul objectif qu’une volonté politique d’indépendance linguistique et d’antiélitisme dans nos sociétés lettrées. Cette interprétation est à nuancer, car le positionnement idéologique de

¹⁹² *How Late It Was How Late* permit à KELMAN de remporter le Booker Prize en 1994 — DOYLE l’avait remporté en 1993 pour *Paddy Clarke Ha Ha Ha* — et *Trainspotting* reçut un immense succès également grâce à son adaptation cinématographique en 1996, et à sa suite, toujours au cinéma, en 2017.

DOYLE n'est pas si clair. En effet, dans *TC*, la réappropriation, linguistique ou culturelle, n'est pas fructueuse. Le groupe de musique que forment les personnages porte un nom parfaitement ironique, puisque l'engagement, nous l'avons vu, n'est que de surface, et que l'aventure du groupe naît et meurt en l'espace de cent trente pages. 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 (*TC*, 35) :

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

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 :

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

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 pour son manque de 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 (*TC*, 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 (*TC*, 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.

WHITE (2001 : 56) insiste sur l'importance du choix des chansons, qui contribueraient à ancrer le roman dans le documentaire social que réalise l'auteur :

Thus, song lyrics — through both historical reference and structural reflection — connect, suggest, comment, foreshadow, and create an unforgettable mood in *The Commitments*. Doyle carefully chooses his bands playlist, for by inserting certain lyrics and certain songs, he adds a subtle new dimension to the novel's social commentary.

Parmi les chansons, on compte par exemple « Chain Gang », de Sam Cooke, inspirée d'une rencontre avec des prisonniers, travaillant enchaînés (*TC*, 88) :

Derek sang.
—WELL DON'T YEH KNOW—
Deco stopped in front of him.
Deco: —THAT'S THE SOUND O' THE MEN —
WORKIN' ON THE CHAIN ——
GA—EE—ANG—

Néanmoins, la majorité des autres chansons (« It's a Man's Man's World » de James Brown, « Walking in the Rain » de The Ronettes ou encore « Get up (I Feel Like Being a Sex Machine) ») pointent moins vers un engagement politique que vers une volonté de mettre en avant la culture populaire, avec un accent certain sur la musique Soul, musique de la communauté par excellence. S'il est certain que le choix des chansons n'est pas le fruit du

hasard, il nous semble toutefois que ces dernières enferment 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. À l’instar de l’engagement personnel des membres du groupe, l’engagement musical de « The Commitments » est de surface, et l’authenticité du discours politique de Jimmy est donc remise en cause. La chanson « Night Train » fait quant à elle référence au quotidien des habitants de la banlieue nord de Dublin qui prennent le *DART* pour aller et venir entre Dublin et Barrytown (*TC*, 126-127) :

Deco broke away from the girls.
 He growled: —STARTIN’ OFF IN CONNOLLY —
 Screams, roars and whistles.
 —MOVIN’ ON OU’ TO KILLESTER—
 Everyone jumped in time, including Dave from Eejit. And Jimmy.
 —HARMONSTOWN RAHENY —
 AN’ DON’T FORGET KILBARRACK —
 THE HOME O’ THE BLUES—
 HOWTH JUNCTION BAYSIDE —
 GOIN’ HOME —
 THEN ON OU’ TO SUTTON WHERE THE SNOBBY BASTARDS LIVE —
 OH YEAH—
 OH YEAH—
 The crowd sang with Deco.
 —NIGH’ TRAIN —
 COMIN’ HOME FROM THE BOOZER —
 NIGH’ TRAIN —
 COMIN’ HOME FROM THE COMMITMENTS —
 NIGH’ TRAIN —
 GETTIN’ SICK ON THE BLOKE BESIDE YEH —
 NIGH’ TRAIN —
 BUT IT DOESN’T MATTER COS HE’S ASLEEP —
 NIGH’ TRAIN —
 CARRIES ME HOME —
 NIGH’ TRAIN —
 CARRIES ME HOME —
 NIGH’ TRAIN —
 TO ME GAFF —
 NIGH’ TRAIN —
 CARRIES ME HOME —
 OH YEAH—

La dublinisation des paroles des chansons a sans doute une visée plus universelle que nationaliste, comme l'indique WHITE (2001 : 52-53) à propos de Clery's Clock, point de rendez-vous sur O'Connell Street, cité par Deco dans la chanson « What Becomes of the Broken Hearted » :

Deco's lyrics, like Jimmy's renaming, preaching, and extemporizing, push the African American connection as far as possible in an attempt to make the band an authentic purveyor of soul music. Doyle has created such character and such a band in order to broaden both his countrymen's and the public's awareness of cross-cultural similarities in an attempt to engender sympathy and empathy.

Pour autant, une lecture postcoloniale est possible dans *TC*, en ce sens que l'orature permet une réappropriation de la langue imposée au fil des siècles à un pays dont la langue officielle a graduellement perdu son hégémonie. Le choix même du genre romanesque est signifiant puisqu'il est le genre anglais par excellence par opposition au genre plus irlandais de la nouvelle (KIBERD, 2005 : 42). Cependant, il faut se garder de toute interprétation tranchée de l'orature doylienne, car l'auteur refuse toute politisation de son discours. *TC* n'est en ce sens pas vraiment comparable à *HLIW* car le ton y demeure léger et humoristique. Dans ce roman, le nationalisme doylien, si tant est qu'il existe, est donc effectivement social et culturel.

Ainsi, comme l'écrit WHITE (2001 : 46), le quotidien qui se dessine à travers l'orature et la *dialecture* doyliennes est celui d'une population de la marge, qui souffre de conditions économiques difficiles et pour qui les vrais problèmes ne sont pas les positionnements intellectuels et politiques quant au passé colonial de l'Irlande, mais les conséquences sur leur quotidien d'une économie en berne:

Modern Dubliners have experienced similar economic oppression. Although Ireland's economic boom since the late 1990s has improved conditions, at the time Doyle wrote *The Commitments*, one-third of the Irish lived below the poverty line, and more than a quarter of a million Irish were unemployed, with rates of unemployment up to 60 percent in some areas of Dublin.

Dans *TC*, ces conditions sont bien présentes : certains membres du groupe sont au chômage, et les perspectives d'avenir des uns et des autres sont complètement passées sous silence, comme inexistantes. À travers la création d'un groupe de musique, ils tentent de trouver leur place dans la société irlandaise contemporaine, et le langage joue un rôle performatif qui leur permet d'exister (PERSSON, 2006 : 63) :

The setting up of a band, I would suggest, constitutes the third space, in that it is an act to set up an alternative space to the one offered by official Ireland at an economic, political, social and cultural level. In that act, which grows into a kind of community action, **they sing and name themselves into existence; it is as if they insist that they, too, have a story to tell and experiences that should be taken seriously.** They seem to refuse to accept a situation in which their lives are controlled by the state and thus they reclaim some of the space that has been lost through unemployment.

L'orature ouvre ainsi un espace dans laquelle la poétique du parler populaire irlandais contemporain peut s'exprimer. L'intrigue du roman repose sur un enchaînement de péripéties pour le groupe, et ces dernières sont toutes résolues plus rapidement les unes que les autres (WHITE, 2001 : 60), et ce jusqu'à la toute dernière, puisque même suite à l'implosion du groupe « The Commitments », les personnages restants se mettent d'accord pour créer un nouveau groupe. WHITE (2001 : 60-61) :

This solution-problem formula obliquely suggests a social vision. This world is hard to live in, and life is not easy, but it can be survived and even enjoyed. The difference between leading a miserable or a joyful life is not located in one's circumstances or environment; rather, the difference is in each person. The young adults who form the Commitments are from poor homes, live with violence and drunkenness, will most likely never have fulfilling or intellectually challenging jobs — Yet they are happy. How? In such circumstances, having a sense of humor is invaluable. Doyle's characters laugh at themselves and at each other. They do not dwell on the misery around them; they accept it and move on.

Le rythme effréné auquel les événements s'enchaînent dans *TC* illustre la réactivité de ces jeunes de banlieue qui rebondissent toujours. Ce que le roman nous conte, et ce que leur langage nous dit, c'est leur vie quotidienne et ses aléas. Et la conclusion du roman est optimiste, puisqu'au lieu de s'arrêter sur un échec, le groupe rebondit une fois encore,

et le roman s'achève, comme il avait commencé, sur un échange léger et amical, au DD, entre les personnages :

—That's brilliant, said Derek.
—Hang on, said Mickah.
—STARTIN' OU' IN MULLINGAR
MOVIN' ON OU' TO KINNEGAD ——Somethin' like tha'?
—That's very good, said Jimmy.
They laughed.
—That's very good, alrigh', said Outspan. —I like tha'. Fair play.
Jimmy had the needle ready.
—Righ', lads, give us a month an' this'll be us.
He let the needle down.
—Deadly, said Derek.

Bien que l'on n'ait que peu d'espoir quant à la survie de ce groupe, c'est la légèreté qui prédomine en fin de compte. Cette dernière est liée à un autre aspect de la poétique du quotidien irlandais contemporain, essentiel dans le roman, à savoir l'humour. DOYLE parvient à traiter de situations sociales difficiles avec beaucoup d'esprit. Les romans suivant le prouvent bien davantage, car *TC* demeure relativement exempt des drames qui occupent l'espace diégétique du reste de l'œuvre de Barrytown, mais il donne d'ores et déjà le la. Sur un ton très léger, le choix des chansons dans l'économie globale du roman est souvent source d'humour. Ainsi, quand les cordes de la guitare d'Outspan se cassent, le groupe est en train de chanter —CAN'T GO OHON— (*TC*, 72). Certains ont proposé une lecture biblique de *TC*, mais celle-ci participe du détachement de DOYLE vis-à-vis de toute tradition religieuse, et on peut donc également la lire comme une partie intégrante de l'humour du roman, à un niveau plus métatextuel ici, le tableau biblique étant complètement parodié par l'auteur (WHITE, 2001 : 59) :

Joey is a parody of John the Baptist, paving the way for the real Messiah, Jimmy. Doyle, the disinterested Creator, paring his fingernails, has offered up his creation, Jimmy, to save Dublin. Jimmy preaches to his band members—his disciples—and through them tries to reach the masses. Among the disciples are Deco, the Judas figure; James, a physician (like the biblical Luke); and Imelda, the sacred, untouchable female figure, the worship of whom holds the band together. The agnostic Doyle, however, writing tongue-in-cheek, clearly does not mean for the novel to be read as a Christian allegory; the band's attempt at saving humanity fails because the band members are ordinary, extremely

fallible, heavy-drinking, sex-crazed Dublin youths. Associating these characters with New Testament figures is a joke that Doyle plays on the reader.

Finalement, bien que le sujet central de *TC* soit léger, le style qui y est mis en place est quant à lui parfaitement sérieux et travaillé, puisque l'adéquation entre fond et forme est évidente. *TC* pose les bases d'une réflexion de l'auteur autour des effets et des enjeux de l'*orature*, autour de la place de l'oral, du dialogue et de la communication dans le quotidien des habitants de la banlieue populaire de Dublin à la fin du XX^e siècle. Comme l'explique WHITE (2001 : 61) :

The Commitments first demonstrated Doyle's comic genius while unpatronizingly giving literary voice to a community of outsiders. He appealingly presents both the joy and the pain of working-class Dublin.

La multiplicité des techniques d'encodage de l'oralité et de l'irlandité dans *TC* sont le signe d'une recherche stylistique de l'auteur, qui, dans son premier roman, manipule, parfois jusqu'à l'excès, les techniques à sa disposition afin de mettre en place sa signature stylistique. *TC* est un laboratoire de l'*orature* et de la *dialecture*, une boîte à outils stylistique dans laquelle l'auteur viendra par la suite se servir de ceux qui serviront le mieux l'entreprise poétique de chaque œuvre. 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 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 à travers 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 être prétexte à la mise en avant de l'engagement de l'auteur. En définitive, pour reprendre l'expression de J-P. MARTIN (1998), c'est en écoutant les personnages parler que l'on entend l'auteur écrire. En dépit des apparences, *TC* est donc un roman d'engagement qui pose les bases thématiques et stylistiques de l'œuvre de Roddy DOYLE. Dès *TS* et *TV*, l'*orature* et la *dialecture* doyliennes semblent se stabiliser et se systématiser, sans pour autant disparaître.

3.2.1.2 *TS* et *TV*: vers une stabilisation ?

3.2.1.2.1 Un encodage moins foisonnant, mais systématisé

Après avoir cherché son identité stylistique dans *TC*, DOYLE semble en tirer des conclusions dans les deux romans suivants : certains éléments sont plus efficaces que d'autres dans la création de l'*orature* et du sentiment d'irlandité, et il n'est pas nécessaire de multiplier les marqueurs pour produire les effets recherchés. DOYLE démontre par ailleurs que chaque élément d'oralité et d'irlandité a une place bien particulière dans sa poétique et est utilisé à des fins précises. *TS* et *TV* sont les premiers des romans de Barrytown dans lesquels la stabilisation du style doylien est apparente, et celle-là passe tout d'abord par une systématisation de l'encodage de l'oralité et du dialecte. Parmi les éléments les plus saillants de cette systématisation, nous notons l'apparente dégrammaticalisation de la ponctuation, et la limitation du nombre de marqueurs.

3.2.1.2.1.1 Dégrammaticalisation de la ponctuation ?

Ce que l'on observe dans l'encodage de l'oralité doylienne semble s'apparenter à une dégrammaticalisation de la ponctuation (voir CRYSTAL, 2015 : 28). En effet, les tirets

récurrents, parfois remplacés par un point-virgule, marquant les pauses respiratoires, ainsi que les phrases très courtes qui s'enchaînent rapidement, semblent confirmer cette interprétation. La ponctuation est elle aussi un marqueur d'oralité dans le style doylien.

Prenons un exemple tiré de *TS* (273) :

—Only; she said you led him on.

Le point virgule ne joue aucun rôle grammatical ou sémantique dans cet énoncé. Il a une fonction purement rythmique : il indique une pause respiratoire ou marquant l'hésitation de Jackie qui est en train de répéter à Sharon les propos de son amie Yvonne. La ponctuation est donc également un marqueur paralinguistique essentiel à l'œuvre doylienne. Le tiret cadratin est la pierre angulaire de cette esthétique. L'exemple suivant est parlant (*TV*, 605) :

— —I can't get over it though, he said. —I wouldn't mind—
He'd been telling her this for weeks, now. She didn't mind though; he was
entitled to feel sorry for himself.
—but it was his idea in the first fuckin' place. To be his partner – But there's
no point in – It's done, wha'.

Dans cet exemple, le premier tiret cadratin en est en fait deux, ce qui signifie que Jimmy Sr marque un temps de pause plus long que la normale avant de parler. Plus intéressant encore est le tiret qui marque la fin de cette réplique, et qui vient signifier que Jimmy Sr s'interrompt au milieu d'une phrase. Il est en fait interrompu par ses pensées, et un passage narratif vient s'insérer au milieu de cette phrase, qui reprend deux lignes plus loin. Cette technique est récurrente dans l'œuvre de Barrytown.

La ponctuation peut également remplacer une indication paralinguistique, laissant alors au lecteur le soin d'apprécier la signification de l'acte de parole, comme dans l'exemple ci-dessus (*TS*, 273) ou dans l'exemple suivant (*TV*, 607) :

—Wha' d'yeh need to ask me for? said Bimbo.
—Well, — — you're the boss—
—I'll turn it on meself!

L'allongement du tiret cadratin est fort d'implicite dans la deuxième réplique. Jimmy Sr et Bimbo ne sont pas en très bons termes : leur amitié est en train de s'effondrer à cause de leurs relations de travail. Ainsi, lorsque Jimmy marque une longue pause avant de dire « You're the boss », il cherche à signifier son mécontentement à Bimbo et à lui reprocher son comportement. Parfois, l'utilisation du tiret cadratin sert une description beaucoup plus triviale et pousse le réalisme de la représentation du quotidien contemporain à l'extrême, comme c'est le cas dans l'exemple suivant (*TS*, 235) :

Jimmy Sr was in good form.
—Ah well, he said. —Not to worry. I'll have a slice o' bread. That'll keep me going.
He didn't bother with the marge.
—**How—**—**are yeh today**, Veronica? he asked.

Le long tiret de la dernière réplique de Jimmy Sr indique une pause lui permettant de manger son morceau de pain. Ce n'est pas clairement indiqué, mais le cotexte gauche permet au lecteur de le comprendre. Un phénomène semblable peut être observé dans l'exemple suivant (*TS*, 183) :

—I hope he's fuckin' kilt, said Yvonne. —By an Arab or somethin'. D'yeh know wha' his ma said when I phoned? He's gone to the Leb! I thought it was the name of a pub or somethin', so I said to her, D'yeh know wha' time he'll be back at? I'm tellin' yis now, I swear, I was never so mortified **in—my—life**.

Ici encore, les tirets indiquent des pauses marquant l'emphase que veut mettre Yvonne sur son embarras, mais cela n'est pas indiqué par le narrateur. Il n'y a pas non plus d'indication narrative dans l'exemple suivant (*TS*, 295-6) :

—You heard your mammy, didn't yeh? said Jimmy Sr. — DIDN'T YEH?
—Yeah.
—An' wha' did she say?
——
— ANSWER ME.
——We have to keep doin' it.

Le tiret, encore plus long que celui de l'exemple précédent, indique le silence des jumelles qui ne veulent pas répondre à leur père. De nouveau, cela n'est pas clairement indiqué par le narrateur, mais est aisément compréhensible grâce au cotexte. Les

majuscules jouent également un rôle paralinguistique d'icône (LEON, 1993 : 37-38), puisqu'elles remplacent une indication narrative comme *he shouted*. Notons à ce sujet que le code employé par DOYLE est cohérent mais pas constant. En effet, pour indiquer qu'un personnage hausse le ton, il utilise parfois des majuscules sans indications narrative comme dans les exemples suivants :

(TS, 158) —SAY YOU'RE SORRY.

(TS, 159) —NO, I SAID.

Notons qu'à la différence du code employé dans *TC*, il s'agit de petites majuscules dans *TS*¹⁹³. Par conséquent, l'effet visuel est légèrement différent de celui observé dans *TC*, qui confère davantage de violence aux paroles présentées en majuscules. Parfois, DOYLE utilise un verbe comme « roar » ou « shout » mais pas de majuscules, comme dans les exemples suivants :

(TS, 186) —Don't start, youse! Jimmy Sr roared at them.

(TS, 237) —Stop tha' language, Jimmy Sr shouted.

(TS, 158) —Wha' was tha' for, he cried.

(TS, 254) ——Get ou'! Jimmy Sr roared.

De manière générale, ces deux techniques n'apparaissent pas simultanément. Dans *TS*, on ne relève qu'une seule exception contenant les deux techniques d'encodage paralinguistique :

(TS, 167) —STOP THA', Jimmy roared at the ceiling.

Plus rarement, seul un point d'exclamation indique un ton plus élevé. C'est le cas de la conversation suivante entre Sharon et Georges Burgess :

(TS, 260)

—Look, Sharon, I swear I'll leave you alone. On the Bible; forever. If yeh just listen to me for a minute. I swear.

—Fuck off.

—Please, Sharon. Please.

—Get your fuckin' hands off me!

¹⁹³ Cela peut sans doute varier selon les éditions, mais nous comparons ici les romans compilés dans une même édition.

Outre la présence du point-virgule dégrammaticalisé dans cet exemple, l'encodage est plus classique, puisque c'est le rôle du point d'exclamation que de signifier un changement de ton. Ce n'est cependant pas le code préféré par DOYLE, qui privilégie l'icône (LEON, 1993 : 37-38) ou les indications verbales. La dégrammaticalisation de la ponctuation s'insinue jusque dans les passages narratifs, comme dans l'exemple suivant, où le point virgule marque une pause dans les pensées de Jimmy Sr (*TV*, 426) :

Jimmy Sr hadn't felt bad, really bad, in a while; not since before Christmas. He hadn't felt good either, mind you; just – settled. Now though, he felt good; he felt happy. Bimbo was helping him and he was helping Bimbo.

Néanmoins, il convient de nuancer le phénomène de dégrammaticalisation de la ponctuation dans l'œuvre doylienue. S'il est vrai que certains codes sont abolis, l'ensemble demeure relativement stable par rapport à l'usage courant et grammatical. En effet, que ce soit dans le dialogue ou dans la narration, les phrases débutent par une majuscule et se terminent généralement par un point et les virgules sont utilisés selon le code grammatical (et pas seulement pour séparer des groupes de souffle). Par ailleurs, le fait même de remplacer le <g> par une apostrophe dans la graphie <ing> pour noter l'absence de vélarisation, ou le <t> par une apostrophe également pour signifier un coup de glotte dans *that* ou *what*, servent à rappeler l'importance du code graphique pour l'auteur. KELMAN et WELSH choisissent simplement d'élider le <g> sans marquer son absence, ce qui relève d'une volonté de s'éloigner du code graphique. Or, de tels choix ne sont pas sans conséquences.

En d'autres termes, l'auteur joue avec la frontière entre emploi grammatical et emploi phonétique de la ponctuation, mais demeure attaché au code garantissant une certaine fluidité de lecture. Il évolue en équilibriste sur le fil du *continuum* séparant le *medium* oral du *medium* écrit, ce qui tend à signifier une tension dans sa recherche stylistique autour de l'*orature* : jusqu'où peut-on aller dans la remise en cause des codes

de l'écrit pour signifier l'oral sans pour autant entraver la lecture de manière radicale et tout en entreprenant une poétique de fascination de l'oral ? Or, DOYLE choisit de ne pas choisir, et de jouer sur cette tension. C'est ce choix, qui peut être considéré comme idéologiquement et littérairement ambigu, qui pose souvent problème à la critique. On peut arguer du fait que l'auteur s'empêche d'aller au bout de cette esthétique dans laquelle l'oralité supplanterait le code graphique, ce qui nuirait à son entreprise poétique visant à prêter sa voix à ses personnages. Mais la poétique de DOYLE va plus loin que cela. Son entreprise démocratique inclut d'être accessible à tous et d'exclure le moins de lecteurs possibles ; on peut donc lire une grande cohérence dans cette décision de ne pas s'affranchir totalement de la norme.

En effet, la dégrammaticalisation de la ponctuation n'est pas simplement un ornement esthétique. Elle est un des éléments principaux de l'orature, d'une part en ce qu'elle contribue à signifier visuellement la fragmentation de la langue orale, et d'autre part en ce qu'elle contribue à l'entreprise poétique visant à filtrer le moins possible la parole des personnages. La ponctuation se substitue à des interventions narratoriales, et le lecteur est ainsi seul maître de l'interprétation qu'il en fait. Dans la mesure où la ponctuation respecte normalement des codes assez rigoureux, cela n'est pas sans conséquences, et demande au lecteur un important travail d'inférence. C'est le cas notamment dans l'exemple qui suit (*TS*, 300) :

—Sorry. Sorry, Sharon. It wasn't Burgess, I know. I just said it for a laugh. But
——abou', yeh know, ridin' an' tha' —I thought it was just ——D'yeh know wha'
I mean?

Alors qu'une rumeur se répand selon laquelle George Burgess serait le père de l'enfant de Sharon, on comprend aisément que Jimmy est mal à l'aise face à sa fille qui continue de nier et qu'il est à court de mots pour justifier ses actes. Pour autant, la lecture

demeure fragmentée. C'est encore plus vrai dans l'exemple suivant, dans lequel Jimmy parle la bouche pleine (*TS*, 275) :

—Every —'scuse me, Veronica —every jaysis one o' them. He said they wouldn't bother their bollixes —pardon, Veronica —bother laughin' at me, an' I said they'd better not. For their own sakes.

En plus d'être couplées à des modifications graphiques et à du lexique de l'AI, les interruptions sont si fréquentes dans ce dernier exemple – soit parce que Jimmy mange, soit parce qu'il s'excuse d'utiliser un langage grossier – que le lecteur peut aisément perdre le fil de la lecture. En ce sens, la dégrammaticalisation de la ponctuation peut rendre la lecture laborieuse et provoquer le rejet de certains lecteurs. En ne s'éloignant pas radicalement des codes normatifs de la ponctuation, DOYLE choisit de gêner le moins possible l'acte de lecture. Par conséquent, ce phénomène est l'un des piliers de l'orature doylyenne, puisque, en se substituant partiellement au filtrage narratorial, il permet – quelque peu paradoxalement – un dialogue plus direct entre le lecteur et les personnages. Il s'agit d'une stratégie du leurre, car les romans de la *Barrytown Trilogy* sont tous polyphoniques au sens bakhtinien, et la voix qui s'exprime en filigrane est toujours celle de l'auteur. Néanmoins, on lit dans ce choix stylistique une volonté de se faire entendre le plus discrètement possible, tel un ventriloque de talent.

Nous avons traité de la dégrammaticalisation de la ponctuation dans *TS* et *TV* car c'est dans ces deux romans qu'elle se stabilise. Cela ne signifie pas que cet aspect de l'orature doylyenne disparaît par la suite, bien au contraire. Néanmoins, la grande proportion de DD dans la trilogie de Barrytown en fait le lieu privilégié de développement de ce marqueur d'oralité. C'est dans le DD également que les modifications graphiques marquant l'oralité et l'irlandité sont les plus présentes, et dans *TS* et *TV* que leur place dans le style doylien se stabilise, à travers notamment les deux marqueurs privilégiés que sont la représentation du pronom personnel YOU et des composés en ANY. L'étude de leur

systématisation nous permettra de nous intéresser à la question du réalisme linguistique de l'encodage de l'oralité et de l'irlandité, ainsi qu'à la distinction que l'on peut faire entre oralité et irlandité à travers les modifications graphiques chez DOYLE. Cela nous permettra de déterminer dans quelle mesure l'encodage de ces marqueurs permet d'ancrer le style doyen dans l'*orature* et/ou dans la *dialecture* de l'AI.

3.2.1.2.1.2 YOU et ANY : deux marqueurs privilégiés au service de la systématisation du code

Le choix d'étudier ces marqueurs relève du fait qu'ils sont ceux qui sont majoritairement considérés comme indicateurs d'irlandité par la critique. PERSSON (2003 : 52) les décrit d'ailleurs rapidement comme marqueurs de dialecte et de sociolecte de la banlieue nord de Dublin :

There are distinct features of northside sociolect/speech, formally represented through the typography and further emphasised in the text by the narrator's standard book language. Northside speech mostly drops the final 't' in words ('tha'), the pronoun you becomes 'yis', the 'ng', for example, 'working' becomes 'workin', the 'e', as in 'Jesus', becomes the well-known 'Jaysis', the possessive pronoun 'my' becomes 'me', and the double 'n' in 'annythin' indicates a different initial sound of the 'a', not the [e] as in standard English but [æ] as in Anne.

Dès lors, le choix même de l'auteur de modifier ces éléments dans son style marque une certaine précision linguistique de sa part, et/ou une connaissance de l'oralité et de l'irlandité littéraire telles qu'elles ont été et sont marquées par ses prédécesseurs et ses pairs.

YOU

Nous avons choisi de limiter notre étude de la représentation de YOU au roman *TS*, que nous prenons pour représentatif du corpus d'étude dans son ensemble. Notons tout d'abord que nous choisissons de traiter de ce phénomène comme un marqueur

phonologique de l'AI, mais il serait tout à fait possible de le considérer comme un marqueur morphologique.

En AI, l'emploi de *ye* à la deuxième personne du pluriel et de *you* au singulier est attesté. Ainsi, l'AI a conservé une caractéristique qui a disparu en SE, à savoir la distinction entre la deuxième personne du singulier (*thou*) et la deuxième personne du pluriel (*ye*) (AMADOR-MORENO, 2010 : 34) : « This use of *ye* seems to be a clear illustration of how some archaic features of the English have been preserved in IrE. » Dans le dialecte de Dublin, cette distinction entre singulier et pluriel existe également. *You* est le pronom personnel singulier, tandis que *ye* entre en concurrence avec *yez* ou *youse* au pluriel. D'après AMADOR-MORENO (2010 : 34), ces formes sont considérées comme parfaitement acceptables à Dublin, avec une préférence pour *yez*, prononcé [ji:z]. Dans *TS*, nous avons relevé quatre graphies différentes du pronom YOU, avec des chevauchements entre le singulier et le pluriel.

À l'aide du logiciel d'analyse de corpus AntConc¹⁹⁴, nous avons relevé les occurrences du pronom personnel YOU dans *TS* et les avons classées selon leur graphie et leur nombre¹⁹⁵ :

- *Yeh* (636 occurrences)

- Singulier :

(*TS*, 285) — Are yeh serious ? (Sharon)

(*TS*, 153) — Wha' does Jimmy be doin' up there when he's shoutin', yeh know, abou' bein all over Ireland? (Jimmy Sr)

¹⁹⁴ Anthony Laurence, AntConc (Version 3.4.3), Tokyo, Waseda University, 2014 [dernier accès juillet 2018] : <http://www.laurenceanthony.net>

¹⁹⁵ Etant donné la grande fréquence d'occurrences, ce relevé ne se veut pas exhaustif. Il tente toutefois d'être aussi représentatif que possible.

Ces deux exemples sont pris pour représentants des très nombreuses occurrences de *yeh* singulier dans *TS*. Il s'agit de la forme la plus fréquente dans le roman.

- Pluriel :

(*TS*, 284) —Can't yeh see I'm readin' me paper? (Jimmy Sr)

(*TS*, 337) —Up yeh go, girls, an' get Sharon her bag for her, said Jimmy Sr.
(Jimmy Sr)

Le premier exemple n'est pas un cas tranché de *yeh* pluriel, car bien que les jumelles soient toutes deux concernées par la réponse, c'est Linda seule qui a posé une question à Jimmy Sr. Dans le deuxième, en revanche, Jimmy Sr s'adresse sans aucun doute à Linda et Tracy. Ce sont les deux seuls exemples de *yeh* pluriel que nous ayons relevés dans *TS*.

- Impersonnel :

(*TS*, 326) —Yeh can't be too careful abou' this sort o' thing, he said. (Jimmy Sr)

- *You* (475 occurrences)

- Singulier :

(*TS*, 263) —If you ever call me annythin' again I'll fuckin' kill yeh, d'yeh hear me? (Sharon)

(*TS*, 326) —We don't want you bursting your waters all over the furniture, isn't that right, Jimmy dear? They're new covers. (Veronica)

- Pluriel :

(*TS*, 294) — Are you after upsettin' your mammy? said Jimmy Sr. (Jimmy Sr)

(*TS*, 167) —A choc-ice an' a small Toblerone, an' you can have choc-ices as well.
(Jimmy Sr)

(*TS*, 176) —I spent hours making those skirts for you two little rips —
(Veronica)

(*TS*, 164) —You're to feed it, the two of you. (Veronica)

(*TS*, 305) —You're a sick bunch o' fuckers, said Jimmy Sr. (Jimmy Sr)

(*TS*, 296) ——Now, say you're sorry. (Jimmy Sr)

(*TS*, 239) —Mind you, girls, he told the twins. (Jimmy Sr)

- Impersonnel :

(*TS*, 163) —Walk into the jacks in this house an' you'll find a twin, or Jimmy pukin', or Leslie wankin'— (Jimmy Sr)

(TS, 252) —Of course, said Doris, —what else would you expect from a —
(Doris)

Il n’y a que sept occurrences de *you* pluriel sur un total de 475 ; elles sont toutes relevées ci-dessus. Ce sont le singulier et l’impersonnel qui dominent sans conteste.

- *Yis* (65 occurrences)

- Singulier :

∅

- Pluriel :

(TS, 239) —Fuck yis, said Jimmy Sr. (Jimmy Sr)

(TS, 256) —Where did yis — do it? Jackie asked. (Jackie)

- Impersonnel ? :

(TS, 219) —Is tha’ righ’? God love yis. (Jimmy Sr)

(TS, 306) —An’ yis get depressed, or, eh, snotty, or —yeh know? (Jimmy Sr)

Conformément à l’usage, *yis* n’existe pas au singulier dans *TS*. Sur les soixante-cinq occurrences de ce pronom, seules deux ne sont pas des cas classiques de *YOU* pluriel. Il s’agit de pluriels impersonnels. En effet, dans ces deux exemples, Jimmy Sr s’adresse à Sharon directement mais en l’incluant dans la classe des femmes enceintes. Ainsi, bien que l’on pourrait en première lecture les considérer comme des formes du singulier, il s’agit en fait de formes impersonnelles au pluriel (voir 2.3.5.2.2).

- *Youse* (trois occurrences)

- Singulier :

∅

- Pluriel :

(TS, 205) —Fuck off, youse, said Bimbo. (Bimbo)

(TS, 307) —Youse were all like tha’ once, said Jimmy Sr. (Jimmy Sr)

(TS, 186) —Don’t start, youse! Jimmy Sr roared at them. (Jimmy Sr)

- Impersonnel :

∅

Conformément à l'usage, le pronom *youse* est donc exclusivement employé au pluriel dans *TS*. Les données sont récapitulées dans le tableau suivant :

Anglais irlandais (AI)		Anglais dublinois (AD)		<i>The Snapper</i> (TS)	
Singulier	Pluriel	Singulier	Pluriel	Singulier	Pluriel
You	Ye	You	Yez	You	You
			Youse	Yeh	Yis
					Youse
					Yeh

Tableau 16 : Récapitulatif des représentations de *YOU* dans *The Snapper*

Plusieurs conclusions peuvent être tirées de ces données. Tout d'abord, le code graphique et stylistique de l'auteur entre en collision avec le système morphophonologique de l'AI. En effet, l'emploi de *you* au singulier comme au pluriel semble relever simplement du code graphique normé de l'anglais, et pas d'une forme d'encodage dialectal. Parallèlement à cela, l'emploi de *yeh*, également au singulier comme au pluriel, correspond en fait à l'encodage de l'oralité, c'est-à-dire à la réduction vocalique du phonème /ʊ/ ou /u/ en /ə/. En d'autres termes, le pronom *yeh* ne correspond pas à l'AI *ye* mais à la représentation en dialecte pour l'œil (*eye dialect*) de la véritable prononciation de *you* en anglais standard. Ainsi, seules les représentations *yis* et *youse* au pluriel sont de véritables marqueurs d'irlandité phonétique. C'est donc au pluriel qu'est marquée l'irlandité du pronom de deuxième personne, ce qui explique la faible proportion de *yeh* et *you* au pluriel. Ce choix d'encodage de la part de l'auteur démontre sa conscience linguistique aiguisée et relève d'une forte volonté d'authenticité.

La conscience linguistique est un motif primordial dans *TS*. Elle contribue entre autres à la caractérisation et n'est donc pas limitée à la position auctoriale adoptée par DOYLE. Prenons l'exemple suivant :

(*TS*, 169) —Get in here, you-is !

Cet énoncé est prononcé par Jimmy Sr, qui interpelle les jumelles alors qu'elles sont en train de jouer avec le chien dans le jardin. Le fait que Jimmy Sr se reprenne pour employer la forme *yis*, prépondérante au pluriel en anglais dublinois (*DE*), démontre sa propre conscience linguistique. Jimmy Sr est attaché à son irlandité linguistique : il aurait pu ne pas se reprendre sans que son énoncé devienne incorrect. Au contraire, il se serait rapproché de la norme qu'est le *SE* et que Veronica utilise de manière plus constante. Ce choix relève donc d'un parti pris littéraire.

ANY

Ce marqueur récurrent d'irlandité que représente de doublement du <n> dans *any* et les composés qui en dérivent est abondamment présent dans *TS*. En voici des exemples :

- (*TS*, 150) I'm not goin' to kill him or annythin'. (Jimmy Sr)
- (*TS*, 150) There's no point in anny more talkin' then, I suppose. (Jimmy Sr)
- (*TS*, 195) —Annyway, Sharon, said Jackie. (Jackie)
- (*TS*, 197) —Are yeh eatin' annythin' weirdy? Mary asked Sharon. (Mary)
- (*TS*, 223) —I didn't say ann'thin' to annyone. (George Burgess)

WELLS (1982 : 423) précise que la prononciation /æ/ de l'AI est en concurrence avec la prononciation de l'anglais standard : « *any* is normally a homophone of *Annie*; but *many* always has /ε/, as in RP, while *anything* fluctuates between the two possibilities. ». C'est exactement le constat que nous faisons à l'étude de *TS*. On relève en effet les exemples suivants :

- (*TS*, 315) —Anywhere, said Sharon. (Sharon)
- (*TS*, 317) —And anyway, said Sharon. (Sharon)
- (*TS*, 189)—No, listen. I don't want to turn them against her or anything— (Veronica)
- (*TS*, 293) An', come here, an' anyway; it won't look like Mister Burgess cos he isn't the da. (Jimmy Sr)

Les données relevées dans *TS* sont rassemblées dans le tableau suivant :

Prononciation standard (RP)		Prononciation irlandaise (AI)	
Any	22 occurrences	Anny	17 occurrences
Anyway	36	Annyway	46
Anything	27	Annything	0
Anyone	6	Annyone	14
Anymore	2	Annymore	9
Anywhere	6	Annywhere	1
Anythin'	1	Annythin'	21
TOTAL	100	TOTAL	108

Tableau 17 : le marqueur d'irlandité ANNY dans *The Snapper*

Les totaux généraux montrent l'alternance entre les deux prononciations, ce qui est cohérent tant du point de vue linguistique que littéraire. Le léger écart entre les deux n'est pas significatif. Toutefois, les deux lignes qui concernent le composé *anything* nous intéressent tout particulièrement. Trois graphies sont relevées dans *TS*, et contrairement à ce que nous pensions, c'est la graphie standard qui domine, suivie de près par la graphie modifiée *annythin'*. Alors alors que la graphie *anythin'*, qui présente donc une élision du <g> final indiquant l'absence de vélarisation de la graphie <ing> malgré une prononciation standard du <a> graphique est présente, l'inverse n'est pas vrai. Il n'y a en effet aucune occurrence de la graphie *anything*, qui noterait donc une prononciation irlandaise du <a> graphique mais standard de la graphie <ing>. Cela nous permet de tirer une conclusion très intéressante. La non-vélarisation étant un phénomène fréquent dans la majorité des dialectes de l'anglais, elle peut tout à fait être présente sans la prononciation irlandaise du <a>. En revanche, il n'est pas possible d'adopter une prononciation très marquée de l'AI en /æ/ sans élision du <g> final de la graphie <ing>. Le système d'encodage mis en place par DOYLE est parfaitement cohérent du point de vue socio-phonétique.

Une étude précise de l'emploi de ces termes par les personnages renforce cette interprétation. En effet, tous les personnages n'emploient pas toutes les prononciations possibles, et ce phénomène contribue donc à lui aussi à la caractérisation. Le tableau suivant recense les emplois de *any* et de ses dérivés et de *anny* et de ses dérivés par personnages. Par souci de synthèse et de pertinence, les amies de Sharon ont été regroupées, ainsi que ceux de Jimmy Sr, car ils jouent un rôle en tant que groupes davantage qu'en tant qu'individus. Les jumelles Linda et Tracy sont regroupées pour des raisons similaires. Enfin, bien qu'il ne s'agisse pas d'un personnage, nous avons accordé une ligne à la narration. Les lignes consacrées aux personnages concernent uniquement les paroles rapportées au DD :

Personnage	Emplois de <i>any</i> et dérivés	Emplois de <i>anny</i> et dérivés
Sharon	8	22
Jimmy Sr	7	48
Veronica	4	0
Jimmy Jr	0	7
Linda / Tracy	0	2
George Burgess	0	6
Amis de Jimmy Sr	0	13
Amies de Sharon	2	9
Mickah	1	1
Narration	80	0
TOTAL	102	108

Tableau 18 : Le rôle du marqueur ANNY dans la caractérisation dans The Snapper

La première conclusion que l'on peut tirer de cette analyse est que la graphie standard *any* est très largement préférée dans les passages narratifs qui adoptent uniquement le code graphique de l'écrit, contrairement aux passages dialogués. De ce point de vue, la narration ne semble donc pas individualiser les personnages, car nous ne relevons aucune différence, quel que soit le personnage la prenant en charge. Ainsi, de manière générale dans *TS*, le DD est bien davantage imprégné d'irlandité que la narration, ce qui confirme la tendance relevée dans *TC*, et dans l'utilisation de la ponctuation consistant à jouer avec le code graphique sans pour autant s'en affranchir tout à fait, par souci de lisibilité notamment.

La richesse stylistique de l'encodage doyllien est perceptible dans les différences d'usage entre les personnages. Jimmy Sr utilise presque exclusivement la prononciation irlandaise, et continue donc d'affirmer son irlandité linguistique incontestable. Veronica, à l'inverse, n'utilise que la prononciation standard, confirmant ainsi le rôle de modèle linguistique normatif qu'elle joue dans le roman. Les résultats concernant Sharon sont frappants. Elle utilise davantage la prononciation irlandaise, mais semble toutefois tendre vers la norme. Voici la conversation au cours de laquelle nous avons relevé la première occurrence prononcée par Sharon (*TS*, 151) :

—It's a terrible —Veronica started.
But she couldn't really go on. She thought that Sharon's news deserved a lot more attention, and some sort of punishment. As far as Veronica was concerned this was the worst thing that had ever happened the family. But she couldn't really explain why, not really. And she knew that, anyway, nothing could be done about it. Maybe it wouldn't be so bad once she got used to it.
Then she thought of something.
—The neighbours, she said.
—Wha' abou' them? said Jimmy Sr.
Veronica thought for a bit.
—What'll they say? she then said.
—You don't care wha' tha' lot says, do yeh? said Jimmy Sr
—Yes. I do.
—Ah now, Veronica.
He sat down. Sharon spoke.
—They'll have a laugh when they find ou' an' they'll try an' guess who I'm havin' it for. An' that's all. —An' **anyway**, I don't care.

—An' that's the important thing, Jimmy Sr told Veronica.
Veronica didn't look convinced.

Il faut attendre plus de cent pages pour trouver l'occurrence suivante (*TS*, 257) :

—Was he nice?
—Fuckin' gorgeous. Anyway, I wouldn't've done it with him if he hadn't o' been,
sure I wouldn't?
—No way.

Mais dès ce moment, Sharon emploie la prononciation standard de manière régulière et dans des contextes variés, sans pour autant abandonner la prononciation irlandaise :

(*TS*, 260) An' how did yeh know it was my window annyway?
(*TS*, 262) —An' anyway, it was a Spanish sailor, if yeh must know.
(*TS*, 278) —Anyway, said Sharon. —They've nothin' to jeer me about. Now tha' they know I'm not havin' the baby for Mister Burgess.
(*TS*, 299) —No. Not yet annyway.
(*TS*, 309) —Did you not say annythin' back? said Sharon.
(*TS*, 315) —Anywhere, said Sharon.
(*TS*, 317) —And anyway, said Sharon. —Me back's really killin' me these days an' I'm always wantin' to go to the toilet an' —
(*TS*, 318) —Sure, me maternity leave; I've three months off after Saturday annyway.

Plusieurs interprétations sont possibles. Tout d'abord, il se pourrait que cette alternance soit le produit du hasard : l'auteur alternerait entre les graphies, soit pour des raisons d'économie globale de l'encodage dialectal, soit pour signifier l'alternance entre les deux prononciations en AI. Toutefois, le fait que les occurrences de la graphie standard employées par Sharon soient, pour la quasi totalité, situées dans la deuxième partie du roman ne nous semble pas corroborer cette interprétation. L'attention portée par l'auteur à la précision du code établi nous oriente vers une interprétation plus précise. Sharon est le personnage principal de *TS*, et le langage qu'elle emploie a une signification toute particulière. Il apparaît donc que cet aspect de l'encodage dialectal contribue à montrer l'évolution de Sharon au fil du roman. Dans *TS*, Sharon, qui a vingt ans, acquiert une certaine maturité. Sa grossesse précoce et imprévue la force à faire face à des situations complexes et à se poser des questions existentielles. L'emploi du code standard montre

une convergence avec sa mère, qui n'utilise jamais la prononciation irlandaise, et une divergence avec son père, qui l'utilise abondamment. La systématisation de l'orature et de la dialecture doyliennes indique donc à la fois la conscience linguistique aigüe de l'auteur, qui maîtrise parfaitement la langue qu'il encode, et sa conscience littéraire tout aussi aiguisée de l'importance du choix stylistique. La systématisation stylistique s'accompagne également d'une certaine stabilisation : la cacophonie de *TC* disparaît, pour laisser place à un style graduellement plus épuré.

3.2.1.2.2 Un style stabilisé ?

3.2.1.2.2.1 Evolution du mode narratorial : vers une *orature* intériorisée

Dans *TS* et *TV*, le dialogue au DD est bien moins fréquent que dans *TC*. Il ne disparaît pas totalement, mais l'aspect dramaturgique qui faisait la cacophonie du premier roman s'estompe pour laisser place à davantage de narration, et avec elle d'intériorisation. Le mode narratorial tend à se stabiliser, puisque *TS* est essentiellement focalisé à la troisième personne à travers deux personnages, Sharon et Jimmy Sr, et *TV*, à la troisième personne également, essentiellement à travers le personnage de Jimmy Sr. *TS*, contrairement d'ailleurs à *TC*, s'ouvre tout de même sur du DD *in medias res* (*TS*, 145) :

—You're wha'? said Jimmy Rabbitte Sr.
He said it loudly.
—You heard me.

Néanmoins, en débutant ainsi, avec un commentaire narratorial en remplacement des majuscules qui leur étaient préférées dans *TC*, *TS* marque d'emblée le tournant stylistique qui va s'opérer. *TV* débute quant à lui par un court passage narratif focalisé par Jimmy Sr (*TV*, 347) :

Jimmy Rabbitte Sr had the kitchen to himself. He felt a draught and looked up and Darren, one of his sons, was at the door, looking for somewhere to do his homework.

—Oh—, said Darren, and he turned to go back into the hall.
 —D’yeh need the table, Darren? said Jimmy Sr.
 —Eh—
 —No, come on. Fire away.
 Jimmy Sr stood up. His arse had come numb on him.
 —Jesus—!
 He straightened up and grinned at Darren.
 —I’ll go somewhere else, he said.
 —Thanks, said Darren.
 —Not at all, said Jimmy Sr.
 Jimmy Sr left Darren in the kitchen and went out to the front step and sat on it. Christ, the step was cold; he’d end up with piles or the flu or something. But there was nowhere else to go until after the dinner. All the rooms in the house were occupied. He rubbed his hands; it wasn’t too bad. He tried to finish the article in the Press he’d been reading, about how people suffered after they got out of jail, with photographs of the Guildford Four.

Cet incipit donne le ton : le DD ne disparaît pas, il est d’ailleurs toujours aussi fragmenté, et les tirets cadratins continuent de jouer leur rôle d’introducteur de DD, ainsi que leur rôle paralinguistique. Toutefois, la narration prend le dessus sur le DD et le tournant narratif apparaît clairement. Ce tournant a des conséquences importantes sur le mode narratorial adopté dans les deux romans. Dans *TS*, le mode narratorial est double. On a parfois accès aux pensées de Sharon, et parfois à celles de son père, Jimmy Sr. C’est à travers ces pensées que sont présentées les évolutions diégétiques, et le DD est relégué à ce qui semble être un rôle ornamental, puisque peu de choses essentielles s’y disent. Le filtrage alterné entre Sharon et Jimmy Sr met en lumière la forte tension entre les deux personnages, comme le montrent les deux exemples suivants, à une page d’intervalle (*TS*, 282 ; *TS*, 283) :

What though? What **could** she do?
 She didn’t know. But she did know that she **wasn’t going to** put up with it. He probably didn’t believe her about the sailor. Why **couldn’t** he, the **oul’ bastard**? Everyone else did. There was nothing she **could** do to make him believe her — at least she didn’t **think** there was — but she wasn’t going to let him go on treating her like **shite**. The twins might start copying him; and Darren. And then she’d be having the baby in — in ten weeks — Jesus — and if it didn’t look a bit Spanish they’d all gang up on it before it was even fully out of her.

Jimmy Sr began to time his moods. This gave him the **best** of both worlds. He **could** enjoy his depression when Sharon was around or when he thought she was around and he **could** enjoy his few pints with the lads as well. Sharon didn’t go up to the Hikers any more — she went to Howth or Raheny or into town —

so he let her believe that he didn't go there either. He didn't announce it or anything. He just hinted at it. He **wondered** out loud where he'd go tonight or he waited till she went out before he went out. Or he stayed in. He **wanted** her to think she'd robbed his local off him.

Ce mode narratif, correspond peu ou prou à la modalité A positive (A+ve) de SIMPSON (1993 : 46) : le narrateur ne fait pas partie de l'histoire (hétérodiégétique), mais filtre le récit à travers la conscience de deux personnages. On note la prépondérance de verbes de sentiments (*verba sentiendi*). Ce sont les désirs des personnages qui s'expriment à travers la présence d'adjectifs et d'adverbes d'évaluation. La modalité déontique et boulique domine, car le narrateur sait beaucoup de choses. Ce mode permet au lecteur d'entrer dans l'intimité des personnages, en l'occurrence de deux personnages principaux du roman. Notamment, le lecteur est le seul à savoir que George Burgess est le père de l'enfant, car cela n'est exprimé, implicitement, que dans les passages narrés à travers la focalisation de Sharon (*TS*, 207) :

Mister Burgess would know by tomorrow as well. He probably knew now. He might have been up when Yvonne got home. ——Fuck him too. She wasn't going to start worrying about that creep. She couldn't help it though.

Le lecteur connaît également les intentions de Sharon quant à sa relation avec son père. Par exemple, lorsqu'elle menace de quitter le domicile familial à cause de l'attitude de son père, le lecteur sait qu'elle le manipule et n'a aucune intention de déménager (*TS*, 290) :

Sharon was planking going up the stairs. She hoped she hadn't been to convincing. He mightn't bother trying to stop her. She didn't even have a suitcase or anything. She'd just pile her stuff on the bed. Jimmy Sr. didn't know what to do. It was terrible. Sharon was leaving because of him. This wasn't what he'd wanted at all.

Les pensées de Jimmy sont ici présentées en parallèle de celles de Sharon, et leurs deux points de vue s'entrechoquent. Ce mode narratorial contribue à créer une ironie dramatique dans laquelle le lecteur se sent privilégié : non seulement il en sait plus que les personnages non focalisateurs, mais il en sait également davantage que les deux

focalisateurs principaux. Cela, couplé à la narration à la troisième personne qui ajoute un filtre entre le lecteur et les personnages, renforce la conscience qu'a le lecteur de la présence du narrateur, et de la manipulation qu'il peut opérer sur lui/elle.

Les passages narratifs assez longs comme ceux cités ci-dessus participent de la création de *mindstyles* (FOWLER, 1977 : 76 ; LEECH et SHORT, 2007 : 28 ; PILLIERE, 2013) : le style de la narration est modelé sur les pensées du personnage. L'exemple suivant nous plonge dans les interrogations de Sharon, qui panique à l'approche de l'accouchement (TS, 304) :

She hadn't thought about what the baby would be like before; only if it would be a boy or a girl. God, she hoped it would be normal and healthy and she nearly stopped breathing when she realized she'd just thought that. What if it wasn't? Jesus. What if it was deformed, or retarded like Missis Kelly's baby down the road; what then? And she'd been worrying that it might look like Mister Burgess!

L'exemple suivant nous plonge dans le *mindstyle* de Jimmy Sr, alors qu'il réfléchit aux meilleurs moyens de gagner de l'argent avec son camion à frites (TV, 551) :

Although they never ran out of ways of flogging their chips and stuff, closing time outside the Hikers was still their bread and butter. Dollymount was grand on a good, sunny day but on a rainy day or even just a cloudy one there wasn't a sinner down there to sell a chip to. And there were never going to be too many good, sunny days in an Irish summer, there was always rain coming at you from somewhere. But people coming out of pub after a few jars didn't give a shite what the weather was like, they just wanted their chips and maybe a bit of cod with a nice crispy batter on it. Anyway, rain was never that wet when you were half scuttered.

La plus faible proportion de DD aurait pu entraîner une réduction quantitative de l'oralité. Bien au contraire, le mode narratorial choisi permet une oralisation de la narration, qui demeure par conséquent un élément central de l'orature doyllienne. Ce mode est proche du *stream of consciousness*, même si, là encore, l'auteur joue avec les limites. On peut s'interroger sur la distinction entre monologue intérieur et *stream*, étudiée dans le chapitre 1 (voir 1.3.4.4) (DE MATTIA-VIVIES, 2006) : le monologue est censé être largement pris en charge par le narrateur, quand le *stream* est beaucoup plus

immédiat. Ce qui permet de différencier les deux est la présence, ou non, d'un co-locuteur. Or, nous avons établi que DOYLE avait toujours à cœur de ne pas demander un travail d'inférence trop important au lecteur afin de ne pas entraver la lecture de manière radicale ; le lecteur est donc le co-locuteur envisagé dans ce style. Le mode narratorial est ainsi plus proche du monologue intérieur que du *stream of consciousness* : il s'agit de suggérer un mode de pensée oralisé, bien que pré-oral car non prononcé, qui s'inscrit à la fois dans le pseudo-oral (puisque la pensée n'est pas orale par nature) et dans le pseudo-écrit (puisque'elle est encore moins écrite) (voir 1.2.3). Loin, donc, de constituer un éloignement stylistique par rapport à l'orature au DD, l'intériorisation que constitue le passage à davantage de narration se rapproche du cœur de la problématique de la relation langue orale/langue écrite.

Dans *TS*, le DD semble être passé en arrière plan. En effet, le sujet central de *TS* est la grossesse non souhaitée de Sharon qui refuse de révéler l'identité du père de son enfant. Or, la majorité des passages en DD traitent davantage de la vie quotidienne que de cette question. De nombreux passages dialogués sont très triviaux, comme le suivant, entre les jumelles Linda et Tracy et leurs parents (*TS*, 293) :

—Ah, said Jimmy Sr to the twins. —There yis are. An' there's Larry with yis.
He bent down and patted the dog's head.
—He's growin', he said. —He'll soon be makin' his communion. Yis must be
thirsty after your camogie, are yis?
—Yeah, said Linda and Tracy.
—Yes! said Veronica.
—Yes, said Linda.
—There, said Jimmy.
It was a pound.
Get yourselves some 7 Ups. Or the one tha' Tina Turner drinks. Pepsi.
—What about me?
—A Toblerone
—And a Flake.
Jimmy Sr's hand went back into his pocket.
—Can we have a Flake instead of the 7 Up? said Tracy.
—No! ——Oh, alrigh'.
The twins legged it.
Jimmy Sr smiled over at Veronica.
—Are yeh well, Veronica?

—I'm alright, said Veronica.
—Good, said Jimmy Sr. —Good.

Il ne se passe rien d'essentiel d'un point de vue diégétique dans ce dialogue. Et pourtant, il contribue pleinement à la poétique du quotidien irlandais contemporain. L'intérêt pour le trivial est essentiel chez DOYLE, et est partie prenante de son entreprise poétique. En effet, dans cette conversation triviale, l'intrigue principale n'avance guère, et pourtant le lecteur remarque la tension entre les parents dans les trois dernières répliques. Veronica est tourmentée par cette situation qui bouscule ses principes moraux. Cela est à peine exprimé dans le roman, mais est parfaitement perceptible dans les non-dits du DD. Quelques passages sont toutefois narrés à travers la focalisation de Veronica, et viennent ainsi confirmer ce malaise (*TS*, 150-151) :

But she couldn't really go on. She thought that Sharon's news deserved a lot more attention, and some sort of punishment. As far as Veronica was concerned this was the worst thing that had happened the family. But she couldn't really explain why, not really. And she knew that, anyway, nothing could be done about it. Maybe it wouldn't be so bad once she got used to it.

Dans *TS* comme dans *TV* s'établit un dialogue entre la narration et le DD, et c'est ce dialogue qui fait l'épaisseur des deux romans : pour pouvoir en dire le plus possible, il faut utiliser tous les moyens de communication à sa disposition, car tout ne peut pas être dit oralement, et les pensées peuvent aussi être mensongères. Le lecteur a besoin des deux modes de transmission pour comprendre la portée poétique des romans. Parfois, par exemple, le dialogue et la narration se contredisent (*TV*, 575) :

—They thought we were messin', doin' it for a laugh.
Veronica sighed. She'd thought that as well. She had to say something.
—I'm sure they didn't, she said.

Dans *TV*, l'écart entre le contenu du message des paroles rapportées au DD et la narration s'amplifie. Le style devient plus complexe, comme dans cet exemple où il est clair que Jimmy Sr prend sur lui pour essayer de ne pas tomber en dépression (*TV*, 614) :

He was really nice to Bimbo, extra friendly to him.
—How's it goin', and he patted his back.

He whistled and sang as he worked.
—DUM DEE DEE DUM DEE DEE —— DUM ——DEE—

But, Christ, when he stopped trying he nearly collapsed into the fryer. You're grand, he told himself. You're grand, you're alright. You're grand. You're a lucky fuckin' man.

D'une certaine manière, la narration confirme (trop ?) par moments le contenu discursif du DD, et à trop en dire, enlève au lecteur le travail d'inférence qui participe du plaisir de lecture et de la flexibilité de l'interprétation (TV, 615) :

It was like a film about a marriage breaking up.
—The cod's slow enough tonight —
Bimbo saw Jimmy Sr's face before he'd finished what he'd be going to say, and he stopped. Jimmy Sr tried to save the mood. He straightened up and answered him.
—Yeah, - eh —

D'autres fois, ce dialogue emploie une syntaxe mensongère qui amène le lecteur à s'interroger sur la fiabilité du mode narratif, comme dans l'exemple suivant (TV, 555) :

There was another day; Jimmy Sr was going to play pitch and putt, against Sinbad McCabe. It was the Hon Sec's Prize he was playing him in, and Sinbad McCabe was the Hon Sec himself, and Jimmy Sr hated the cunt. So he really wanted to win it, to beat the bollix in his own cup. He was getting a few sandwiches into him — not rasher ones, mind you — and a bowl of soup, and psyching himself up at the same time. There were two things Jimmy Sr hated about Sinbad McCabe, two main things: the way he always waited till the Hikers was full before he filled in the results on the fixtures board, like it was the Eurovision fuckin' Song Contest he was in charge of, and the the way you could see the mark of his underpants through his trousers. There were other things as well but they were the big two. Jimmy Sr was going to look at Sinbad's underpants lines before he took a shot; it would help him concentrate. He wouldn't talk to him either, not a word, and he'd stand right up behind him when Sinbad was putting, as close behind as he could without actually climbing into his trousers. **He was telling Veronica and Sharon this when Bimbo came in.**

Le paragraphe commence syntaxiquement comme des pensées indirectes libres de Jimmy Sr. Le lecteur pense ne pas s'y tromper, puisqu'il s'agit du mode narratif principal à l'œuvre dans le roman. Toutefois, la dernière phrase de ce paragraphe indique qu'il s'agit en fait de paroles indirectes de libres, et non de pensées. Le lecteur est donc amené à s'interroger : Jimmy Sr a-t-il prononcé le paragraphe entier, ou un renversement s'est-il opéré au milieu du paragraphe ? Le *mindstyle* est si cohérent qu'il est impossible de

distinguer entre le style des pensées et le style des paroles, et la question demeure insoluble. Exception faite de « There was another day » qui semble indubitablement s'inscrire dans le mode narratorial, le reste du paragraphe peut parfaitement être repassé au DD avec le résultat suivant :

—I'm goin' to play pitch an' putt, against Sinbad McCabe. It's the Hon Sec's Prize I'm playin' him in, an' Sinbad McCabe is the Hon Sec himself, an' I hate the cunt. So I really want to win it, to beat the bollix in his own cup. I'm gettin' a few sandwiches into him — not rasher ones, mind you — an' a bowl o' soup, an' psychin' himself up at the same time. (...)

Ainsi, l'*orature* prend une dimension plus littéraire dans *TS* et *TV* ; c'est une des conséquences de l'intériorisation dans ces deux romans. Le mode narratorial est bien moins flou que dans *TC*, et semble s'orienter vers une plus grande stabilité de la position narrative. Pour autant, ce processus n'est pas arrivé à terme, car la narration se permet des poussées déictiques dans les pensées d'autres personnages. Par exemple, dans *TS*, il y a parfois des poussées déictiques dans la focalisation des jumelles (*TS*, 176) :

—They're stupid, said Linda.
She hadn't meant to say that. She knew she'd made a mistake but she hated those skirts, especially her own one.
Veronica roared.
—Aaah!
The hours she'd wasted; cutting, clipping, sewing, making mistakes, starting again.

La narration demeure donc instable. Un mouvement s'opère vers davantage de stabilisation mais il n'est pas terminé dans *TS*. Dans *TV*, la narration est plus stable en ce sens qu'il y a un seul focalisateur principal, ce qui constitue une évolution par rapport à *TS*. DOYLE déclare même dans son entretien à Sara MARTIN (1998) :

I don't give many descriptions in the first three books (the later ones are much more detailed) because I felt they were out of place. **Jimmy Rabbitte Sr is very close to being the narrator of *The Van***. It would never dawn on him to describe his street or his house; the words of the book wouldn't be as close to him if this happened.

La focalisation presque externe qui caractérisait *TC* est graduellement remplacée par une focalisation plus interne, et la frontière narrateur/personnage est brouillée.

Toutefois, Jimmy Sr n'est pas véritablement le narrateur, puisque les points de vue d'autres personnages sont parfois exprimés sans que Jimmy Sr ne connaisse leurs pensées intimes, comme dans l'exemple suivant (*TV*, 545) :

—Easy, said Maggie.
She'd stick the melon onto the fridge in the afternoon so it would be still nice and cold when Bimbo and Jimmy Sr delivered it. They'd use a flask if it was soup; just pour it into the bowls and get it into the houses and onto the tables while there was still steam coming up off it. The main course was no bother because that was what they made all the time.

Il s'agit du point de vue de Maggie, la femme de Bimbo, qui est un personnage secondaire dans le roman. Si Jimmy Sr était un narrateur omniscient – ce qui est peu probable étant donné le projet réaliste du style doylien – il aurait lui-même connaissance des intentions de Maggie. Or, il s'interroge à leur sujet, mais reste dans l'ignorance. C'est le cas par exemple lorsqu'il soupçonne Maggie d'être à l'origine de toutes les décisions relatives au van, et Bimbo d'en être informé avant lui (*TV*, 554) :

When Maggie'd announced the dinners for two with wine and candles Bimbo didn't say anything but Jimmy Sr could tell that he knew about it already. He didn't stand beside Maggie and nod like he'd heard it all before, but he didn't ask her any questions either: he didn't have to. He might even have come up with the candles bit himself. It was the type of romantic shite that Bimbo always fell for.

En tout état de cause, ces deux romans, moins cacophoniques que *TC*, demeurent extrêmement polyphoniques : de nombreux points de vue sont présentés, de nombreuses voix sont entendues, c'est toujours la communauté qui prime sur l'individu. Ainsi, malgré l'intériorisation progressive, l'entreprise esthétique reste centrée sur l'*orature* et la *dialecture*. Il s'agit toujours pour DOYLE de faire correspondre fond et forme. Dans *TS* et *TV*, il s'agit également de donner plus d'épaisseur aux personnages et aux tragédies du quotidien irlandais contemporain qu'ils/elles traversent.

3.2.1.2.2.2 Marqueurs d'oralité et d'irlandité : vers une irlandité littéraire

Alors que *TC* est un laboratoire stylistique dans lequel les techniques d'encodage de l'oralité foisonnent, *TS* et *TV* s'inscrivent dans une tendance à la stabilisation. On note en effet très peu de nouveaux marqueurs d'oralité au niveau graphique pour l'encodage phonétique/phonologique de l'accent ou de l'oralité, et nous avons vu que les marqueurs récurrents étaient systématisés pour confirmer l'entreprise réaliste de l'auteur. Du point de vue grammatical, il semblerait que l'auteur se repose sur les bases posées dans *TC* afin d'insérer davantage de marqueurs d'oralité et d'irlandité. On relève par exemple une attention toute particulière à l'emploi des aspects en AI et des formes verbales irrégulières :

(*TS*, 146) —Yeah, I am. I done —
—Did, said Veronica.
—I did the test.
(Sharon et Veronica)
(*TS*, 236) —I had five fuckin' jobs to choose from when I got thrun out o' school;
(Jimmy sr)
(*TS*, 311) —D'yeh expect me to cough up every time a man thinks Leslie done somethin'?; (Jimmy Sr)
(*TV*, 467) —Poor oul' Bimbo was a bit shook after it, sot hey called it a day.
(Jimmy Sr)
(*TV*, 524) —I seen yeh, said Jimmy Sr, again. (Jimmy Sr)
(*TV*, 564) —Jaysis!! Did yeh see wha' he done! (Jimmy Sr)
(*TV*, 566) —I was thrun in. (Jimmy Sr)
(*TV*, 575) —Maggie did annyway. She wouldn't have just gone back into the house if she hadn't of. (Jimmy Sr)

L'exemple de la page 146 est particulièrement intéressant pour la caractérisation de Veronica. En tant que figure maternelle, elle cherche à faire prendre conscience à ses enfants de la norme linguistique vers laquelle converger : un anglais plus standard et moins dialectal, qui n'est ni l'AI, ni un anglais influencé par tout autre dialecte. Cet extrait, tiré de la deuxième page du roman, définit le rôle linguistique joué par Veronica dès le départ, et est confirmé quelques pages plus tard (*TS*, 149) :

—I know, I know tha', Veronica. But it's his fault as much as Sharon's. Whoever he is. —It was his flute tha'—

—Daddy!
—Well, it was.
—It's no wonder they all talk the way they do, Veronica gave out to Jimmy Sr.

Par comparaison, les autres exemples démontrent une fois de plus l'attachement de Jimmy Sr à son identité dialectale. Les aspects de l'AI, peu employés dans *TC*, trouvent leur place dans *TS* et *TV* :

(*TS*, 148) —Darren's after hittin' me.
(*TS*, 202) —Young Sharon's after gettin' herself up the pole.
(*TS*, 153) —Wha' does Jimmy be doin' up there when he's shoutin'.
(*TV*, 458) —The more I look at it, said Bimbo, —the more I think we're after gettin' a bargain; d'yeh know tha'.
(*TV*, 518) —Does your bollix not be in bits ridin' around like tha'? Jimmy Sr asked him.
(*TV*, 478) —I have them counted; she warned them.

Les marqueurs aspectuels étaient peu employés dans *TC*, sans doute pour ne pas ajouter au foisonnement de marqueurs graphiques d'oralité et d'irlandité. Ils contribuent fortement à ancrer l'œuvre de Barrytown dans une poétique de l'irlandité littéraire, ce que les choix lexicaux de DOYLE confirment.

Le lexique employé dans *TS* n'est guère différent de celui observé dans *TC*. En effet, un certain nombre de termes propres à l'AI et/ou à l'anglais dialectal sont déjà présents dans le premier roman de la *Trilogie*. Néanmoins, de nouveaux termes font leur apparition, pour la plupart à raison d'une ou deux occurrences seulement. *TS* demeure donc lexicalement dans la lignée de *TC*. Les termes introduits sont généralement compréhensibles en contexte par le lecteur non irlandais, et n'entravent pas l'expérience de lecture. Ils contribuent cependant fortement à la création du sentiment d'irlandité linguistique et démontrent également la conscience linguistique aiguisée de l'auteur et des personnages qu'il met en scène. Le lexique stabilisé est constitué d'environ une dizaine de termes relevés ci-dessous :

Eejit (*TS*, 147, 150, 208, 226, 227, 230, 247, 250, 276)
Grand (*TS*, 155, 166, 169, etc.)
Gas (*TS*, 202, 230, etc.)
Yoke (*TS*, 187, 229, etc.)

Gobshite (*TS*, 157)
Bollix (*TS*, 154, 232, 266, 275) ; Bollox (*TS*, 271)
Bird (*TS*, 203)
Janey (*TS*, 172, 242, 336)
Slag (*TS*, 180, 181)
Crack (*TS*, 181)

Une quinzaine de nouveaux termes ou expressions sont employés dans *TS*, mais nous limiterons notre analyse à ceux qui nous permettent de tirer des conclusions sur le style de l'auteur. Le premier terme introduit de *TS* qu'il convient d'étudier est « snapper », puisqu'il donne son titre au roman. Or, ce terme n'apparaît pas dans *l'OED* et n'est pas mentionné par DOLAN (2013). Il est cependant répertorié par *l'UD*¹⁹⁶ avec la définition suivante :

Used in North Dublin, Ireland, as slang for a baby.
'Jaysis Mary, the snapper's gettin' too big for that cot!'

Mais, outre la fiabilité relative de la source dont elle provient, cette définition est de surcroît noyée au milieu de nombreuses autres (« Type of fish », « slang for cunt », etc.), et est aujourd'hui seulement la neuvième définition proposée sur le site. Il est frappant de constater que ce terme, qui est mentionné à cinq reprises dans le roman – six en comptant le titre –, n'est pas répertorié dans le principal dictionnaire de l'AI. Son sens est néanmoins très facilement compréhensible en contexte :

(*TS*, 205) —It's only a baby, said Bimbo. —A snapper.
(*TS*, 217) —Sure, that's wha' we were put down here for. To have snappers.
(*TS*, 244) ——I'd kill annyone tha' did somethin' like tha' to a child. A little kid. They do it to snappers even.
(*TS*, 320) Darren and Linda and Tracy, and even Leslie, were still young enough, and then there'd be Sharon's little snapper as well. A strong active man in the house, a father figure, would be vital for Sharon's snapper.

WHITE (2001 : 62) indique qu'il s'agit d'une troncation de « whippersnapper » (*freluquet, blanc-bec*), un terme péjoratif utilisé pour parler des jeunes, tandis que SHARE, dans *Slanguage : A Dictionary of Irish Slang* (2003 : 301) indique que ce terme est formé

¹⁹⁶ D'après *l'Urban Dictionary*, consulté le 01.08.2016.

par troncation à partir de *breadsnapper*, et vient de la province d’Ulster. Il donne ce roman de DOYLE comme seul exemple pour illustrer sa définition. Par conséquent, le choix de ce terme comme titre du roman est déroutant. Avec *TS*, l’auteur nous invite ainsi à rester sur nos gardes, car la stabilisation et la systématisation du style sont relatives, et le lecteur n’est jamais à l’abri d’une surprise¹⁹⁷. Tout aussi déstabilisant est l’emploi de lexique dialectal par Veronica, comme dans l’exemple suivant *TS* (186) :

—Don’t think you can stroll in and out of here when you feel like it and shout language like a —like a knacker.

Knacker est défini par l’*UD*¹⁹⁸ de la manière suivante :

Irish term of affection for general scum (low lifes). Originally originating from a term of reference for travellers. But nowadays covering whole spectrum of degenerates. Inbreeding is commonplace and your mother can often be your sister.

Cette définition, bien qu’elle emploie un registre de langue peu académique, est corroborée par celle donnée par DOLAN (2013 : 143) :

Knacker /'nækər/, n., someone dealing in horses (for excessive profit) (SMC, Limerick) ; (*pejor.*), a person involved in shady deals (cf. *knack*, trick, device) ; (*pejor.*) a member of the Traveling community ; an impotent man <E dial. (origin obscure).

Bien que l’origine de ce terme soit incertaine et bien qu’il soit attesté dans d’autres dialectes de l’anglais¹⁹⁹, sa présence dans plusieurs sources répertoriant le lexique de l’AI (voir également SHARE (2003 : 182), avec un exemple tiré de *TV*) nous permet de le considérer comme un marqueur d’irlandité lexicale dans *TS*. Veronica est la garante de la norme linguistique dans le roman. Malgré tout, il lui arrive de déroger à ses propres règles comme lorsqu’elle emploie le terme « rip », dans l’exemple ci-dessous (*TS*, 176) :

—Mammy, said Linda. —It’s stupid.

¹⁹⁷ La publication de *Smile* en 2017 viendra confirmer une nouvelle fois cette mise en garde.

¹⁹⁸ D’après l’*Urban Dictionary*, consulté le 27.07.2016

¹⁹⁹ Voir l’*OED* : “One whose trade it is to buy worn out, diseased, or useless horses, and slaughter them for their hides and hoofs, and for making dog’s-meat, etc.; a horse-slaughterer.” Consulté le 21.08.2018.

—I don't care, said Veronica. —I spent hours making those skirts for you two little rips —

Ce terme n'est employé qu'une seule fois dans *TS*, par Veronica s'adressant aux jumelles qui veulent abandonner le cours de danse pour lequel leur mère passe la majorité du roman à leur coudre des jupes. Il est défini par DOLAN (2013 : 203) de la manière suivante :

Rip /rɪp/ *n.* (*pejor.*), general term of abuse for a woman <E dial. (origin obscure). 'Get that old rip out of here !'

Elle est également répertoriée dans le dictionnaire de SHARE (2003 : 270), là encore avec un exemple tiré de ce roman. Le terme est répertorié dans l'*OED* avec la définition suivante : « A disreputable, dissolute, or immoral man ; a rake. Also in weakened use as a term of abuse »²⁰⁰. Ce n'est que sous le coup de l'énervement qu'elle a recours à un vocabulaire dialectal, et ces emplois demeurent donc marginaux, ne remettant pas en cause le statut du personnage. Parmi les autres lexies de l'AI inédites dans l'œuvre, deux sont intéressantes parce qu'elles contribuent à faire de DOYLE un auteur dialectal par excellence. La première est l'expression « be up the pole », dont on relève deux occurrences dans *TS* :

(*TS*, 202) —Young Sharon's after gettin' herself up the pole, Jimmy Sr told them.
(*TS*, 278) She wasn't doing it on purpose — there was no way she'd have got herself up the pole just to get at him.

Cette expression est également présente dans *Ulysses*, comme l'indique l'une des deux définitions données dans l'*UD*²⁰¹ :

1. Pregnant, usually unplanned, Irish slang, as in "knocked up"
From the great Irish film, THE SNAPPER:
"She's gone and got herself up the pole".
2. Pregnant (cf. UP THE SPOUT).
- Is she up the pole?
- Better ask Seymour that. (James Joyce, *Ulysses*)

²⁰⁰ D'après l'*OED*, consulté le 21.08.2018.

²⁰¹ D'après l'*Urban Dictionary*, consulté le 27.07.2016.

Cette expression n'est pas mentionnée par DOLAN (2013). On la trouve néanmoins dans l'*OED*, qui confirme l'irlandité de l'expression²⁰², et dans le *Dictionary of English-Irish Slang* de BANNISTER ([2008] 2016 : 87) qui n'en donne pas de définition mais une traduction en irlandais : *Tá sí sa chlub* avec une précision relative à son emploi à Dublin. Cela confirme l'irlandité de l'expression. La seconde est l'adjectif « rapid », dont nous relevons cinq occurrences dans *TS* ; en voici un exemple (*TS*, 311) :

—A cyclin' club, Darren. Wha' d'yeh say?
—Are yeh not messin'?
—I'm deadly serious, said Jimmy Sr. —Cross me heart, look it, an' hope to die.
You are attendin' the inaugural meetin' of the new cyclin' club.
(...)
—Aaah, rapid !

Ce terme, qui n'est pas répertorié avec ce sens-ci dans l'*OED*, est défini par DOLAN (2013 : 199) de la manière suivante :

Rapid /'ræpəd/ *adj. (colloq.)*, excellent (Dublin). 'That film was bleedin' rapid!' Doyle, *The Commitments*, 9: "The Commitments... That's a rapid name."

Dans ces deux exemples, il est intéressant que DOLAN et SHARE tirent leurs exemples de l'œuvre de DOYLE – même s'il s'agit du film pour le premier, car cela tend à confirmer le statut d'auteur de l'irlandité que nous attribuons à DOYLE. L'irlandité lexicale de *TV* repose presque exclusivement sur des termes déjà employés dans les romans précédents, et la stabilisation de l'irlandité linguistique doylienne semble ainsi presque aboutie.

En conclusion, les marqueurs d'oralité et d'irlandité de *TS* et de *TV* ne sont pas ornementaux : ils contribuent à la fois à la caractérisation et à la mise en place d'une irlandité littéraire qui fait de DOYLE un auteur reconnu pour ce style. Par conséquent, bien que l'*orature* doylienne ne soit pas complètement stabilisée dans ces deux romans, ce phénomène est bien engagé : DOYLE semble être en bonne voie pour trouver sa signature

²⁰² D'après l'*OED* : « Irish English. Pregnant. Frequently in to put (also stick) up the pole. », consulté le 21.08.2018.

stylistique, et cette stabilisation ouvre la voie à la mise en place de sa poétique du parler populaire irlandais contemporain. La plus grande diversité des personnages contribue à donner du relief à la réflexion linguistique qui domine *TS* : l'encodage dialectal vient en renfort de la caractérisation et donc de l'individualisation des personnages. On est là au cœur de la phonostylistique : le langage employé par les personnages (accent, lexique, grammaire) participe de l'établissement de leur personnalité, et donc du rôle qu'ils jouent dans le roman. Ainsi, bien que l'auteur tente de faire oublier sa présence, il apparaît très clairement que l'*orature* dans *TS* et dans *TV* remplit une fonction assez similaire à un filtrage auctorial ou narratorial, et permet à l'auteur d'apporter davantage d'épaisseur à ses intrigues et aux personnages qui les font vivre.

3.2.1.2.3 Une orature stabilisée au service de la complexification stylistique

TS et *TV* sont moins cacophoniques que *TC*. Bien que certains (PERSSON, 2003) lisent dans la stabilisation et la systématisation de l'*orature* et de la dialecture une forme de lissage stylistique et poétique de la part de l'auteur, il nous semble au contraire que cette évolution est davantage quantitative que qualitative. Elle démontre une volonté de corrélation entre fond et forme. En effet, la cacophonie était de mise dans *TC* où elle servait parfaitement la thématique de l'engagement et du désengagement au cœur du roman. Dans *TS* et *TV*, la polyphonie demeure, mais les romans sont focalisés sur des personnages précis, et plus intériorisés. Par conséquent, si l'esthétique évolue, c'est pour servir une entreprise poétique précise : laisser s'exprimer les voix de Sharon et Jimmy Sr, bien plus que celles des autres personnages, car ce sont eux qui évoluent au fil de ces deux romans.

The Snapper

D'une certaine manière, comme l'indique WHITE (2001 : 68), *TS* peut être considéré comme un roman d'apprentissage :

The Snapper is a bizarre *bildungsroman* during which Sharon undergoes a rite of passage and matures because of her experience. She goes from being an almost stock comic heroine to being a fully realized and individualized character.

WHITE parle de roman d'apprentissage *bizarre*, sans expliquer le choix de cet adjectif. Néanmoins, ce qualificatif est approprié, car l'évolution du personnage de Sharon, qui justifierait de qualifier *TS* de *Bildungsroman*, n'est pas évidente. Nous avons mentionné des changements dans son langage, mais rien de radical : elle continue à utiliser les marques d'oralité et d'irlandité qui la caractérisaient au départ. Son rapport à ses parents évolue de manière considérable, mais elle n'en devient pas une adulte indépendante pour autant. Si Sharon n'est plus la même à la fin de *TS*, il est néanmoins impossible de dire qu'elle a radicalement changé. Il est cependant certain que son évolution passe par une utilisation singulière du langage au fil du roman.

Dans son entretien avec WHITE (2001 : 170), DOYLE admet que, malgré la cacophonie parfois créée par l'abondance de dialogue, le silence est parfois plus porteur de sens que les paroles elles-mêmes :

Their conversation is not deep—so what, whose is? This conversation is not normal—in fact, you're taping it—but we are not having a chat on the bus. But when you do have a chat on the bus, like when I was on my way here today, I stopped and chatted with the caretaker at the local school about the weather, and then later someone stopped me and we talked about a match that was on the telly last night. So these are normal conversations. That's what I wanted to record. **In a lot of conversations, it's what they don't say that is more interesting than what they do say.** I don't think they lead meaningless lives at all.

Comme quelqu'un qui surprendrait les bribes d'une conversation naturelle, le lecteur, dans sa position indiscreète, doit donc lire entre les lignes et faire des inférences afin de faire émerger le sens de certaines conversations et les intentions de certains

personnages. Le silence tient une place centrale dans l'œuvre de Barrytown, jusqu'à parfois être l'élément principal de la diégèse. C'est notamment le cas dans *TS*.

TS est l'histoire d'une jeune fille qui tombe enceinte à la suite d'une relation sexuelle dont elle refuse de parler. Elle ne veut pas divulguer l'identité du père de son enfant, qui n'est autre que le père d'une de ses meilleures amies. Son embarras vient sans doute du fait que son consentement dans cette relation sexuelle n'est pas établi. Quoi qu'il en soit, si Sharon refuse de nommer le père de son enfant, la narration refuse quant à elle de nommer clairement l'acte terrible qui l'a mise enceinte et qui est décrit dans le passage suivant (*TS*, 185) :

She was glad she didn't remember much about it. The bits she did remember were disgusting. It wasn't a moving memory, like a film. It was more like a few photographs. She couldn't really remember what happened in between. She'd been really drunk, absolutely paralytic. She knew that because she remembered she'd fallen over on her way back from the toilets. She bumped into loads of people dancing. (...) She'd made it back to her table and she just sat there, trying not to think about getting sick. She remembered Jackie was asking her was she alright. Then it was blank. (...) She was going to be sick. She rushed and pushed over the dance floor, past the toilets, outside because she wanted cold air. It was blank again then for a bit but she knew that she didn't puke. The air had fixed her. She was leaning against the side of a car. She was looking at the ground. It was just black gravel so she didn't know why she was looking at it; maybe because she'd thought she was going to get sick earlier. Anyway, she was shivering but she didn't move; go back in pity. She couldn't move really. Then there was a hand on her shoulder. —Alrigh', Sharon? he'd said. Then it was blank and then they were kissing rough —she wasn't really: her mouth was just open — and then blank again and that was it really. She couldn't remember much more. She knew they'd done it — or just he'd done it — standing up because that was the way she was in the next bit she remembered; leaning back against the car, staring at the car beside it, her back and arse wet through from the wet on the door and the window and she was wet from him too. She was very cold. The wet was colder. He was gone. It was like waking up. She didn't know if it had happened. She wanted to be at home. At home in bed. Her knickers were gone. And she was all wet and cold there. She wanted to get into bed. She went straight home. She staggered a lot, even off the path. She wanted to sleep. Backwards. To earlier. She was freezing but she didn't go back for her jacket.

Il s'agit d'un souvenir décrit par Sharon dans ses pensées. Ce passage joue un rôle important puisqu'il donne au lecteur des informations dont les personnages ne disposent

pas. Quelques pages plus loin, c'est de nouveau dans un passage narratif que Sharon se demande si elle a été violée ou non (*TS*, 185) :

She wondered a few times if what had happened could be called rape. She didn't know.

Le terme « rape » est suggéré par Sharon, mais dans ses pensées uniquement. À aucun moment elle n'en parle à quiconque, et la question demeure irrésolue pour elle. Ni la narration ni le dialogue ne tranchent cette question, qui est donc laissée à l'interprétation du lecteur. DOYLE est parfaitement conscient de l'importance de la réflexion métalinguistique qui occupe son œuvre. Il est particulièrement intéressant de noter que, dans une œuvre de l'oralité, dont l'espace narratif est saturé par des conversations du quotidien, les non-dits sont au moins aussi importants que les paroles prononcées. C'est un choix assumé par l'auteur, qui explique à WHITE (2001 : 151) :

When I was writing the book, I didn't want to encroach too much. I wanted it to be left up to the reader. Legally, in Ireland, it is not a rape, although I believe that in some states in the States it is a rape. I wouldn't personally consider it a rape. I do believe that he behaved very wrongly in taking advantage of a drunk woman. But again, does that make it illegal? I wanted the circumstances from her memory to be really seedy and awful with this yawning big hole of embarrassment, as much as anything else, with awful hole and the knowledge that it must be kept secret. (...) I wanted the circumstances to be left open to interpretation.

Dans son article « Pregnancy, Privacy, and Domesticity in *The Snapper* », MCGLYNN (2005 : 141) ne laisse pas de place au doute et qualifie Burgess de « rapist ». Le lecteur, ne connaissant pas les intentions de l'auteur, est également prompt à comprendre qu'il s'agit bien d'un viol, sinon au sens légal, au moins au sens moral du terme. En effet, Sharon est extrêmement alcoolisée au moment des faits, au point d'être malade et de ne pas avoir conscience de ce qu'il lui arrive. À ce stade du roman, le lecteur ne sait pas encore que l'homme qui l'a violée est George Burgess. Ce dernier, qui est le père d'une de ses meilleures amies lui impose une relation sexuelle dont elle se souviendra à peine. Dans l'économie générale du roman, l'absence de réponse définitive venant des personnages et

de la narration joue un rôle essentiel. En effet, cela place le lecteur dans la position d'un observateur privilégié qui comprend mieux que quiconque ce que vit Sharon et quel genre de personnage est George Burgess. Au-delà donc de la définition de l'acte, c'est son absence de nom et de mention dans le dialogue qui est au cœur du roman.

La réflexion autour de la communication est partout dans l'œuvre, et tourne autour de deux questions : que faut-il dire, et comment faut-il le dire ? Par exemple, Veronica se demande comment annoncer la grossesse de Sharon aux jumelles et s'il faut les informer du caractère anormal d'une grossesse extramaritale à vingt ans (*TS*, 150 ; *TS*, 160) :

—Sorry, Veronica. —Annyway sure, we'll have to tell them some time annyway, won't we.
—Yeah. I suppose so. —Yeah. I hadn't thought o' tha', said Sharon.
—I have, Veronica told her.

De la même manière, le narrateur choisit de garder certaines informations et d'en divulguer d'autres : faut-il nommer le viol ? Faut-il donner le nom du père de l'enfant ? Sharon ne sait pas comment annoncer la nouvelle à ses amies ; Jimmy Sr ne sait pas comment parler à ses enfants (Darren, Sharon, Jimmy Jr) ; George Burgess tente de parler à Sharon et Sharon à ses amies suspicieuses, etc. Pour autant, le tabou de l'avortement n'est pas contourné, puisque Jimmy Sr demande à sa fille si elle souhaite ou non garder le bébé (*TS*, 149-150) :

Jimmy Sr now said something he'd heard a good few times on the telly.
—D'yeh want to keep it?
—Wha' d'yeh mean?
—D'yeh—d'you want to keep it, like?
—He wants to know if you want to have an abortion, said Veronica. —The eejit.
—I do not! said Jimmy Sr.
This was true. He was sorry now he'd said it.
—There's no way I'd have an abortion, said Sharon.
—Good. You're right.
—Abortion's murder.
—It is o' course.

Bien qu'extrêmement maladroite, cette demande n'est pas sans importance. Dans l'Irlande de 1990, l'avortement est un sujet tabou puisque son interdiction est inscrite

dans l'article 8 de la Constitution²⁰³. Le tabou du nom du père, en revanche, dure pendant la majeure partie du roman. Sharon, après avoir tout fait pour nier qu'il s'agissait de George Burgess et avoir tenté de faire croire à tout le monde qu'il s'agissait d'un marin espagnol de passage²⁰⁴, finit par l'avouer implicitement à son père (*TS*, 292) :

—Wha' —what if it looks like Mister Burgess?

Ce tabou gâche la relation entre Sharon et Jimmy Sr, ce dernier ne supportant pas d'être laissé à l'écart et d'entendre les rumeurs qui circulent au sujet de sa fille. Les deux focalisateurs principaux ne se parlent ainsi presque pas pendant une grande partie du roman (*TS*, 281) :

Sharon noticed. It wasn't hard. Her daddy stopped talking to her during the drives into work. He stopped saying Thanks Sharon when she handed him things at the table. He stopped asking her how she was and saying There's Sharon when she came in from work or in the mornings. He said Howyeh to her as if it cost him money.

Au cœur du roman, les deux personnages principaux sont en pleine crise identitaire : Jimmy Sr n'est pas capable d'assumer son rôle de père, et Sharon peine à intégrer son futur rôle de mère. Une chose est sûre, les deux personnages principaux sont plus tout à fait les mêmes à la fin du roman, et leur évolution se fait à travers le langage. La réflexion autour du registre de langue occupe une place essentielle dans *TS*. Jimmy Sr découvre énormément de vocabulaire grâce à un livre sur la grossesse, et Sharon s'interroge quant au vocabulaire utilisé par les médecins. Qu'elle connaisse ou non les termes, Sharon ressent le besoin d'utiliser leur équivalent vulgaire, qui a toujours plus de sens pour elle (*TS*, 214) :

—Ah, she was nice, said Sharon. —Come here though. I nearly died, listen. She said she wanted to know me menstrual history an' I didn't know what she was

²⁰³ Article qui sera abrogé en 2018 par référendum. Cette abrogation ne légalise pas l'avortement, mais ouvre la voie au Parlement pour une légalisation prochaine.

²⁰⁴ Bien que DOYLE s'en défende (WHITE, 2001 : 162), il est difficile de ne pas lire dans ce choix une référence à la nouvelle « Eveline » de JOYCE, dans laquelle l'héroïne est censée quitter l'Irlande avec un marin.

talkin' abou' till she told me. I felt like a righ' fuckin' eejit. I knew what it meant, like, but I was —
—Why didn't she just say your periods? said Yvonne.
—Doctors are always like tha', said Mary.
—Menstrual history, said Jackie. —I got a C in that in me Inter.
They roared.

La réflexion métalinguistique met en avant le sentiment d'infériorité que ressentent les jeunes filles face aux médecins qui utilisent un vocabulaire technique ; elle permet également à Sharon de tenir à distance une réalité difficile. Dans sa volonté de faire les bons choix et de développer son autonomie pendant sa grossesse, Sharon découvre de nombreux termes relatifs à la grossesse et au corps humain, et tente de se les approprier, comme dans l'exemple suivant (*TS*, 156) :

Her nipples were going to get darker. She didn't mind that too much. The veins in her breasts would become more prominent. Sharon didn't like the sound of that. That worried her. She wondered would they be horrible and knobbly like her Auntie Mona's varicose veins. The joints between her pelvic bones would be widening. She hoped they wouldn't pinch a sciatic nerve, which ran from her arse down through the back of her legs, because she had to stand a lot of the time in work and a pinched sciatic nerve would be a killer. She read about her hormones and what they were doing to her. She could picture them; little roundy balls with her arms and legs. She hoped her bowel movements stayed fairly regular. Her uterus would soon be pressing into her bladder. What worried her the most was the bit about vaginal secretions. They'd make her itchy, it said. That would be really terrible in work, fuckin' murder. Or when she was out. She'd have preferred a pinched sciatic nerve.

S'ils ne s'adressent pas la parole, Jimmy Sr et Sharon font chacun de leur côté un cheminement personnel et linguistique dont ils sortiront grandis, Sharon sans doute davantage que son père, puisque c'est elle qui fait le premier pas pour engager de nouveau la conversation (*TS*, 285) :

—Hiyeh, said Sharon.
Jimmy Sr didn't answer. He kept his eyes on Curiosity Killed the Cat.
—I said Hiyeh, Daddy, said Sharon.
—I heard yeh.
—Then why didn't you answer me?
—Wait a—
—An' why haven't yeh answered for the last —weeks?
She got off the pouffe and sat in front of him.
—You're in me way, look it, he said.
She said it louder.
—Why haven't yeh answered me?

—Get lost, will yeh; I have.

S'en suit une discussion houleuse mais néanmoins épiphanique dans laquelle ils s'avouent enfin les pensées intimes dont seul le lecteur était informé depuis de longues pages grâce à la narration doublement focalisée. Sharon annonce qu'elle pense quitter le domicile familial, ce qui pousse Jimmy à assumer enfin son rôle de père et à la retenir (*TS*, 291) :

—Sorry. ——Anyway, look—I've been a righ' bollix, Sharon. I've made you feel bad an' that's why you're leavin'. Just cos I was feelin' hard done by. It's my fault. Don't go, Sharon, please.

Sharon was afraid to say no. She didn't want to start him crying again.

—But I'll only keep remindin' yeh—

—Sorry, Sharon. For interruptin' yeh. —This isn't easy for me. I wanted to make you feel bad cos I was feelin' sorry for myself. I can't look at yeh, sayin' this. It's very fuckin' embarrassin'.

He tried to grin but he couldn't.

—I behaved like a bollix, I realize tha' now. ——I didn't think you'd leave. Don't leave. We need you here. Your mammy — Your mammy's not always the best. Because of — Yeh know tha' yourself. I'm a fuckin' waster.

Certains, comme MOUCHEL-VALLON (2005 : 444) sont allés jusqu'à dire que Jimmy

Sr pourrait être le « gamin » qui donne son titre au roman :

Jimmy Rabbitte Senior n'apparaît certes que brièvement dans *The Commitments*, mais lorsque son fils lui cède la place, à lui et à Sharon, c'est dans un roman intitulé *The Snapper* (1990), et dont le titre désigne, précisément, le nouveau-né dans les termes non conventionnels du dialecte dublinois. Or, il s'agit d'un roman dont le héros éponyme pourrait bien être, finalement, l'adulte Jimmy Rabbitte Senior et son oralité babillante autant que le nourrisson en gestation de Sharon.

Cette interprétation corroborerait l'idée selon laquelle Sharon chercherait quelque peu à se démarquer de son père pour se conformer et devenir mère. Mais aucun des deux personnages n'arrive au bout de son évolution dans *TS*. Jimmy Sr et Sharon se réconcilient, et en définitive, le tabou qui occupe la plus grande partie du roman est tourné en dérision. En effet, les deux personnages ayant réglé leur différend, Jimmy Sr rétorque à Sharon que l'identité du père de son enfant n'a aucune importance pour lui (*TS*, 292) :

—I don't mind what it looks like. I don't give a shite.

—It's easy to say tha' now—

—I don't, Sharon, I swear I don't. Not now, fuck it. I don't mind. If the first words he says are On the Bible, Jim, on the Bible, I won't mind. I'll still love it.

La dérision est poussée à l'extrême par Sharon, qui, dans un pied de nez à Barrytown, décide d'appeler sa fille Georgina (*TS*, 340) :

There she was, asleep; red, blotched, shrivelled and gorgeous; all wrapped up. Tiny. And about as Spanish looking as—
She didn't care.
She was gorgeous. And hers.
Fucking gorgeous.
Georgina; that was what she was going to call her.
They'd all call her Gina, but Sharon would call her George. And they'd have to call her George as well. She'd make them.
—Are yeh alrigh', love?
It was the woman in the bed beside Sharon.
—Yeah, said Sharon. —Thanks; I'm grand.
She lifted her hand — it weighed a ton — and wiped her eyes.
—Ah, said the woman. —Were yeh cryin'?
—No, said Sharon. —I was laughin'.

Le roman se termine ainsi, et l'humour triomphe sur les difficultés du quotidien.

L'humour a une place centrale dans *TS*, car il apporte un peu de légèreté à ce roman beaucoup plus dur que *TC*. Il a une fonction cathartique, en ce qu'il permet de calmer les tensions entre les personnages. C'est ce qu'explique WHITE (2001 : 77) :

Doyle's characters, in their daily lives, illustrate the healing power of humor. They use humor to diffuse anger and to restore harmony. Numerous scenes include anger, shouting, and potential violence, but the characters' senses of humor prevail.

Malgré l'aspect bien moins théâtral de *TS* par rapport à *TC*, l'humour apaise les tensions comme un peu de *comic relief* dans une tragédie. Jimmy Jr, qui est relégué au rang de personnage secondaire dans *TS* détend l'atmosphère – contre son gré, tel un bouffon au théâtre – lors de scènes de tensions familiales. Par exemple, lorsque Sharon annonce sa grossesse à ses parents, ils entendent Jimmy Sr en train de présenter une émission de radio à l'étage de la maison (*TS*, 148) :

—THIS IS JIMMY RABITTE – ALL – OVER – IRELAND.

Outre le fait que cela rajoute un *medium* de communication dans le roman, ce qui n'est pas banal dans cette œuvre cacophonique, ce projet radiophonique de Jimmy Jr l'amène à s'interroger sur son accent et ainsi sur son identité linguistique. Cette phrase revient à de multiples reprises, tel un refrain, mais pas toujours à l'identique :

(*TS*, 301) —THIS IS JOMMY ROBITTE – ALL – OVER – ORELAND.

Au fur et à mesure du roman, Jimmy Jr travaille son accent pour le rendre plus dublinois, ce qui lui vaut d'être tourné en ridicule par son père et sa sœur (*TS*, 314-315) :

Jimmy Jr sat down, on the other side of Sharon.
—What's **thot**? he said.
—A **hudgehog**, said Jimmy Sr. —Two **hudgehogs. Roidin'**.
—Fuck off. (...) —Wacker Mulcahy —he calls himself Lee Bradley on Saturdays —he has to do best man at his brother's weddin'. So Andy said I can have his slot.
—His wha'?
—His slot.
—That's disgustin'.
—Oh yeah.
They both laughed.
—Annyway, listen.
He switched on his new accent.
—**Hoy** there, you there, out there. This is **Jommy Robbitte, Thot's Rockin' Robbitte**, with a big **fot** hour of the meanest, hottest, baddest sounds arouuund; yeahhh. —How's tha'?
—Thick.
—Fuckin' thanks.
—No, it's good. Rockin' Rabbitte, I like tha'.

Les modifications graphiques en caractères gras indiquent un encodage de *Mainstream DE* ou de *New DE*, alors que les personnages s'expriment globalement en *Local DE*. Cet accent employé par Jimmy sert à montrer l'importance de l'identité linguistique des personnages appartenant à la communauté de Barrytown, qui ne s'identifient pas du tout aux accents en vogue dans la capitale. Mais cette réflexion, bien qu'elle révèle une conscience sociolinguistique aigüe au sein de la communauté, est purement humoristique dans *TS*. Ainsi, la réflexion métalinguistique qui est au cœur de *TS* ne sert pas uniquement la diégèse, puisqu'elle contribue à donner une tonalité humoristique au roman. WHITE (2001 : 78) explique :

Doyle also uses humor to show group unity. There is a great deal of laughing and joke telling going on at the pub, and this hilarity means more than just superficial fun. As often occurs in real life, laughter bonds the friends together and shows their support of each other. (...) Sharon tells her friends about her pregnancy at the pub “and then they all started laughing. They looked at another and kept laughing. ...They were all blushing and laughing” (1990 : 53). Even though Sharon knows that Barrytown will talk about her, she thinks her friends will stand by her; “Fuck them. Fuck all of them. She didn’t care. The girls had been great” (68). This united laughter shows their support of Sharon and their joy at her news.

L’humour est néanmoins central à la poétique du parler populaire irlandais contemporain dans *TS* puisque, comme il faisait dans *TC*, tout en jouant un rôle de ciment relationnel entre les personnages, il permet d’adoucir les tragédies du quotidien des habitants des quartiers populaires du nord de Dublin et participe ainsi du réalisme de l’œuvre. Il contribue également fortement au plaisir de lecture, puisque l’humour permet de transmettre une vision optimiste des situations difficiles que traversent les personnages (WHITE, 2001 : 82) :

The combination of memorable, sympathetic characters, witty, fastpaced dialogue, a story line that is neither predictable nor drawn out, and a hopeful, optimistic vision makes *The Snapper* a joy to read and to reread. This richly comic novel contains a great deal of wisdom: it shows us that — through humor and love — we can make our own lives bearable, under almost any circumstances. If “attitude is the paintbrush of the soul”, Sharon shows us how to create a masterpiece with crayons.

Ainsi, la situation potentiellement tragique de Sharon, victime d’un viol qui fera d’elle une fille-mère, est traitée sans tabou, mais avec beaucoup de légèreté. Le positionnement idéologique de l’auteur est ambigu ; il a conscience du risque que constitue le traitement du sujet du viol, et de la description d’une grossesse, par un auteur masculin, comme il l’indique à WHITE (2001 : 151) :

I think there is a place where she almost wishes she could call it a rape. Of course, that was taken from a male writer’s point of view. That was a really tricky point of view for me, just writing that passage, because pregnancy was really an unknown for me, basic biology, and once you read you can use a certain amount of information and imagination to create what it’s like. But that particular point—the actual sexual act in the car park—was really tricky piece and once I got over that, and liked what I’d written, the rest was relatively easy.

Pour MCGLYNN (2005 : 141), ces choix stylistiques et narratoriels sont critiquables en ce qu'ils taisent la tragédie du viol et de la grossesse non souhaitée qui s'en suit.

The Snapper effaces the horror of Sharon's violation at the same time as it minimizes the impact of her pregnancy on her society. Rather than frankness or unsentimentality, *The Snapper* thus constructs a world in which the truth is buried or eradicated. Rather than a mere heartwarming tale of a gutsy working-class family, Doyle's story raises uncomfortable questions about public and private space in contemporary Irish society.

Lorsqu'on lui demande pourquoi le ton est si humoristique, et pourquoi la situation de la grossesse de Sharon est traitée avec autant de légèreté, DOYLE répond qu'il s'agit d'un choix imposé par son entreprise réaliste, confirmant ainsi les échos entre fond et forme qui motivent ses choix stylistiques (WHITE, 2001 : 153) :

Once you choose to write about one family, you have to concentrate on that family. It's a criticism I hear a lot—why was it so cheerful? But you can't have, "Meanwhile, down the street ..." It breaks the story up completely. And it's not a sociological tract—it's a story about people. But it was a version of reality. And I know from watching people I know in the same situation.

En fin de compte, c'est l'aspect humoristique qui l'emporte dans *TS*, et Sharon est une héroïne comique qui endure sans jamais flancher. Bien que l'on puisse critiquer le choix de traiter le sujet du viol et ses conséquences sur un ton aussi léger, cela est parfaitement cohérent dans la poétique doylienne du parler irlandais contemporain. Ce choix rend accessible des sujets de société essentiels. Il n'y a pas de déterminisme social chez DOYLE, dont les personnages tentent tant bien que mal de s'extraire des situations dramatiques dans lesquelles ils se trouvent. *TV* ne fait pas exception, mais sur un ton différent. Le dernier roman de la trilogie s'enfonce dans un style plus sombre. Malgré de nombreuses similitudes sur le plan stylistique entre *TS* et *TV*, les différences qui demeurent participent de l'évolution que nous tentons de mettre en lumière. Cette dernière n'est pas à visée purement ornementale ou esthétique, mais a des conséquences poétiques.

The Van

Sans disparaître, l'humour qui caractérise les deux premiers romans de la trilogie peine à trouver sa place dans le quotidien de *TV*. Le roman suit Jimmy Sr dans sa vie de chômeur. Il vient de perdre son emploi en tant que plâtrier, et n'a pas de projet. Jimmy Sr n'a pas le potentiel comique de Sharon, et *TV* est un roman beaucoup plus sombre que les deux précédents. Centrée sur Jimmy, la narration permet de donner davantage d'épaisseur à ce personnage, le gamin de *TS*, ce père de famille qui ne parvient pas à trouver sa place dans sa famille, et que le chômage, en l'empêchant de trouver sa place dans la société, prive de son identité comme l'explique WHITE (2001 : 89) :

Jimmy's job loss causes him to lose part of his identity. For Jimmy Sr., his job means more than a steady source of income; for most of his life, a major part of his identity has come from being a skilled plasterer. Losing his profession is difficult to come to terms with. When one part of an identity disappears, other such shifts inevitably occur. Jimmy's innate comic vision cannot survive the blows that his identity and self-esteem have suffered. He is still able to recognize the absurdity in situations, but he can no longer laugh at those absurdities.

Une fois de plus, DOYLE centre ce troisième roman sur des thématiques sociales et sociétales parfaitement contemporaines, et la noirceur de *TV* n'est autre que le reflet des difficultés que rencontrent les habitants de la banlieue nord de Dublin. Il explique à WHITE (2001 : 154) :

It's a darker book by necessity and there's no room for a little sequel at the end. It's just a lot of people in Ireland—unemployment is a reality for the rest of their lives. They missed the modern education system and they're not qualified to do anything else. They missed reeducation threshold. Basically, the rest of their lives is filling their days. There're hundreds of thousands of people in Ireland like this.

Ces difficultés sont cristallisées par le dialogue entre la narration et les passages en DD. La conversation est hachée, saccadée, fragmentée, comme pour mimer les difficultés de communication des personnages. Cela passe par la ponctuation, mais

également par l'insertion de commentaires narratifs entre les répliques, comme dans l'exemple suivant (*TV*, 623) :

—Well— —, said Bimbo —I hope you're happy now, that's all I can say.
Jimmy Sr had forgotten.
—Wha'?' he said.
It was too early to deny anything.
—You know, said Bimbo.
Bimbo wouldn't look at him.
—No, said Jimmy Sr. —Sorry; I don't know.

En plus de fragmenter la conversation, dans cet exemple les commentaires occupent la place normalement laissée à l'interprétation du lecteur. L'enchaînement de répliques très courtes, à la forme répétitive, contribue parfois à donner un aspect mécanique aux conversations, comme le montre cet échange entre Jimmy Sr et Veronica (*TV*, 614) :

They'd had a ride that night, him and Veronica; not just a ride either – they'd made love.
—You seem a lot better, Veronica said, before it.
—I am, he'd said.
—Good, she'd said.
—I feel fine now, he'd said. —I'm grand.
—Good, she'd said, and then she'd rolled up to him.

La répétition de « s/he'd said » dans cet échange est rendue surprenante par la rapidité de l'enchaînement des répliques. L'encodage paralinguistique semble fausser le ton naturel de cette conversation dans l'intimité du couple, et ainsi venir en contrepoint du contenu de cette dernière. Le regain de bonne humeur de Jimmy Sr est d'ailleurs de courte durée (« But it hadn't lasted » (*TV*, 614)), ce qui confirme cette interprétation.

Par conséquent, le lecteur se sent donc pris au piège d'une lecture trop guidée, qui ne lui demande plus d'inférences. Jimmy est lui aussi pris au piège : sans humour, le personnage semble immobile, et l'absence d'innovation dans l'encodage de l'*orature* semble faire écho à cela. Cette interprétation est confirmée par le fait que Veronica, qui représentait jusqu'alors une forme d'immobilisme conventionnel par son usage normatif

du langage, s'éloigne peu à peu de cette position. Elle reprend l'école, et son langage évolue vers plus de dialecte, comme le montre l'exemple suivant (*TV*, 361) :

—Bye bye so, she said. —Are yeh stayin' up here?

Il s'agit de la première occurrence de non vélarisation de la graphie <ing> de la part de Veronica. On peut se demander si ce changement est une erreur de la part de l'auteur, ou s'il s'agit au contraire de montrer un assouplissement du personnage de Veronica qui prend des cours du soir et côtoie donc de jeunes étudiants. La précision stylistique de l'auteur nous confirme qu'il ne s'agit probablement pas d'une erreur, mais bien de mettre en avant un phénomène de convergence linguistique de la part de ce personnage qui n'était autre que la représentante de la norme linguistique jusqu'alors. L'apparition simultanée de ce phénomène et des pensées de Veronica qui est le focalisateur de ce passage corrobore cette interprétation.

Dans de nombreuses conversations, les non-dits sont plus importants que les paroles, et il revient au lecteur, à qui ce plaisir n'est pas tout à fait ôté, de faire des inférences (*TV*, 558-559) :

—D'yeh know wha'? he said.
Here went.
He chuckled first so it would sound right, half a joke.
—This place should be called Bimbo and Jimmy's Burgers, he said.
—No, said Bimbo, very – too fuckin' quickly.
Jimmy Sr's heart was pounding.
—It wouldn't sound righ', said Bimbo.
—Yeah, Jimmy Sr agreed with him. —You're righ'.
—Too long, said Bimbo.
—Exactly, said Jimmy Sr. —I wasn't serious—
—I know tha', – still—
—No, you're righ'.

Jimmy Sr est frustré de n'être pas vraiment considéré comme un partenaire par Bimbo, ainsi que cela avait été décidé au départ. Il tente de le faire comprendre à son ami, mais ne parvient pas à se faire entendre. La fragmentation du dialogue rend la gêne palpable pour le lecteur, même si Jimmy ne l'exprime pas verbalement. Cette gêne est

d'ailleurs marquée visuellement grâce aux différentes vignettes qui constituent la narration et interrompent la fluidité du flot des conversations. En effet, l'exemple précédent est directement suivi par (*TV*, 559) :

—You've been great pals for years, said Veronica.
Jimmy Sr nodded.
That was true. Still was.
—You should try to make sure that it stays that way, said Veronica. —The two of you.
Jimmy Sr kind of laughed.
—Don't worry, love, he said. —Anyway, it's not Bimbo really — I don't know. It's her.
Veronica said nothing.

Ce passage éclaire les relations entre personnages, et met en lumière la difficulté de communication entre Jimmy Sr et Bimbo. Il y a des choses qu'il ne parvient pas à dire à son ami, et c'est au cours d'une conversation avec son épouse qu'il l'exprime. Le lecteur, quant à lui, le sait déjà, puisque le malaise entre Jimmy Sr et l'épouse de Bimbo lui a été révélé dans la narration, via les pensées de Jimmy Sr. En parallèle, le silence s'installe entre les deux personnages, qui ont conscience de la fragilité de leur amitié (*TV*, 568) :

The next thing either of them said could have started a fight so they said nothing.

Incapable de dire les choses à Bimbo, Jimmy Sr prévoit une soirée entière à sortir en ville dans des pubs pour pouvoir apaiser sa conscience une fois enivré. Malgré tout, les choses ne sont pas aisées à formuler (*TV*, 585) :

—That's the thing though, said Jimmy Sr, back serious. — Veronica an' Maggie, We're lucky fuckin men. But — they're wives. Am I makin' sense?
—Yeah.
—Those ones back there aren't. They might be married an' tha' but — they're more women than wives, eh — Fuck it, that's the only way I can say it.
—I know wha' yeh mean, said Bimbo.
Jimmy Sr felt so good, like he'd got something huge off his chest.

Dans *TV*, l'écart entre le contenu du message des paroles rapportées au DD et la narration s'amplifie, et le style se complexifie donc, comme dans cet exemple où il est clair que Jimmy Sr prend sur lui pour essayer de ne pas tomber dans la dépression la plus totale (*TV*, 614) :

He was really nice to Bimbo, extra friendly to him.
—How's it goin', and he patted his back.
He whistled and sang as he worked.
—DUM DEE DEE DUM DEE DEE —— DUM ——DEE—
But, Christ, when he stopped trying he nearly collapsed into the fryer. You're grand, he told himself. You're grand, you're alright. You're grand. You're a lucky fuckin' man.

De nouveau, c'est dans une alternance entre dialogue et commentaires narratifs que le roman atteint son apogée lorsque, complètement ivres, les deux personnages se disent enfin les choses qu'ils taisent depuis des pages (*TV*, 597-598) :

He saw half of Bimbo's face behind the door. He threw everything against it and it smacked Bimbo's face, and all of the violence went into him.
He'd hurt Bimbo.
He wanted to lie down on the floor.
Bimbo came out and went over to the mirror. He had his hands over his forehead. Jimmy Sr followed him.
—Are yeh alrigh'?
Bimbo didn't answer.
He studied his forehead. There was a graze, and there'd be a lump. But there was no real damage.
—Sorry, Bimbo —— righ'?
Bimbo still didn't say anything.
—Are yeh alrigh'? ——Are yeh?
———It's no thanks to you if I am.
—Ah look it; sorry, righ'. ——I just lost the head—
Just now, that second, he couldn't even remember why. Then it came back.
—Wha' did yeh go an' tell them abou' the van for?
—Why shouldn't I have? She asked me what I did for a livin', so I told her.
—Well, yeh messed it up for me with your woman —
—How did I? said Bimbo. —You messed it up yourself. It's not my fault if - if she didn't like yeh, is it?
—I was away on a hack until you opened your fuckin' mouth —
—How did I?
—You told her abou' the fuckin' van, that's how.
—What's wrong with tha'?
——Ah—
Jimmy Sr didn't know how to answer.
Bimbo was looking at his forehead again.
—Is it not good enough for you now? Bimbo asked him.
—It's not tha'—
—It pays your wages, Bimbo told him.

Jimmy Sr was lost.
 —If you don't want to work in it, said Bimbo, — you can leave any time yeh want to. ——An' good riddance.
 —Ah look it - for fuck sake —
 —I'm sick o' you an' your bullyin'—, sick of it—
 They were sober and drunk, sober and drunk.
 —You got off with your woman an' ——Sorry.
 Bimbo slumped, like he'd nothing left to hold him up. Jimmy Sr went over and put his hand on his back.
 —That's the stupidest row we've ever had, said Bimbo.
 —Thick, said Jimmy Sr. —Fuckin' ridiculous.
 ——We'll go home, will we?
 —Wha' abou' Anne Marie? said Jimmy Sr.
 —I don't want ——Let's go home.
 —Okay.
 That was the best.
 —Fair play to yeh, though, said Jimmy Sr. —Anne Marie an' tha'.

Si cette longue scène à la portée cinématographique indéniable confirme une chose, c'est que DOYLE est un excellent dialoguiste. Cet extrait d'une fulgurance incroyable n'est pas sans rappeler les conversations vives de *TC*, ou la scène cathartique entre Jimmy Sr et Sharon dans *TS*. L'intériorisation progressive à l'œuvre dans *TS* et *TV* a pour conséquence de rendre encore plus saillantes ces conversations épiphaniques. Le penchant de DOYLE pour le style dramaturgique est évident, et nous rejoignons ici une remarque de GRENE (2015 : 28) :

Doyle is rendering a comic drama of the spoken which is only perceptible as drama when mediated through its written fiction.

Plus encore que le *medium* écrit, c'est l'*orature*, au sens premier d'écriture romanesque de l'oralité, qui permet à l'auteur de trouver sa voix comique et dramaturgique. Dans des écrits plus tardifs, il séparera l'aspect dramaturgique de la prose romanesque, mais c'est la collision des deux dans le genre du roman qui a permis à l'auteur de trouver sa voix.

Malgré cette épiphanie, l'amitié de Jimmy Sr et Bimbo est brisée. Jimmy Sr a perdu son humour, preuve que rien ne réparera cette relation. Ainsi, lorsqu'ils décident d'aller

jeter le van à la mer, alors qu'on pourrait s'attendre à un trait d'humour de la part de Jimmy, il fait preuve de cynisme et s'en va (*TV*, 633) :

—You'll be able to get it when the tide goes out again, Jimmy Sr told him.
Bimbo said nothing.
Jimmy Sr turned back and headed up to the dunes.

Le lecteur peut être surpris par le pessimisme qui se dégage de cette fin qui contraste avec *TS*. Cette fin marque un tournant dans l'œuvre doylienne, en montrant que l'orature n'est pas qu'humour, mais bien simplement un moyen stylistique de parvenir à une fin littéraire. La poétique du parler populaire prend donc également davantage d'envergure dans *TV*, comme l'indique WHITE (2001 : 97) :

By showing both the scarcity of joyous humor and the absence of the comic spirit in Jimmy's life, Doyle demonstrates the tremendous need for both.

TV repose sur le quotidien contemporain de milliers d'Irlandais. Il s'agit d'une poétique de l'ennui, de la dépression et de la peur du lendemain. Le ton est donné dès la première page (*TV*, 347-48), où Jimmy Sr quitte la cuisine pour aller s'asseoir sur le porche, et regarder une voiture passer. Si la vie des personnages semble inintéressante et morne, c'est parce que le quotidien des habitants de la banlieue nord de Dublin l'est parfois. DOYLE s'insurge contre la condescendance de celles et ceux qui jugent la vie des personnages de Barrytown insignifiante (WHITE, 2001 : 171) :

I don't think they lead meaningless lives at all. Their lives are a different pattern. Jimmy Sr and Bimbo spend a lot of time sitting on a doorstep and talking about nothing in particular, but the people who are saying their lives are meaningless are sitting in a café, talking about the same things, but using different accents and an active vocabulary of about a couple of hundred words, but they may be coming to the same conclusion. They may not have any more depth, but because the setting is right, and they've the right haircuts and are dressed in black, this is depth and that is shallow. I don't see it that way at all.

La triste fin de *TV* marque la fin de la trilogie, et laisse un goût amer au lecteur. La légèreté qui caractérise *TC* avait laissé place à plus de désillusion dans *TS*, et a complètement disparu dans *TV*. Stylistiquement, le foisonnement cacophonique parfois déroutant de *TC* a lui aussi laissé place à une orature plus maîtrisée et intériorisée dans

TS et plus encore dans *TV*, jusqu'à être jugée « lisse » par certains (PERSSON, 2003), comme une forme de trahison vis-à-vis des classes populaires centrales aux romans. Or, l'évolution stylistique des romans de la trilogie ne tait pas la difficulté du quotidien des habitants de la banlieue de Barrytown, bien au contraire. Simplement, plutôt que de la montrer à travers des modifications graphiques multiples et un foisonnement lexical parfois déstabilisant pour le lecteur, l'écriture s'exprime davantage dans un dialogue qui s'établit à deux niveaux : d'une part entre le DD et la narration, qui parfois se confirment et parfois se contredisent, comme pour mimer l'importance et les difficultés de la communication verbale, et d'autre part entre le texte et le lecteur, là aussi non sans difficultés, comme pour signifier à ce dernier que le quotidien irlandais contemporain est plein de rebondissements, et qu'il n'est pas au bout de ses surprises. La première de ces surprises viendra de la publication, en 2014, d'une suite à cette trilogie qui ne devait pas en avoir selon l'aveu de l'auteur. Cette suite, intitulée *The Guts (TG)*, marque la fin d'une quête stylistique pour DOYLE, et prend la place difficile qu'est celle du quatrième roman d'une trilogie.

3.2.1.3 *TG* : la fin d'une quête stylistique : la quatrième roue de la trilogie ?

DOYLE disait dans son entretien avec Sara MARTIN (1998) qu'une des raisons pour laquelle *TC*, *TS* et *TV* avaient été publiés en trilogie était qu'il était arrivé au bout de ce qu'il avait à écrire sur la famille Rabbitte. Or, en 2014 paraît *The Guts*, qui vient ajouter un quatrième volet à la série des romans de la famille Rabbitte. Le titre contribue d'ailleurs à signifier l'appartenance de ce roman à cet ensemble. Dans *TG* on retrouve Jimmy Jr, le fils aîné de Jimmy Sr et Veronica qui était le personnage principal de *TC*. Trente ans plus tard, Jimmy Jr a une cinquantaine d'années. Il est marié, a quatre enfants, et vient d'apprendre

qu'il souffre d'un cancer du côlon – d'où le titre du roman. Dans un entretien à l'*Irish Times*²⁰⁵, DOYLE admet la violence de ce choix pour le lecteur :

It seems really brutal that Jimmy [is] a man of 21 who goes to bed, then comes downstairs and he's 46. With cancer.

Stylistiquement, *TG* met en application le système développé dans *TC* puis affiné dans *TS* et *TV*. C'est un cas d'école dans lequel l'auteur semble réciter sa leçon : le roman est narré à la troisième personne, les marqueurs d'oralité et d'irlandité sont les mêmes, et ils sont utilisés de la même manière. Cependant, le dialogue, qui avait laissé une place importante à la narration dans *TS* et *TV*, reprend une place centrale dans *TG*. Sans doute l'auteur est-il conscient de sa grande qualité de dialoguiste, et peut-être la publication quelques années plus tôt de *TP* et la même année de *TMP* n'est-elle pas sans lien avec ce retour au DD.

Une nouveauté, très rapidement développée dans *TW* et *PS* mais beaucoup plus utilisée dans *TG*, fait toutefois son apparition : la représentation de SMS, moyen de communication qui n'existait tout simplement pas au moment de l'écriture des trois premiers romans. Ils sont nombreux dans *TG*, et leur présence n'est pas fortuite puisque le langage SMS brise la frontière entre langue orale et langue écrite, en tentant de réduire les écarts entre graphie et phonie. Ainsi l'emploi du langage SMS dans *TG* permet de mettre au jour l'écart entre les modifications graphiques utilisées par DOYLE pour signifier l'oralité et l'irlandité de la parlure de ses personnages et la manière dont les personnages eux-même usent de cette technique :

- (1) *Wot did u meen wot did I meen?* (97)
- (2) *U kept callin Ocean Atlantic. X* (105)
- (3) *Joe Duffy poll. Shud pop vist. Txt yes. Get evyone.* (133)
- (4) *Chemo was grand X.* (133)
- (5) *Coffee tastes amazin. X* (137)
- (6) *Are we still on for 2moro, Jmmy?* (171)

²⁰⁵<https://www.irishtimes.com/culture/roddy-doyle-of-the-10-novels-i-ve-written-only-one-stands-alone-1.1806629>, consulté le 23 juillet 2018.

- (7) *If its ok wth u Des.* (171)
 (8) *Whenll I see u agen? 2 many precious moments.* (171)
 (9) *Might hve to cancel trump. I'll get bac.* (186)
 (10) *Cant make it. Srry. Truble wth kids sch.* (190)
 (11) *Grande. Yrself?* (226)
 (12) *Grate.* (227)
 (13) *Pynte?* (227)
 (14) *Friday nite?* (232)
 (15) *How r things? X* (241)
 (16) *Tanx. X.* (250)
 (17) *On way bak - 5 min.* (298)
 (18) *Alrite? Xx* (304)
 (19) *Bring sum money. X.* (305)
 (20) *Gate 8. Remember your bulgarian X.* (308)
 (21) *Where u? X.* (312)
 (22) *Cudnt get in, packed.* (315)
 (23) *Fuckin brilliant.* (316)

Ces SMS permettent d'éclairer le parti pris esthétique de DOYLE dans l'encodage de l'oralité et de l'irlandité. Par exemple, contrairement à ce que l'on constate dans le reste des romans, la ponctuation est beaucoup plus dégrammaticalisée, avec la disparition de l'apostrophe dans *can't*. Les élisions de lettres ne sont pas signifiées par des apostrophes dans « fuckin » (23), « amazin » (5), « callin » (2) ou encore « hve » (9), « bac » (9), « shud » (3) ou « cudnt » (22). Les modifications graphiques sont beaucoup plus systématiques qu'ailleurs dans l'œuvre doylienne avec par exemple « grate » pour *great* (12), « tanx » pour *thanks* (16), « pynte » pour *pint* (13) ou « truble » pour *trouble* (10). Certaines modifications relèvent de l'encodage de l'accent (c'est le cas par exemple de « tanx » qui indique la pronciation dentale du <th> (16)), quand les autres sont simplement du dialecte pour l'œil. D'autres encore pointent les erreurs grammaticales de ces personnages peu instruits (« your » vs. « you're » (20)). Quoi qu'il en soit, cet encodage nous semble avoir une visée purement esthétique dans *TG*. Il sert également à rappeler la difficulté de lecture qu'impliquerait un encodage graphique systématique de l'oralité et de l'irlandité phonétiques dans les romans. On sent avec ce choix l'auteur qui s'amuse à diversifier ses techniques de représentation, tout en se conformant dans l'immense majorité du roman au système qu'il a mis en place dans les trois premiers volets de la

série. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, l'entreprise poétique de *TG* ressemble incontestablement à celle des romans de la trilogie. Par exemple, le langage SMS fait l'objet d'une réflexion métalinguistique, comme dans l'exemple suivant (*TG*, 81) :

The others could wait. He texted Darren. *Did u no Sinead Ni Cheallaigh?* The phone hopped on the pillow beside him. It was Darren. *Yes. How's the arse?* Apostrophe and all, the over-educated prick. *Still attached. Did it no hr well?*

Les choix des uns et des autres dans la rédaction de leurs messages sont interprétés comme des marques d'appartenance, ou non, à la communauté sociolinguistique de Barrytown. Cette réflexion peut être étendue aux e-mails, que Jimmy utilise dans son travail pour contacter des clients. Il a conscience de l'importance de ses choix dans la rédaction de ses messages (*TG*, 64) :

All his clients were middle-aged and most of them seemed to accept it, and they needed to know that the man who was looking after them was of their own, another hip but middle-aged lad. And the weather did that. Information valuable to the middle-aged – *raining here* – handed over with a bit of timeless sarcasm – *as usual*. With clients he'd met, it could become *as fuckin' usual*. But Jimmy hadn't met Andrew.

TG fait appel à des problématiques tout à fait similaires à celles de *TS* et *TV*, et notamment à la difficulté de dire les choses, ainsi qu'à l'importance des non-dits, comme dans l'exemple suivant, où Jimmy se souvient n'avoir toujours pas informé ses enfants de sa maladie (*TG*, 25) :

—But last night you said —
She'd said this after she'd made him come in about three seconds.
—You said I was to think about nice things, said Jimmy.
It was Saturday morning. The kids – he hadn't told them yet; Jesus – were either out or still in bed.

Où dans celui-ci, où la narration souffle au lecteur la difficulté que Jimmy aura à l'annoncer à son épouse, Aoife. Notons au passage que les italiques ont remplacé les parenthèses qui étaient utilisées dans les romans précédents pour signifier l'insertion de paroles non prononcées à l'intérieur d'une réplique au DD (*TG*, 17) :

—Yeh goin' somewhere? said Imelda.
—Yeah, said Jimmy. —Yeah. *Home to my wife, to tell her I have cancer.* 'Fraid so.

Le dialogue entre la narration et le DD est lui aussi une routine bien huilée, que ce soit pour venir confirmer le contenu du DD, ou pour l'informer, comme dans l'exemple suivant (*TG*, 18) :

—Loud an' clear, said Jimmy. —I'm gone. I'll phone yeh.
He probably wouldn't. He had cancer, kids, a wife he loved.

Avec *TG*, DOYLE montre qu'il ne recule toujours pas devant les sujets tabous, et s'attaque frontalement aux thèmes de la mort et de la maladie, et aux conséquences de ces dernières sur le quotidien des personnages et leurs relations humaines. La fille de Jimmy se fait ainsi surprendre au collège en train de boire entre les cours. L'humour qui se dégage de ces situations est amer, et naît souvent dans la collision entre la futilité du quotidien et la tragédie (*TG*, 45) :

—It's the bowel, he said. —Enjoy your muffin.

L'humour naît également dans la collision entre les registres de langue, comme dans l'exemple suivant, où Jimmy et Aoife apprennent que Jimmy est en rémission (*TG*, 213) :

He'd got the all-clear. Himself and Aoife sat there, at the victim's side of Mister Dunwoody's desk. The prick glanced down at the file before he looked at them and smiled. He told Aoife. Jimmy watched the fucker flirt with Aoife as he told her that her husband's biopsy specimen had presented negative margins, how he'd gone up her life partner's arse and come back empty-handed. They'd promised each other they wouldn't cry, if the news was good. They thanked Dunwoody and went for a pint.

Dans *TG*, l'écart par rapport à la norme dans les SMS joue le même rôle que l'accent dans *TS* en créant un rempart cathartique à la tragédie (exemple 2 : *U kept callin Ocean Atlantic. X* et exemple 4 *Chemo was grand. X*). Lorsque Jimmy demande à son fils Marvin de se faire passer pour un chanteur bulgare lors d'un concert, ce dernier prend d'ailleurs un accent, signifié par des modifications graphiques, ce qui n'est pas sans rappeler ce que faisait Jimmy Jr dans *TS* (*TG*, 251) :

—Boris! said Jimmy. —Hey!
—Fock these hey.

—How did the gig go last night?
—Fock these geeg.
—Great, said Jimmy. —Brilliant.

La maladie n'est pas la seule difficulté à laquelle doivent faire face les personnages de *TG*, puisque le roman a lieu en pleine récession. L'entreprise que Jimmy a créée se voit obligée de licencier du personnel. Thématiquement, *TG* est donc assez proche de *TV* : un père de famille doit gérer une tragédie personnelle à la portée universelle, qui pourrait être vécue par tout un chacun. Comme *TV*, *TG* a un seul personnage focalisateur principal : Jimmy. Mais *TG* diffère de *TV* dans l'approche beaucoup plus humoristique qui est faite de la tragédie. Au pessimisme du premier se substitue l'optimisme presque sans faille du second. Sans doute le personnage de Jimmy Jr est-il moins sujet à la dépression que son père Jimmy Sr. Sans doute aussi l'évolution du style est-elle un signe de maturité de la part de l'auteur, puisque ce roman est publié près de vingt-cinq ans après la fin de la trilogie. La récession est ainsi définie, non sans humour, par Mahalia, la fille de Jimmy, dans son idiolecte adolescent, de la manière suivante (*TG*, 39) :

—Yeah, actually, said Mahalia. —I do. A period of —
She lifted her hands and did the quotation marks thing with her index fingers.
—temporary—
She dropped her hands.
—economic decline during which trade and industrial activity are, like,
reduced.

L'utilisation des guillemets, qui n'apparaissent pas en tant que tels dans la ponctuation mais sont signifiés par un commentaire narratif, ainsi que l'emploi de *like*, apportent une note humoristique à cette définition. L'humour n'efface pas les difficultés ; la narration décrit en détail les effets de la chimiothérapie et de son opération sur Jimmy (*TG*, 160-161) :

There was no distance between his brain and his mouth; that tube had come out with the surgery, into the bucket with the bowels. And the smile – the grin. He could feel it in his skin. It belonged to a man who knew he'd be wanting to vomit and die in less than forty-eight hours.

DOYLE ne tait pas la souffrance de son personnage, mais il saisit l'occasion de la tragédie qu'il traverse pour explorer davantage les relations interpersonnelles. À propos de *TG*, DOYLE indique d'ailleurs que ce sont les personnages qui l'intéressent avant les événements. C'est à travers les personnages, et à travers leur parole, que les événements sont présents, et pas l'inverse :

I'd never sit down to write a book about the recession. *The Guts* isn't about a recession but about a middle-aged man who just happens to be living now. Officially the recession's over – isn't it? Which doesn't mean an awful lot. We're told now that things are 'picking up'. Which doesn't mean an awful lot to most people, either.²⁰⁶

Ainsi, la relation entre Jimmy et son père est creusée, non sans humour, comme dans l'exemple suivant (*TG*, 7) :

—That's the first time you've ever spoken to me like tha', father to son.
—Is tha' right?
—Yeah.
—No.
—Fuckin' yeah.
—You're not annoyed, are yeh?
—No, I'm not.
—Grand.
—But tell us, said Jimmy. —Wha' d'yeh do with your hard one?
—You're missin' the point, son. That's a different conversation. An' I don't think it's one we'll ever be havin'.
—Grand, said Jimmy.

Les relations entre les personnages de *TC*, qui n'étaient presque pas approfondies dans ce premier roman, sont elles-aussi développées : Jimmy retrouve Imelda, avec qui il a une aventure extra-conjugale, son frère Leslie, qui avait quitté le domicile familial sans se retourner vingt ans plus tôt, ainsi qu'Outspan, qui est également atteint d'un cancer. Les deux anciens camarades reprennent contact, et l'espace d'un festival, Jimmy fait oublier son quotidien à Outspan. Jimmy redevient Jimmy Jr, et Liam redevient Outspan. En quelque sorte, dans *TG*, DOYLE semble nostalgique de son premier roman, insatisfait de

²⁰⁶ *The Irish Times* : <https://www.irishtimes.com/culture/roddy-doyle-of-the-10-novels-i-written-only-one-stands-alone-1.1806629>, consulté le 23 juillet 2018.

ne pas donné davantage d'envergure à ses personnages, et replonge, vingt-cinq ans plus tard, dans le monde de *TC*, avec le recul d'un auteur expérimenté.

Œuvre d'un auteur mature, *TG* vient confirmer la fascination de DOYLE pour l'orature et son engouement à prêter sa plume aux personnages de Barrytown pour traiter avec légèreté et humour les difficultés du quotidien dans le parler populaire irlandais contemporain. S'il est une phrase qui aurait pu être donnée comme titre au roman, c'est sans doute la suivante, prononcée par la partenaire de travail de Jimmy, Noeleen (*TG*, 46) :

—Everything's always grand in the world of Jimmy Rabbitte. Tell me.

3.2.1.4 Conclusion

Dans les romans de la trilogie, et dans leur suite *TG*, la signature stylistique de l'auteur est évidente : l'orature est le *medium* de la mise en place d'une poétique du parler populaire irlandais contemporain. La communication, orale ou oralisée, remplace toute forme de description, de telle sorte que tout est présenté à travers les paroles ou les pensées oralisées des personnages. Dans son article *The Sounds of the Suburbs*, O'TOOLE (1991) écrit que cette absence de description fait de l'œuvre de DOYLE une œuvre plus universelle qu'irlandaise :

The refusal to describe place is equally rooted in the nature of the urban village. The point about places like Barrytown is not their particularity but their lack of particularity. The people do not inhabit a place, they are a place. If you've seen one motorway, one community centre, one factory pub, one corporation house, one video shop, you've seen them all. Their point is their sameness and it is this, not a desperate attempt to be international, that makes Roddy Doyle's novels comprehensible in any western city.

On pourrait ajouter que les choix stylistiques liés à l'encodage de l'oralité et du dialecte participent de cette universalité. Ils dénotent sans conteste l'irlandité des personnages, mais sont accessibles à un lectorat très large. Il n'est pas nécessaire d'être

irlandais pour avoir accès à la poétique du parler populaire irlandais contemporain mise en œuvre par l'auteur. Ce dernier indique d'ailleurs ne pas avoir pas un lectorat irlandais en tête lors de l'écriture. En réponse à WHITE qui lui demande qui il souhaiterait voir lire ses livres, DOYLE répond (2001 : 164) :

Everybody. When I was writing *The Commitments*, being modest, I didn't see beyond Dublin or even a group of friends, but that's when I was putting it together. When I'm writing, I write for myself and I don't care who reads it—in fact, the more strange and exotic the better, and also one would like ones next door neighbors to read it. If I start thinking about people then there's a small line between people and market, and you start thinking, "Well, will they understand this snatch of dialogue in Wyoming?" Once the book is finished and gone, then I start to wonder, but then it's too late.

C'est là le fil sur lequel DOYLE évolue en funambule tout au long de l'œuvre de Barrytown. Entre l'écrit et l'oral, entre l'oralité et l'irlandité, entre la norme et l'écart, entre le populaire et le littéraire, l'équilibre est fragile. Ce qui demeure toutefois, c'est une fascination pour l'oral, la parole et la communication, qui sont incontestablement le cœur de l'entreprise poétique de l'auteur. O'TOOLE (1991) le résume à merveille :

The concentration on speech in Doyle's novels, which upsets some people, is as appropriate to what he is about as the interior monologue is to Joyce. The physiognomy of the characters is to be read in how they shape or mis-shape words. Barrytown is a suburb of Babel.

Si l'on omet *TG*, paru plus tard, les romans qui suivent la trilogie marquent un tournant littéraire dans le style de DOYLE, à commencer par *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile*, qui détonnent radicalement. Néanmoins, nous verrons que ce tournant littéraire n'est pas synonyme de rejet de l'oralité chez DOYLE, mais plutôt d'une forme de maturité par rapport à cette dernière, qui sert toujours un projet littéraire précis.

3.3 PC, TW, PS et Smile : le tournant littéraire

3.3.1 Introduction

L'encodage doyllien repose sur une volonté d'authenticité (PERSSON, 2003 : 47) et de cohérence : l'authenticité de l'encodage de l'oralité, du dialecte et de l'accent participe de l'authenticité sociale de la représentation des personnages et du sentiment de proximité ou de distance du lecteur. Cette dernière est donc partie prenante de la poétique de l'auteur et d'une certaine sincérité. Néanmoins, ainsi que nous l'avons démontré, la quantité d'encodage dialectal n'est pas stable au fil de l'œuvre. En effet, PERSSON (2003 : 52) souligne la baisse quantitative de marqueurs sociolectaux dès *PC* :

(W)hile in the *Trilogy* Doyle seems eager to reflect the low social status of the northsiders and the sociocultural differences between the northside and the southside through their speech patterns, he does not do so in the later novels, at least not to the same degree. In the speech of the characters, there is hardly any feature that reveals they belong to the northside working-class.

PERSSON (2003 : 47) considère cette évolution comme un lissage (« polishing ») stylistique qui rend la lecture moins laborieuse et indique une prise de distance de l'auteur vis-à-vis de ses personnages :

Significantly, not only does Doyle's stylistic strategy in the *Trilogy* contribute to the comic effect, but it also indicates the characters' social status, firmly locating them as Dublin working-class. When his subsequent novels appeared, however, it is noteworthy that the conventional linguistic code so dominant in the *Trilogy* had been removed and replaced with what could be described as a more polished linguistic behaviour. To put it another way, it would seem that the 'unmediated dialogue' (...) has been made more accessible to the general reader simply through the typography used, constituting a shift that signals a move from the author to distance himself from his characters.

Il convient toutefois de nuancer cette remarque, car le style de DOYLE n'est pas uniforme, et qu'on ne peut pas considérer tous les écrits ayant fait suite à la *Barrytown Trilogy* comme similaires d'un point de vue stylistique. S'il est certain que les modifications graphiques sont plus présentes dans *TC* que dans les romans plus tardifs

comme *TW* ou *PS*, ces dernières ne sont absolument pas absentes des conversations de *TP* et *TMP*, pourtant publiées plus tardivement. De la même manière, les modifications graphiques étant très saillantes, leur disparition relative est beaucoup plus visible que celles de marqueurs syntaxiques ou lexicaux d'oralité ou d'irlandité. Ainsi, bien que l'on puisse aisément avancer – à première vue – que les modifications typographiques sont moins fréquentes après la *Barrytown Trilogy*, il convient, à l'étude des quatre romans qui marquent un tournant littéraire dans le style de l'auteur, de nuancer les conséquences d'une telle raréfaction sur l'entreprise poétique de l'auteur. Afin de mettre en lumière les conséquences d'une plus grande littérarité sur l'entreprise poétique de l'auteur autour de l'oralité et de l'irlandité, nous diviserons cette section en deux parties. Nous traiterons dans un premier temps de *Paddy Clarke Ha Ha Ha (PC)* et *Smile*, qui, malgré leurs dates de publication éloignées (1993 pour le premier, et 2017 pour le second) sont à lire en écho, et nous pencherons par la suite sur *The Woman Who Walked into Doors (TW, 1996)* et *Paula Spencer (PS, 2007)*, qui s'articulent tous deux autour de la vie du personnage de Paula Spencer et fonctionnent donc en diptyque.

3.3.2 *PC* et *Smile* : vers une redéfinition de l'orature ?

L'œuvre barrytownienne s'articule par groupes de romans : les romans de la famille Rabbitte avec la *Barrytown Trilogy* et *TG* ; les *Paula Spencer* avec *TW* et *PS* ; les recueils de conversation *TP* et *TMP*. Ces regroupements se font naturellement : les romans ont les mêmes personnages principaux, traitent des mêmes thématiques, et font peu ou prou usage des mêmes marqueurs d'oralité et d'irlandité. À cet égard, *Paddy Clarke Ha Ha Ha* et *Smile* semblent déséquilibrer l'harmonie générale, puisqu'ils ne font *a priori* partie

d'aucun groupe de romans. En 2014, DOYLE confiait d'ailleurs dans un entretien à l'*Irish Times*²⁰⁷ :

It occurred to me recently that of the 10 novels I've written there's only one that stands alone: *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. Otherwise I've always gone back to characters.

La publication de *Smile* en 2017 remet cela en question, puisqu'il apparaît rapidement que ces deux romans doivent être mis en regard. Cela est évident dès la couverture²⁰⁸ :

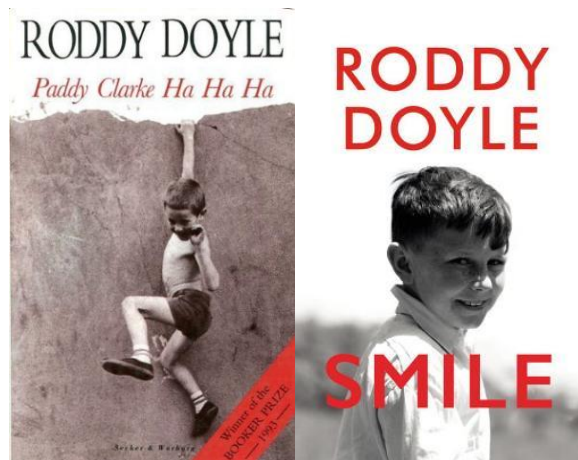


Image 1 : Couverture de *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993)

Image 2 : Couverture de *Smile* (2017)

Ces couvertures font appel aux mêmes couleurs, et mettent toutes deux en scène un jeune garçon qui a sensiblement le même âge – la ressemblance entre les deux garçons est par ailleurs surprenante. De plus, leurs titres semblent devoir se lire en écho, le rire du premier étant remplacé par le sourire du second. À la lecture, on se rend compte que le *Ha Ha Ha* prononcé par les camarades de classe de Paddy Clarke est à interpréter tout aussi ironiquement et dramatiquement que le sourire complimenté par un des enseignants de Victor Forde dans *Smile* :

²⁰⁷ *The Irish Times* : <https://www.irishtimes.com/culture/roddy-doyle-of-the-10-novels-i-ve-written-only-one-stands-alone-1.1806629>, consulté le 22 avril 2018.

²⁰⁸ Crédits : photo de couverture de *Paddy Clarke Ha Ha Ha* par Derek Speirs/Report ; photo de couverture de *Smile* par H. Armstrong Roberts/Getty Images, design de © Suzanne Dean.

(*PC*, 281) —Paddy Clarke –
Paddy Clarke –
Has no da.
Ha ha ha!
I didn't listen to them. They were only kids.

(*Smile*, 18) And this violent man with the Desperate Dan head liked me. I knew this – everybody knew this – because of something he'd said more than two years before, when I was thirteen.
—Victor Forde, I can never resist your smile.
It was like a line from a film, in a very wrong place. I knew I was doomed.

L'écho entre ces deux titres, et l'interprétation qu'il convient d'en faire, sont saisissants. À cela viennent s'ajouter de nombreux points communs thématiques et diégétiques. *PC* est l'histoire d'un enfant d'une dizaine d'années qui évolue dans la banlieue dublinoise de Barrytown et grandit au milieu d'un groupe d'amis, d'une école catholique et d'une famille en pleine crise parentale ; ses parents se séparent à la fin du roman. *Smile* quant à lui est centré sur un quinquagénaire en plein divorce – c'est en tout cas ce que le récit nous laisse à croire – constamment rappelé à ses souvenirs d'adolescence dans un collège catholique de la banlieue nord de Dublin – Barrytown n'est pas nommée –, souvenirs qu'il garde pour le lecteur tout en buvant des bières au pub avec quelques connaissances. Les points de contact entre les deux romans sont donc nombreux, et le second se lit comme un écho au premier, comme un roman de la maturité à lire en miroir du roman d'apprentissage. L'élément qui rapproche le plus *PC* et *Smile*, c'est la quête de littéarité dans laquelle ils s'inscrivent tous les deux, et qui en fait des romans quelque peu marginaux dans l'œuvre barrytownienne.

3.3.2.1 En quête de littéarité ?

Contrairement à *TS*, qui s'apparente à un roman d'apprentissage mais sans en avoir toutes les caractéristiques, *PC* s'inscrit véritablement dans ce genre littéraire. Le personnage central est un jeune garçon qui grandit et évolue au fil du roman, confronté à

la dissolution du couple que forment ses parents. Narré à la première personne par Paddy, narrateur autodiégétique, le mode narratif de ce roman correspond à la modalité A positive (A +ve) de SIMPSON (1993), car on a accès aux pensées et aux désirs intimes du personnage/narrateur. On peut d'ailleurs lire un écho entre les premières lignes de *PC* et de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de JOYCE (*Portrait*, 5), roman d'apprentissage s'il en est :

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice little boy named baby tuckoo....

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.

O the wild rose blossoms

On the little green place.

He sang that song. That was his song.

The green wothe botheth.

I you wet the bed first it is warm then it gets cold. His ther put on the oilsheet. That had the queer smell.

(*PC*, 1) :

We were coming down our road. Kevin stopped at a gate and bashed it with a stick. It was Missis Quigley's gate; she was always looking out the window but she never saw anything.

—Quigley!

—Quigley!

—Quigley Quigley Quigley!

Liam and Aidan turned down their cul-de-sac. We said nothing. Liam and Aidan had a dead mother. Missis O'Connell was her name.

—It'd be brilliant, wouldn't it? I said.

—Yeah, said Kevin. —Cool.

We were talking about having a dead ma. Sinbad, my little brother, started crying. Liam was in my class at school. He dirtied his trousers one day – the smell of it rushed at us like the blast of heat when an oven door was opened – and the master did nothing. He didn't shout or slam his desk with his leather or anything. He told us to fold our ams and go asleep and when we did he carried Liam out of the class. He didn't come back for ages and Aidan didn't come back at all.

Les échos sont en effet assez frappants : on retrouve un langage enfantin, la mention de « coming down (along) the/our road », et une anecdote enfantine au sujet des odeurs dégagées par les fluides corporels. Par ailleurs, la présence d'une forme

d'incantation enfantine dans l'incipit de *PC*, à travers la répétition chorale de « Quigley ! » semble faire écho à la chanson dans celui de *Portrait*. WHITE (2001 : 101) compare ainsi les deux romans :

Although we do not see him at ten years of age (but instead both younger and older) nor through a first-person narrative, Stephen has much in common with Paddy: both are Irish Catholic Dubliners; both live with dysfunctional families; more significantly, both possess poetic natures and are fascinated by physical sensations and by words.

DOYLE rejette tout écho volontaire, et indique que bien qu'il ait effectivement lu JOYCE, il n'a pas cherché à faire de *PC* une quelconque réécriture de *Portrait*. WHITE (2001 : 103) soulève néanmoins la question autobiographique, en faisant de nouveau le lien avec *Portrait*, et par conséquent entre DOYLE et JOYCE :

Since Paddy shares Stephen's poetic sensibilities, we naturally wonder if Paddy also will become an artist. Perhaps he will grow up and write five successful novels before he is forty years old — five novels in which a love of words and language is evidenced in an extraordinary transcription of local dialect. Understandably, Doyle does not admit to his being the basis for Paddy, but he acknowledges that he researched the novel by taking "trips up to my parents' attic to remind me of books and what not." In 1968, Doyle was—like Paddy—a ten-year-old with a precocious literary imagination. We can draw our own conclusions.

La question autobiographique est évacuée par l'auteur (WHITE, 2001 : 162), et pourtant elle se pose aisément. DOYLE avait lui aussi une dizaine d'années à la fin des années soixante – période dans laquelle est ancré *PC* –, et vivait lui aussi dans la banlieue nord de Dublin. Point commun supplémentaire entre les *PC* et *Smile*, ce dernier éveille également les soupçons autobiographiques. En effet, le protagoniste de *Smile* est un écrivain d'une cinquantaine d'années – comme DOYLE – qui a grandi dans la banlieue nord de Dublin où il a étudié dans un collège catholique tenu par les *Christian Brothers*, comme l'auteur. Il n'en faut pas plus pour voir dans la vie de l'auteur une source d'inspiration pour ces deux personnages. Indirectement donc, Victor Forde pourrait tout à fait être l'adulte qu'est devenu Paddy Clarke, cet adulte devenu artiste, à l'instar de l'auteur. En tout état de cause, ces deux romans semblent s'inscrire dans une quête de littérarité, et

les choix narratifs et stylistiques de l'auteur participent de cette interprétation. Le penchant littéraire de ces romans s'exprime notamment au travers d'une construction plus complexe.

3.3.2.1.1 Une structure plus complexe

Contrairement à la majorité de l'œuvre de Barrytown (exception faite de *TW*), *PC* et *Smile* ne sont pas narrés chronologiquement. Dans le cas du premier, la chronologie est floue. Le roman est articulé autour de fragments qui semblent mimétiques de la mémoire d'un enfant racontant les événements de sa vie sans ordre particulier. Il y a bien une évolution diégétique et une évolution de l'enfant au fil du roman, qui en font une forme de roman d'apprentissage, mais rien de tout cela n'est explicitement structuré par le récit. Le roman n'est pas composé de chapitres, et seul un saut de ligne indique au lecteur le passage à une section différente.

Dans *Smile*, qui correspond lui aussi à la modalité positive A (A +ve) de SIMPSON (1993), la construction littéraire du récit est plus évidente puisqu'elle est organisée autour de trois temps diégétiques : certains chapitres sont consacrés à des analepses renvoyant à l'adolescence de Victor Forde et au temps passé chez les *Christian Brothers*, d'autres sont consacrés à des analepses dans sa vie avec sa femme Rachel avant leur divorce, et les chapitres restants relatent le moment présent de la narration. Ces trois temps s'entremêlent sans ordre évident, et sans que les types de chapitres ne soient clairement identifiés, de telle sorte que le lecteur ne parvient pas toujours les repérer dès leur première phrase. L'ensemble est déstabilisant pour le lecteur, tant dans *PC* que dans *Smile*, puisque cette construction complexe déséquilibre le temps de la narration doylienne qui est habituellement chronologique.

Smile pousse le déséquilibre stylistique plus loin que *PC*. En effet, il utilise une technique narrative inédite dans l'œuvre de Barrytown : la manipulation du lecteur par le narrateur, qui, on l'apprend au tout dernier chapitre, se ment et ment au lecteur depuis le tout début. Le narrateur autodiégétique, Victor Forde, et l'ancien camarade de lycée qu'il a retrouvé au pub et dont il ne parvient pas à se souvenir depuis le début du roman, Eddie Fitzgerald, ne sont en fait qu'une seule et même « personne » (*Smile*, 205) :

—I'm you, you fuckin' eejit.
—What?
—I'm —
—No - what do you mean?
—Exactly what I said. Literally what I said. No escape, Victor. I am you.

Le lecteur apprend ainsi que la vie que Victor Forde raconte depuis le début du roman est une invention par laquelle ce personnage/narrateur a tenté de se remettre de la tragédie qu'il a vécue chez les *Christian Brothers* : il a été violé à multiples reprises par un des frères. C'est ce retournement narratif qui intervient dans les toutes dernières pages qui donne à *Smile* son épaisseur et sa complexité, et qui, bien davantage que la rareté relative des marques d'oralité, en fait un roman de la marge dans l'œuvre de Barrytown. En effet, bien que certains des romans de Barrytown jouent sur la polyphonie et la multiplicité des points de vue – *TC* est sans doute le plus polyphonique de tous –, aucun roman jusqu'à *Smile* n'avait eu recours à un tel subterfuge. Ce dernier est particulièrement déstabilisant pour le lecteur et a pour effet d'exacerber la violence de la révélation finale. Par conséquent, on peut arguer du fait que l'absence de structuration apparente dans ces deux romans est mimétique de la fragmentation des pensées des deux narrateurs : Paddy a une notion de la chronologie très floue à cause de son jeune âge, et Victor manipule le lectorat comme il se ment à lui-même. La fragmentation structurelle, qui n'est pas sans rappeler la fragmentation de la langue orale, est ainsi partie prenante de l'orature doylienne.

En guise de point d'orgue de la poussée littéraire de *Smile*, DOYLE choisit de faire de son protagoniste Victor Forde un écrivain raté, ajoutant ainsi une réflexion métalittéraire à ce roman du contrepoint. Ce choix est l'un des seuls indices pouvant orienter l'interprétation du lecteur vers une prédiction du retournement narratif final :

(*Smile*, 80) :

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

(*Smile*, 154) :

I found the Moleskine notebook Rachel had given me years before – years before she'd copped on that I wouldn't be putting anything in the notebooks she kept giving me. *31/17/14. Girl – fat farmer – Czech. Or Polish. Wake. Sadness. Brother/old girlfriend? I'd take it from there. It would become something. A short story. I could feel it in me, written. Just waiting.* I was ready for another piss, then bed. I'd text Rachel. *Using the notebook – writing a short story and a novel. X.* No, I wouldn't do that.

(*Smile*, 143) :

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

Cette complexification de la structure romanesque s'accompagne d'une raréfaction des marqueurs d'oralité et d'irlandité qui semble faire de *PC* et *Smile* des romans marginaux dans l'œuvre barrytownienne.

3.3.2.1.2 Raréfaction des marqueurs graphiques d'oralité et d'irlandité

Au-delà des similarités thématiques qui rassemblent *PC* et *Smile*, ces deux romans présentent des points communs stylistiques qui semblent déséquilibrer l'harmonie de l'œuvre de Barrytown : l'oralité et l'irlandité y sont bien moins marquées. Le déséquilibre est évident d'un point de vue quantitatif : les marqueurs lexicaux, syntaxiques et graphiques d'irlandité et d'oralité ne sont pas complètement absents, mais sont bien moindres par rapport à ce que l'on peut observer dans les romans les plus oralisés comme

TC, TS, TP et *TMP*. Dans l'exemple suivant, certaines graphies souvent modifiées dans l'oralité barrytownienne sont mises en gras (*PC*, 43) :

—What's this?
—Braille. Blind people's **writing**.
He closed his eyes and felt the bumps on the page.
—What does it say? he asked.
—It's my English homework, I told him. —Fifteen lines about my favourite pet.
—Is the teacher blind?
—No, I was just **doing** it. I did it properly as well.
Henno would have killed me if I'd brought in just the braille.
—**You** don't have a pet, said my da.
—We could make it up.
—What did **you** pick?
—Dog.
He held the page up and looked at the light through the holes. I'd done that already.
—Good man, he said.
He felt the bumps again. He closed his eyes.
—I can't tell the difference, he said. —Can **you**?
—No.

Les mêmes remarques peuvent être faites à propos de la première conversation de

Smile (Smile, 2-3) :

—How's himself?
—Not too bad, Carl.
—Same book.
—It's a big one. I'm nearly done.
—**Any** good?
—It's okay.
—What's it about?
—Stalin.
—There was a fucker.
—God, yeah.
—Worse than Hitler. They say.
—A monster.
—Who'll win tonight?
—Costa Rica.
—D'**yeh** think?
—**I've my fiver on them**.
—What're the odds?
—6 to 1.
—Not too bad for a two-horse race.
—That's **what** I thought.
—We'll be **cheering** for them, so.

Une occurrence de *yeh*, qui, comme nous l'avons montré (voir 3.2.1.2.1.2), peut être associé autant à l'oralité qu'à l'irlandité, subsiste. Pour le reste, les modifications

graphiques ont disparu. Pour autant, des marques d'oralité et d'irlandité demeurent. Par exemple, l'expression « Have something on oneself/someone » dans « I've my fiver on them » est un marqueur d'irlandité. De plus, le dialogue demeure extrêmement fragmenté, avec de multiples phrases nominales ou adjectivales (« Not too bad, Carl » ; « A monster » ; « Worse than Hitler » ; « 6 to 1 », etc.). Ainsi, bien que l'oralité et l'irlandité soient visuellement moins présentes, elles n'ont pas pour autant disparu. Le lecteur a tout de même l'impression d'une standardisation de la représentation du discours.

Cette impression est confirmée par le fait que le dialogue se fait plus rare ; il se passe parfois des pages entières sans la trace d'une interaction rapportée au DD (*PC*, 116, 175, 203, 258 ; *Smile*, 45, 73, 95, 131, 132). Cette tendance avait débuté dans *TV*, et se poursuit dans *PC* et *Smile*. On observe par conséquent une plus grande proportion de passages narratifs, et une intériorisation plus grande causée par la prépondérance de passages narratifs à la première personne. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, exception faite de *PS*, les romans de Barrytown les moins oralisés sont tous narrés à la première personne. Ces premières conclusions pourraient signifier que *PC* et *Smile* ne participent pas de la poétique du parler populaire irlandais contemporain qui caractérise le reste de l'œuvre de Barrytown. Or, l'*orature* et la *dialecture* sont parties prenantes de l'entreprise stylistique de ces deux romans. Elles sont notamment au cœur de l'apprentissage des deux narrateurs.

3.3.2.2 L'*orature* et la *dialecture* au cœur de l'apprentissage

Notons tout d'abord que *Smile* et *PC* sont les seules œuvres de Barrytown dans lesquelles apparaissent des éléments de langue irlandaise, comme dans les exemples suivants :

(1) (*PC*, 180) :

—*Sea?** said Henno.

He didn't look up.

Kevin spoke.

—*An bhfuil cead agam dul do dtí an leithreas?***

—*Níl*, *** said Henno.

* Yes. ** Have I permission to go to the toilet? *** No.

(2) (*PC*, 182) :

—He has seventeen hairs on his arse. Divided by three equals five and two over. His wife combs them for him *gach maidin**.

*Every morning.

(3) (*PC*, 235) :

—Awake?

—Yes, Sir.

—*Maith thú*.*

*Good for you.

(4) (*PC*, 263) :

—The answer, you *amadán*.*

*eejit.

Les passages en irlandais sont toujours en italiques, ce qui marque leur caractère étranger pour l'auteur, comme pour les personnages et le lecteur virtuel imaginé par DOYLE. De plus, dans *PC*, ils sont toujours notés d'un astérisque et traduits en bas de page.

Ainsi que l'explique COSGROVE (1996 : 234) :

These phrases (in Irish) are, of course, carefully translated into English at the foot of the page: a cultural necessity dictated not only by the cosmopolitan nature of the book's target readership, but also, the contemporary Irish reader will wryly reflect, by the inadequate knowledge of Irish in the Irish readership as well.

Cela relève d'un choix littéraire visant à éviter d'ajouter un facteur d'opacité au style. Par ailleurs, ainsi que le montrent les exemples (1) et (4) ci-dessus, la traduction est donnée en AI, plutôt qu'en SE. Cela démontre l'ancrage dialectal du style doylien. Ce choix littéraire de traduction n'est pas reconduit dans *Smile*, où aucune traduction n'est apportée pour les rares passages en irlandais :

(*Smile*, 52) :

—*Dia dhaoibh*.

—*Dia is Mhuire dhuit, a mhiúinteor*.

(*Smile*, 26) :

—That's how we deal with go-boys in this school, *a Bhráthair*, he'd told the new Brother, and us. —Some of these gentlemen think they're in Butlin's.

Dans ces deux romans, la langue irlandaise est exclusivement associée à l'école. Dans *Smile*, elle intervient dans les chapitres analeptiques chez les *Christian Brothers*, pendant l'adolescence du narrateur, et dans *PC*, elle est limitée au cadre de la salle de classe de l'école primaire de Paddy. Cette limitation est en adéquation avec le rôle de la langue irlandaise dans la région de Dublin dans la deuxième moitié du xx^e siècle, période à laquelle ont lieu les intrigues des deux romans. Le gaélique est obligatoire à l'école, mais il n'est plus définitoire de l'identité irlandaise. Le choix de ne pas le traduire dans *Smile* ne fait qu'accentuer cette interprétation, puisque cela contribue à rejeter cette langue au rang de signal esthétique d'irlandité. Elle n'est plus un moyen de communication, mais un marqueur culturel d'appartenance nationale.

Dans *PC*, les modifications graphiques indiquent plus souvent l'oralité ou un parler enfantin que l'irlandité. On trouve par exemple « cos » pour *because* (« Cos of Fluke » (*PC*, 71)), « comfy » pour *comfortable* (*PC*, 234), « Burr-rreak » pour *break* (*PC*, 256)²⁰⁹, « Pah-trick » pour *Patrick* (*PC*, 259), « Urr-wrong » pour *you're wrong* (*PC*, 63), « Une-eye-ted » pour *united* (*PC*, 173), « slow-ow-owly » pour *slowly* (*PC*, 159), « hopsital » pour *hospital* (« —My mam's in the hop-sital ». (*PC*, 220)), et quelques exemples de mots épelés, associant l'orature à l'apprentissage de l'orthographe, dans une nouvelle collision entre langue orale et langue écrite (*PC*, 63) :

—Mediterranean.

—M.e.d. —

—The easy part; continue.

—i.t. —

—Go on.

He was going to get it wrong; it was Liam. He usually sat behind me or in the row beside me nearer the coats, but he'd got ten in sums on Thursday so he was

²⁰⁹ Cette modification rappelle la graphie *fillum*, qui marque l'insertion d'un schwa épenthétique en AI populaire (voir 2.3.8.4.3).

sitting in front of me, in front of Ian McEvoy. I only got six out of ten in the sums test because Richard Shiels wouldn't let me have a look in his copy, but I gave him a dead leg later for it.

—t.e.r. — a. —

—Wrong. You're a worm. What are you ?

—A worm, sir.

L'écart graphie/phonie est également soulevé lorsque les enfants se disputent à propos de la prononciation du nom de la marque Adidas (*PC*, 30-31) :

—It's not Adida. It's Ad-dee-das.

—It's not. It's Adidas.

—It isn't. It's eee.

—i.

—eee.

—i.

—Spa face; it's eeeeeeee.

—iiiiiii.

En revanche, les modifications graphiques d'irlandité sont presque absentes de *PC*. Mis à part quelques occurrences isolées représentant la prononciation de personnages secondaires, comme le père d'un des amis de Paddy (« —D'yis want a biscuit, boys ? » (*PC*, 147), le boucher de Barrytown (« — Come here lads till I show yis somethin' » (*PC*, 199)) ou l'un des amis de Paddy (« —Not us anyway, said James O'Keefe. —Maybe some of youse. » (*PC*, 102)), une seule conversation intègre les modifications graphiques typiques de l'irlandité doylienne (*PC*, 268-269) :

—I saw you, I said.

—So **wha'**?

—Nothing. (...)

—Are you mitching ?

—Would I leave **me** bag in the room if I was mitching? he said. (...)

—Did you ever run away?

—Fuck off, would **yeh**. (...)

—Did you ever want to?

—I'd have done it if I'd wanted to.

Then he asked a question.

—Thinkin' **o' doin'** it yourself, are **yeh**?

—No.

—Why were you askin' then?

—I was only asking.

—Yeah, maybe.

Il s'agit d'une conversation entre Paddy et Charles O'Leavy, un enfant plus âgé que Paddy dont les parents sont séparés. Paddy est en admiration devant ce « grand », qui, à ses yeux, a l'air moins bouleversé par la séparation de ses parents que lui. Il cherche donc à en faire son ami. Les modifications graphiques montrent que Charles est plus mature, et qu'il n'a pas ou plus de repères normatifs quant à l'utilisation de la langue, contrairement à Paddy qui est sans cesse recadré par sa mère (*PC*, 209) :

—Can I turn on the telly? I said.
I wanted to remind him that I was there. There was a fight coming and I could stop it by being there.
—Television, she said, corrected me.
There was nothing wrong. She'd never have said that if there had been. Ma hated half-words and bits of words and words that weren't real ones. Only full, proper words.

L'irlandité semble donc être en recul dans *PC*. Du point de vue du lexique, on relève une dizaine de marqueurs :

Gick (1, 5)
Grand (12)
Cod (3)
Janey (6)
Fella (8, 69)
Eejit (91)
Mickey (9)
Eccer (127)
Shite (127)

Deux marqueurs lexicaux d'irlandité n'apparaissant pas dans le reste de l'œuvre de Barrytown sont introduits dans *PC* : « Proddy » (*PC*, 113), qui est un terme dialectal signifiant *protestant* (SHARE, [1997] 2003 : 253), et « Mitch » (*PC*, 114, 268), défini par SHARE ([1997] 2003 : 212) comme une forme héritée du vieil anglais et signifiant *play truant*.

La grammaire utilisée par les personnages de *PC* est celle du *SE*. Nous ne relevons que quelques marques d'irlandité, qui sont parfaitement marginales. La première est l'emploi à trois reprises de la conjonction de subordination *till* là où le *SE* aurait *so that* :

(*PC*, 10) —Get up here till we see.

(PC, 22) —Stand up till we see you.

(PC, 199)—Come here, lads, till I show yis somethin’.

La seconde est l’utilisation de HAVE comme auxiliaire de l’interrogation, là où le *SE* favorise Do :

(PC, 25) —Have you your gun ready, Patrick? he said.

Cette deuxième spécificité est cependant un archaïsme que l’on trouve dans tous les dialectes de l’anglais, davantage qu’une marque d’irlandité, et étant donné la faible proportion de ces derniers dans le roman, son rôle de marqueur d’irlandité est marginal.

Ce constat vient confirmer une interprétation selon laquelle le tournant littéraire de l’œuvre barrytownienne s’accompagne d’un recul du rôle poétique de l’irlandité dans le style de l’auteur. Le constat est sensiblement le même dans *Smile*, dans lequel les modifications graphiques sont occasionnelles, et dans lequel c’est parfois le narrateur qui signale la présence d’un accent, et non plus la représentation du DD (*Smile*, 9) :

—Fuckin’ gas, he said. —And look at us now. Would he fancy us now, Victor?

—Probably not.

—Not me, anyway, he said.

He slapped his stomach.

—You’re not looking too bad, he said.

His accent was right; he came from nearby.

Mis à part l’élision du <g> dans « fucking » et l’emploi de l’irlandisme *gas*, ce DD ne présente pas d’autres marques d’irlandité. « Anyway » est orthographié de manière régulière, et le <g> n’est pas élide dans « looking ». Pour autant, le narrateur nous indique que son interlocuteur s’exprime bien dans l’accent du nord de Dublin d’où il dit venir. Cette information est d’autant plus importante pour le narrateur qui cherche à s’assurer que cet homme qu’il vient de rencontrer, Ed Fitzpatrick, était bien au collège avec lui. Le choix de ne presque pas encoder son accent mais de le signifier dans la narration enlève au lecteur sa participation active dans l’acte de décodage. C’est une frustration pour le lecteur doyllien auquel les modifications graphiques auraient suffi. Mais dans la quête de

vérité du narrateur, l'explication est importante. Les marqueurs graphiques d'irlandité mis en place dans la trilogie sont absents de *Smile*, ou presque : on ne relève aucune occurrence de « anny » ni de ses dérivés, pas plus que de « youse », deux occurrences de « meself » (*Smile*, 34, 186), deux occurrences de *oul'* (*Smile*, 153, 191), deux occurrences de « yis » (« —Yis'll never guess, he said. » (*Smile*, 134); « —You must always be working on some fuckin' book – I'd say, are yis ? » (*Smile*, 29)), et les occurrences de « yeh » – dont on a vu qu'il pouvait marquer l'oralité comme l'irlandité – sont rares :

(*Smile*, 3) —D'yeh think?

(*Smile*, 21) —Yeh fuckin' queer.

(*Smile*, 24) —That's ducks, yeh fuckin' eejit, Moonshine whispered.

(*Smile*, 30) —And I'll tell yeh, he said when he'd finished.

(*Smile*, 33) —D'yeh fancy a slice yourself, Victor?

(*Smile*, 128) —Come here, but – d'you get paid for being on the radio? You don't, do yeh?

(*Smile*, 141) — I googled yeh.

(*Smile*, 153) —Yeah – see yeh.

Exception faite de l'expression « your man » (*Smile*, 74, 141, 192) et de l'expression « have something on oneself / someone » mentionnée plus haut (*Smile*, 2-3), aucun marqueur grammatical ou syntaxique d'irlandité n'apparaît dans *Smile*. Du point de vue du lexique, on ne relève pas plus d'une dizaine de marqueurs lexicaux d'irlandité, parmi lesquels neuf sont des marqueurs typiques de l'irlandité doylienne :

Grand (12, 64, 76, 133, 137, 186, 189, 195, 205, 208)

Gas (9, 151, 194, 208)

Bird (33, 128, 129, 197, 203)

Shite (80, 144)

Ride, riding (124, 199, 200)

Gicker (128)

Fella (138)

Eejit (117, 205, 207)

Culchie (151)

Deux nouveaux termes seulement sont introduits dans *Smile* : « Slapper » (134), défini par SHARE ([1997] 2003 : 297) comme « Sloppy, slovenly person. Girl no better than

she should be »²¹⁰, et « Coddle » (152), défini par SHARE ([1997] 2003 : 65) comme « Dish of ham/bacon, sausages, onions and potatoes ».

Le recul de l'encodage de l'accent peut s'expliquer par le fait que la majeure partie du roman se déroule à Dublin ou dans le sud de Dublin plutôt que dans le nord. Ainsi, bien que certaines des caractéristiques encodées par DOYLE ne marquent pas spécifiquement le nord de Dublin, il est possible d'interpréter ce recul par une volonté de marquer le déplacement géographique. Le sud étant par ailleurs associé aux classes moyennes plutôt qu'aux classes populaires, cela peut expliquer la raréfaction des marqueurs lexicaux et grammaticaux de dialecte. Nous l'avons vu, la conscience sociolinguistique des personnages doyllien est aiguë, et Victor Forde ne fait pas exception. Lorsqu'il rencontre les parents de sa future épouse, qui vivent dans le sud de Dublin, il a parfaitement conscience des préjugés de sa belle-famille vis-à-vis de son origine géographique et sociale (*Smile*, 116-117) :

This was the Southside. This was what it was all about. There was wine in there, and history. This stuff went back to the Norsemen. It went straight to the blood. (...)
I'd forgotten about abortion. Everyone had. Except Dad. His frown couldn't mask his delight. His daughter had got herself stuck with an eejit, a Northside gutty who couldn't even eat.

Ainsi, malgré la plus faible proportion de dialogue dans *PC* et *Smile*, ce dernier est partie prenante de l'orature doyllienne, et joue néanmoins un rôle essentiel dans ces deux romans. Il convient donc à présent de proposer une typologie du dialogue doyllien, afin de démontrer son importance dans la création de la signature stylistique de l'auteur en général, et dans ces deux romans en particulier.

²¹⁰ Ce dernier est néanmoins répertorié dans l'*OED* comme terme dialectal britannique avec un sens proche : « A promiscuous woman. Frequently in old slapper. ». Consulté le 21.08.2018.

3.3.2.2.1 La fragmentation du dialogue doyllien

Malgré la proportion plus faible de dialogue au DD que contiennent *PC* et *Smile*, ce dialogue présente formellement les mêmes caractéristiques qu'ailleurs dans l'œuvre de Barrytown. Ces caractéristiques sont d'autant plus intéressantes qu'elles s'inscrivent parfaitement dans la description des spécificités de la conversation spontanée que nous répertorions ci-dessous. Cette classification est une extension que nous proposons à partir de celle présentée dans les travaux de LEECH et SHORT (2007), qui limitaient les marques de la conversation spontanée aux pauses hésitatives, faux départs, et anomalies syntaxiques, et à partir des travaux de CHAFE (1982 ; 1985) et ONG ([1982] 2002) sur les spécificités de l'expression orale par rapport à l'expression écrite. Avant d'en tirer des conclusions interprétatives, nous décrirons ces caractéristiques à l'aide d'exemples tirés des deux romans.

La caractéristique principale de la langue orale qui prédomine dans le DD des deux romans – et de l'œuvre en général – est la parataxe (1), que SUHAMY ([1981] 2016 : 103) définit comme « une technique d'écriture qui juxtapose les mots ou les groupes de mots en supprimant le plus possible les particules de liaison » ; c'est cette figure elliptique qui structure les interactions orales dans le DD :

(*PC*, 51) —They don't have to swim, I said. —You don't have to swim. You only have to pretend you're lepers. It's easy. You just have to be sick and wobble a bit.

(*Smile*, 34) —The magic fuckin' number. We're getting old, Victor. We're already fuckin' old. She'd be made up and that, dolled up for the cameras. Wouldn't she? They all are, I suppose. They have to be. Am I right ?

Le langage enfantin participe aussi de l'emploi prépondérant de la parataxe dans *PC*. Toutefois, les adultes y ont également recours comme le montre l'exemple tiré de *Smile*, puisqu'il s'agit d'une caractéristique classique de l'interaction orale spontanée et de la langue des cultures de tradition orale. Étant donné la rapidité d'enchaînement de

répliques courtes dans le DD, ce phénomène est encore plus marqué dans les passages narratifs. Ainsi, les liens logiques sont rares entre les différentes répliques ou parties d'une même réplique et lorsqu'ils sont présents, c'est souvent davantage à travers la coordination (2) que la subordination. La coordination n'implique en effet pas de lien hiérarchique entre les éléments mis en lien, ce qui est propre à la langue orale et aux langues de tradition orale. C'est le cas dans les deux exemples suivants :

(*PC*, 138) —I know, I said. —But he's never gone there, Patrick Genocci.

(*Smile*, 84) —You'd better get home, she said. —And finish your book.

Notons grâce à ces deux exemples que même la coordination est fragmentée, puisque les répliques se présentent sous la forme de deux phrases séparées par un point, là où on aurait pu avoir deux propositions indépendantes simplement séparées par une virgule. La coordination est moins présente dans le dialogue que dans la narration, et cela est directement lié au fait que les répliques au DD sont généralement très courtes, et s'enchaînent très rapidement, particulièrement dans *PC* (*PC*, 164) :

—Is it because of the blinds?
—No.
—What is it?
—I'm hot.
—D'you want one of the blankets off?
—No.

Cette particularité de *PC* est liée au langage enfantin : Paddy et son frère répondent le plus souvent par oui ou par non aux questions de leurs parents. Dans les deux romans, c'est toutefois la parataxe qui prédomine. La parataxe et la coordination sont les deux techniques de représentation de la conversation orale spontanée qui structurent le DD doyen. Elles posent un cadre à l'intérieur duquel les techniques suivantes s'articulent et se superposent souvent.

Tout d'abord, on remarque l'éllision fréquente du sujet (voire de la copule BE) en début d'énoncé (3), comme dans les deux exemples suivants : (*PC*, 10) « —See anything?

he said. » ; (*Smile*, 143) « —Don't think so, said Harry. » Cette technique produit un effet assez similaire aux nombreuses phrases nominales ou adjectivales (4), comme (*PC*, 10) « — The fingerprint, he said. —The thumb. » et (*Smile*, 114) « —Every - thing alright? Mum asked the table. ». L'impression créée est celle d'une reproduction mimétique de la conversation spontanée, dans laquelle l'engagement (« involvement » CHAFE, 1982 : 45) des co-locuteurs implique un besoin de clarté moindre par rapport à une communication écrite (voir 1.2.5).

Le DD est également marqué par de nombreuses répétitions (5), qui montrent que les répliques représentées ne sont pas lissées de cet élément parasite de la conversation orale :

(*Smile*, 171) —They -, she said. —They were fine. I don't know - sympathetic?

La présence de répétitions tend à provoquer un rythme saccadé dans la lecture, et l'engagement du lecteur est nécessaire à la compréhension de l'acte de parole rapporté. Les répétitions sont d'ailleurs souvent couplées à des pauses (6), marquées par des tirets cadratins plus ou moins longs qui renforcent le caractère saccadé du rythme des conversations :

(*PC*, 72) —Shut! - Up! —— Sit —— Down.

(*Smile*, 171) —I didn't know I'd bring it up, I said. —This morning - when I left.
I didn't know. I just decided.

Les techniques s'accumulent. Par conséquent les pauses et les répétitions sont souvent couplées avec des reformulations (7), comme dans les exemples suivants : (*PC*, 226) « —I think, he said, —I'm not sure; something though. » ; (*Smile*, 205) « —The Brother - the cunt. What he did to us. » ; des phrases interrompues (8) comme dans (*PC*, 144) «—We'll bring him for walks and he'll be able - » et (*Smile*, 172) «—Well. Mention it. After - » ou encore des phrases qui ne sont pas terminées car elles sont interrompues pour être reformulées (9) :

(*PC*, 138) —It — I don't know — Drawing room is a nicer name than good room. It sounds nicer. Unusual.

(*Smile*, 205) —I have to - I need to go to the toilet.

On note ensuite la présence récurrente d'interjections (10), comme l'euphémisme permettant d'éviter le blasphème (*PC*, 6) « —Oh Janey » (voir 2.3.7.6), ou des interjections marquant une exclamation de l'énonciateur comme dans (*Smile*, 169) « — Ah, now, said Myles ». Pour finir, les *lexical fillers* (11) qui permettent à l'énonciateur de remplir les blancs marqués par les pauses, naturelles dans l'interaction orale (*well, you know, I mean, etc.*), sont également présentes dans le DD doylien :

(*PC*, 11) —Well, now you do.

(*Smile*, 117) —Well -, I said.

Ces derniers ne sont toutefois pas aussi fréquents que ce à quoi on pourrait s'attendre, et ce dans l'ensemble des romans de Barrytown. Cela est surprenant étant donné le caractère extrêmement fragmenté du DD qui semble avoir une visée réaliste et mimétique. Il est possible que l'auteur ait choisi de remplacer les *lexical fillers* par des pauses marquées par des tirets cadratins ou semi-cadratins. Cela attire néanmoins l'attention du lecteur sur la construction littéraire du DD, par ailleurs mimétique de la conversation spontanée.

Le dialogue doylien, tel que nous le décrivons ici à partir de *PC* et *Smile*, repose sur un emploi extensif de ces onze techniques visant à le rendre le plus mimétique possible de la conversation spontanée, et ce même dans les romans les moins dialogués. Les techniques se superposent souvent, et donnent ainsi un résultat extrêmement fragmenté mimétique d'une véritable conversation, qui nécessite un fort engagement du lecteur. Malgré la raréfaction des modifications graphiques d'oralité et d'irlandité dans *PC* et *Smile*, les caractéristiques formelles du dialogue doylien sont donc très proches de

conversations du quotidien. Il y a une forte corrélation entre fond et forme dans ce dialogue, qui contribue à cette impression de mimétisme.

En effet, l'intérêt poétique du dialogue doylien vient en grande partie de ce qu'il est souvent à finalité interne, c'est-à-dire qu'en termes de contenu, il ne sert pas nécessairement l'avancée de la diégèse. Cela est un choix littéraire signifiant, puisque, comme l'indique DURRER (2005 : 65, voir 1.3.4.5), ce n'est généralement pas le mode sur lequel fonctionne le dialogue romanesque :

La plupart des romans privilégient les interactions à finalité externe, et se distinguent fortement en cela de la conversation quotidienne. En effet, bien que la conversation dite authentique constitue sans aucun doute le modèle du dialogue de fiction, il est évident que le dialogue ne saurait lui être assimilé sans autre forme de procès. Ces deux formes de parole alternée possèdent des finalités et des lieux d'engagement dissemblables : alors que la conversation est un phénomène d'essence sociale, le dialogue est une unité textuelle, dont les déterminations doivent être cherchées dans le contexte narratif, dans la production d'une intrigue, voire d'un conflit. Cela a pour conséquence que la majorité des dialogues ont des finalités externes ou plus précisément une finalité à dominance externe.

C'est en cela que la présence de dialogue, même moindre, dans des romans comme *PC* et *Smile* ou encore *TW* et *PS* comme nous le verrons, en fait un élément absolument essentiel de la poétique doylienne, et font de ces romans des membres à part entière de l'œuvre de Barrytown. Il est là pour rappeler l'importance du lien social. DURRER (2005 : 80) poursuit :

[L]e dialogue romanesque tend à faire l'économie des épisodes phatiques, si incontournables et largement développés dans la conversation ordinaire. Dans un roman, les « bonjour », « au revoir » et « merci » sont carrément passés sous silence ou fortement estompés par l'usage du discours indirect ou narrativisé et fondus dans le récit englobant ou le commentaire du narrateur. C'est pourquoi, les rares occurrences d'épisodes phatiques au discours direct méritent un regard plus attentif.

Or, dans le dialogue doylien, ces épisodes phatiques sont essentiels. Dans l'exemple suivant, Victor vient d'annoncer à la radio avoir été victime de violences sexuelles alors qu'il étudiait chez les *Christian Brothers*. Une fois qu'il est rentré chez lui, le téléphone sonne (*Smile*, 170) :

—Victor ?
 It was Rachel.
 —Hi.
 —You're home.
 —Yeah.
 —Why didn't you tell me? she said.
 —What?
 —I'd have stayed home, she said. —I'd have gone with you. Will I come home?
 —Yes, I said.
 —Will I?
 —Yes.

Le lien social est au cœur de ce passage au DD ; la présence même de son épouse – imaginaire – le soulage. Là encore, la manipulation narrative qui est révélée à la fin du roman ne fait que renforcer l'importance du lien social dont nous apprendrons que le narrateur manque cruellement. Cet exemple n'est pas isolé. De manière similaire, Victor échange au sujet de Rachel avec son voisin, dans une conversation au rôle plus phatique que diégétique (*Smile*, 99) :

—Was that Rachel, Victor? he asked me once after I'd put the phone down.
 —It was, Oscar.
 —She sounds very nice, he said.
 —Thanks, I said. —She is.

Parfois, les épisodes phatiques permettent de mettre en avant la gêne entre deux personnages et servent donc la caractérisation, comme dans l'exemple suivant où Rachel et Victor ont leur premier rendez-vous (*Smile*, 86-87) :

—Hi.
 —Sorry I'm late.
 —No.
 Her face kept coming. She was going to kiss me. I was going to have to kiss her. Her lips landed on mine. She was looking straight at me. She pushed me back slightly – with her lips – then stepped back, herself. One step.
 —Hi, she said again.
 —Hi, I said. —Will we go in?
 —Yes – okay.
 —Why didn't you wait inside?
 —Too much hassle, she said.
 —What d'you mean?
 I was holding the door for her. I'd remembered my manners.
 —Thank you, sir.

Comme l'explique DURRER (2005 : 66), le fait que le dialogue soit majoritairement à finalité interne est intéressant en soi, car il a toujours une finalité externe dans l'économie globale du roman :

Enfin, il ne faut pas oublier que les dialogues fonctionnent sur deux plans, un plan conversationnel local et un plan narratif global. Sur le plan conversationnel local, il est possible que certains dialogues n'aient qu'une finalité interne, en revanche sur le plan narratif global, les dialogues ont toujours une finalité externe.

C'est là-même qu'est la finalité externe du dialogue doyllien : il sert à mettre en avant l'importance du dialogue à finalité interne dans le quotidien. En effet, la récurrence de ces passages de DD au rôle phatique démontre que, dans l'œuvre de Barrytown, la finalité externe du DD est souvent la mise en relief de l'importance du lien social, et de la difficulté de vivre sans. C'est ainsi que Victor, qui a décidé de fréquenter un pub régulièrement (« So I stayed put and decided that Donnelly's was my local. I'd never really had one before. There were three or four pubs within walking distance of the old house – the house I'd just left – but I'd never homed in on one. I'd been in each of them only a few times over the years and I don't think I'd ever been on my own. Rachel had always been with me. » (*Smile*, 1-2)), décide également d'entrer en contact avec les habitués de ce même pub. Le DD illustre la prise de contact, dans un dialogue du quotidien qui aurait pu être résumé en une phrase dans un passage narratif (*Smile*, 140-141) :

—Pint, please, Carl; thanks.
I looked around – no sign of Fitzpatrick. One of the men was looking my way. I gave him the chin lift, hello. He nodded, grimaced. One of his friends turned on his stool and looked.
—Ah – good man.
I was in.
—Are you alright for drinks? I asked.
He looked at his own pint.
—I think we're alright, he said. —No – fuck it, go on ahead.
—Three pints, is it?
—Just three.
—No one in the jacks, or gone for a smoke?
—No, he said. —It's just us tonight.
—Three more pints as well, Carl; thanks.

Les interactions du quotidien font parfois l'objet de commentaires du narrateur, comme dans l'exemple suivant où Victor rencontre la famille de Rachel, et où les paroles de la mère, alcoolisée, sont répétées dans la narration sans plus d'explications (*Smile*, 113) :

The door to the rest of the house was shut.
Rachel opened it.
—Hi!
We stood in the hall. Tiles, rugs, dark tables, seven shut doors, a wide stairs, and the drum kit. A door opened to my left, then another to my right. In five or six seconds, I was facing Rachel's family. They'd all come from different directions. A sister – Maeve – was first, a ringer for Rachel, except not. She was too tall too toothy, too nearly like Rachel. Then there was mother. She was drunk. I wasn't used to observing efforts of people who drank secretly. But I knew. It was the deliberate quality of every move. She opened the door – her door, then shut the door. Then she looked and smiled, at Rachel, at me, at Maeve, at Rachel again. Then she spoke.
—Well, hello.
Well – hello.
Then she moved. She took the edge of the rug like Becher's Brook; she didn't trip or lunge.
—You must be Victor.
You – mustbe – Victor.

Les tirets semi-cadratin sont insérés dans la narration plutôt que dans le dialogue, et mettent ainsi en relief l'interprétation que Victor fait du DD. Le dialogue fonctionne sur un mode quelque peu différent dans *PC*, où il sert le roman d'apprentissage en montrant l'évolution de Paddy. Les épisodes phatiques sont plus rares, mais les dialogues sont souvent à finalité interne, comme le montre l'exemple suivant, dans lequel l'information essentielle à l'avancée de la diégèse est dans la narration plutôt que dans le dialogue (*PC*, 265) :

I went to bed. He hadn't come home. I kissed my ma.
—Night night, she said.
—Good night, I said.

Pour autant, c'est sur un épisode phatique, avec un dialogue à finalité interne dans lequel la gêne est palpable, que le roman se termine. Les parents de Paddy sont à présent séparés, et son père vient rendre visite à ses enfants à la veille de Noël (*PC*, 281-282) :

He came home the day before Christmas Eve, for a visit. I saw him through the glass door again. He was wearing his black coat. I remembered the smell of it when I saw it, when it was wet. I opened the door. Ma stayed in the kitchen; she was busy.

He saw me.

—Patrick, he said.

He moved the parcels he had with him under one arm and put his hand out.

—How are you? he said.

He put his hand out for me to shake it.

—How are you?

His hand felt cold and big, dry and hard.

—Very well, thank you.

Ainsi, malgré un recul quantitatif à la fois de l'irlandité et du DD, dans *PC* et *Smile* l'orature demeure centrale à la poétique doylienue, qui confirme une signature stylistique dans laquelle les échos entre fond et forme sont fondamentaux.

3.3.2.2.2 *L'orature* au cœur de la poétique du quotidien irlandais dans *PC* et *Smile*

Paddy Clarke Ha Ha Ha

Davantage que la *dialecture*, c'est l'*orature* qui joue un rôle poétique crucial dans *PC* et dans *Smile*. Dans *PC*, l'*orature* est au service du roman d'apprentissage, et c'est dans les passages narratifs que cela est le plus saillant. En effet, ces derniers dominent le roman, le dialogue leur ayant laissé place. Dans *PC*, la narration est la preuve que l'oralité est une signature stylistique de l'auteur, puisque les passages narratifs en sont envahis. Dès le début du roman, les caractéristiques de la langue orale, et en l'occurrence de l'oralité enfantine, sont utilisées dans la narration, et un *mindstyle* se met en place (*PC*, 2) :

Henno **brought** Liam to the teachers' toilet **and** cleaned him up **and** then he **brought** him to the **headmaster's** office **and** the **headmaster brought** him to his auntie's in his car **because** there was no one at home in his own **house**. Liam's auntie's **house** was in Raheny.

Dans cet exemple, on a affaire à une narration oralisée qui rappelle un discours enfantin²¹¹, notamment à cause de la prédominance de la coordination et de la répétition. Dans l'exemple suivant, en plus de la coordination, la parataxe est particulièrement saillante. Cumulée aux considérations enfantines du contenu de la lettre au Père Noël, la parataxe participe de la création d'un *mindstyle* enfantin (PC, 31) :

I put that in my letter for Santy but I didn't believe in him. I only wrote to him because my ma told me to, because Sinbad was writing to him. Sinbad wanted a sleigh. Ma was helping him to write his letter. Mine was finished. It was in the envelope but she wouldn't let me lick the flap yet because Sinbad's letter had to go in as well. It wasn't fair. I wanted an envelope of my own. (...) Putting two letters in the envelope was stupid. Santy would think it was only one letter and he'd just bring Sinbad's present and not mine. I didn't believe in him anyway.

Ce *mindstyle* se poursuit tout au long du roman. Cependant, à mesure que Paddy grandit, son langage évolue. Ainsi, bien que l'oralité demeure à travers la coordination et la parataxe, l'expression de Paddy se complexifie (PC, 205) :

He held out his hand. **I wish he'd done it** the first time. It wasn't fair the way he made you nearly cry before he changed and did what you wanted him to. It didn't always happen that way but it happened enough **for him to have** parts of the rooms to himself, **for the house to be** different at week-ends. I could never run to him; I had to check first. I blamed the paper. Newspapers were stupid, with their World War Three Looms Near when all that was happening was the Israelis milling the Arabs. I hated that. **If** someone said they'd kill you **then** they should have done it.

Paddy utilise des structures verbales complexes du type « I wish he'd done it », des propositions infinitives ou mêmes des phrases complexes. Pour autant, l'oralité demeure toujours prédominante dans la narration, et ce même vers la fin du roman, lorsque Paddy a compris que la séparation de ses parents était inévitable et qu'il s'inspire du comportement de Charles Leavy (PC, 250) :

I watched Charles Leavy. I studied him. I did his twitch. I did his shoulder. I made my eyes go small. When my da left, or even my ma, I was going to head to the imaginary ball. I was going to go into school the next day with my homework done. I wanted to be like Charles Leavy. (...) Charles Leavy didn't care anymore;

²¹¹ Sur les liens entre oralité et langage enfantin. À ce sujet, voir TORRANCE et OLSON, dans OLSON, David. R., Nancy. TORRANCE et Angela. HILDYARD (eds), *Literacy, Language and Learning*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

he'd gone further than that. (...) I wanted to get that far. I wanted to look at my ma and da and not feel anything. I wanted to be ready.

La parataxe est aussi saillante dans ce passage que dans les précédents, car malgré son évolution, le langage de Paddy est toujours aussi empreint d'oralité. Ces choix narratifs confirment la fascination inébranlable de l'auteur pour l'orature. Ainsi, *PC* n'est pas épargné par les réflexions métalinguistiques qui animent l'œuvre de Barrytown dans son ensemble, mais ces dernières sont relatives à l'apprentissage du langage, comme par exemple lorsque Paddy s'interroge sur le sens des mots (*PC*, 137) :

I'd known it was the drawing room since I could remember but today the name seemed funny for the first time.

(...)

—The good room, she said.

—Does Drawing mean Good?

—Yes, she said. —Only when you put it with Room.

That was fair enough; I understood.

Why don't we call it just the good room? I asked. —People prob'ly think we draw in it, or paint pictures.

—No, they don't.

Comme dans le reste de l'œuvre de Barrytown, le DD et la narration entrent en dialogue, et c'est ce dialogue qui permet l'expression totale de la signature stylistique de l'auteur. Paddy est également fasciné par la prononciation des mots (*PC*, 16) :

—Cool.

She loves that. Coo-il. The way he says it.

Il fait des erreurs lexicales (*PC*, 140) :

There were twenty-seven dogs in Barrytown, our part, and fifteen of them had had their tails docked.

—Docked off.

—There's no off. Docked by itself.

Il est également attentif aux choix intonatifs et à leurs conséquences (*PC*, 144) :

—Okay, said my da.

I could tell: he didn't mean Okay you can have a dog; he meant Okay I'll get you some other way.

Enfin, Paddy a conscience des conséquences sociolinguistiques des accents (*PC*, 54) :

I did it. I put on a posh accent. They laughed again. (*PC*, 54)

Ainsi, la force poétique de *PC* trouve son origine dans la fascination pour le langage et son utilisation, dans la conscience et la réflexion métalinguistiques qui animent les personnages de manière récurrente dans l'œuvre de DOYLE. La manifestation la plus évidente de cette force se révèle dans la fascination de Paddy Clarke pour le mot *Fuck* (*PC*, 132) :

Fuck was the best word. The most dangerous. You couldn't whisper it.

—Gee!

Fuck was always too loud, too late to stop it, it burst in the air above you and fell slowly right over your head. There was total silence, nothing but Fuck floating down. For a few seconds you were dead, waiting for Henno to look up and see Fuck landing on top of you. They were thrilling seconds – when he didn't look up. It was the word you couldn't say anywhere. It wouldn't come out unless you pushed it. It made you feel caught and grabbed the minute you said it. When it escaped it was like an electric laugh, a soundless gasp followed by the kind of laughing that only forbidden things could make, an inside tickle that became brilliant pain, bashing at your mouth to be let out. It was agony. We didn't waste it.

—The word was made flesh!

Swish.

The forbidden word. I'd shouted it.

Paddy a parfaitement conscience de ce que représente ce terme. D'ailleurs, sa fascination pour ce dernier évolue elle aussi au cours du roman. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agit d'une fascination enfantine pour un mot interdit. Dans l'exemple suivant, Paddy a pris conscience de la violence du terme, et n'en est que plus fasciné par lui (*PC*, 249) :

He said Fuck like – I wanted to say it exactly like him. It had to sound like no other word sounded, quick and sharp and fearless. I was going to say it without looking over my shoulders. The way Charles Leavy said it. His head shot forward like it was going to keep going into your face. The word hit you after his head went back. The Off was like a jet going overhead; it lasted forever. The Fuck was the punch; the Off was you gasping.

Fuck awffffff.

Par ailleurs, à l'instar du reste de l'œuvre barrytownienne, *PC* donne une place considérable à l'humour. Ce dernier naît en grande partie de la distance du lectorat adulte par rapport à Paddy. Il se crée donc, à travers l'oralité enfantine, à l'insu du personnage

narrateur, à travers par exemple l'emploi excessif de la coordination dans la narration d'une anecdote enfantine (*PC*, 124) :

When he was in Africa he had a salad for his tea **and** when he came back from his holidays he started getting pains in his stomach **and** they brought him into Jervis Street **because** he was screaming in agony – they brought him in a taxi – **and** the doctor couldn't tell what was wrong with him **and** the boy couldn't say anything **because** he couldn't stop screaming **because** of the pain, so they did an operation on him **and** they found lizards inside him, in his stomach, twenty of them; they'd made a nest. They were eating the stomach out of him.

—You're still to eat your lettuce, said my ma.

—He died, I told her. —The boy did.

—Eat it up; go on. It's washed.

—So was the stuff he ate.

Le DD ne fait pas l'économie de dialogues répétitifs mettant en avant l'entêtement

des enfants :

(*PC*, 153) :

—I do not.

—You do.

—I do not.

—You do, I'm afraid.

(*PC*, 35) :

—My da has a better job than yours!

—He does not!

—He does so.

—He doesn't.

—He does.

—Prove it.

—Your ma only works in Cadbury's because she has to!

He didn't know what I meant. I didn't either, not really.

—Because she has to! Because she has to!

À mesure que le roman avance et que Paddy grandit, sa réflexion métalinguistique s'aiguise. Il parvient à déceler l'animosité entre ses parents à la manière dont ils s'adressent à lui (*PC*, 209) :

—Can I turn on the telly? I said.

I wanted to remind him that I was there. There was a fight coming and I could stop it by being there.

—Television, she said, corrected me.

There was nothing wrong. She'd never have said that if there had been. Ma hated half-words and bits of words and words that weren't real ones. Only full, proper words.

Paddy Clarke interprète l'absence de changement de comportement linguistique de la part de sa mère comme une preuve que ses parents ne sont pas sur le point de se disputer. Il analyse les moindres faits et gestes de ses parents, mais accorde une importance toute particulière à leur manière de s'adresser l'un à l'autre, ou à leur absence de communication (*PC*, 221-222) :

They were fighting all the time now. They said nothing but it was a fight. The way he folded his paper and snapped it, he was saying something. The way she got up when one of the girls was crying upstairs, sighed and stooped, wanting him to see that she was tired. It was happening. They probably thought they were hiding it.

À l'instar de la technique employée dans *TS* et *TV*, le dialogue entre la narration et le DD permet de mettre au jour l'écart entre le contenu discursif et l'interprétation qu'il convient d'en faire (*PC*, 208) :

—I was thinking of getting pork for a change.
He said nothing; he didn't look.
—It might be nice.
His face was stuck to the page. His eyes weren't moving down. He wasn't reading. He made her say it.
—What do you think?
He cracked the paper. He folded it. He concentrated hard on it. He spoke but it was hardly like he was speaking; it was like the words came out with a sigh – not even a whisper.
—Do what you want.
Face on the paper, legs crossed and stiff, no rhythm.
—Whatever you want.
I didn't look back at my ma yet; not yet.
—You always do.
I still didn't look.
She didn't say anything.

Ce passage ressemble visuellement à un dialogue au DD. Pourtant, le père de Paddy ne s'exprime qu'à partir du moment où une question lui est directement posée. Cette technique suggère la dissolution en cours du mariage des parents de Paddy. Ainsi, malgré une évolution stylistique considérable, c'est le plus souvent dans le dialogue entre DD et narration que s'exprime la poétique de DOYLE. L'ancrage temporel de *PC* étant différent du reste de l'œuvre barrytownienne, il ne s'agit pas à proprement parler d'une poétique du

parler irlandais contemporain. Néanmoins, la poétique à l'œuvre dans *PC* n'est pas sans rappeler la mise en avant de questions essentielles du quotidien irlandais dans le reste de l'œuvre de Barrytown : le chômage, la maladie, le viol, etc.

En effet, malgré l'humour, le roman d'apprentissage narré à la première personne par un enfant de dix ans a pour conséquence de laisser en toile de fond ou de sembler traiter avec dérision les questions politiques et sociales. Par exemple, la religion, qui a une place si importante dans la société irlandaise est presque tue. Mention est faite de messes, mais uniquement pour des raisons triviales, comme par exemple pour savoir si on a le droit de porter un jean le dimanche, et la question du divorce – encore illégal dans l'Irlande de la fin des années soixante – est passée sous silence. Paddy intègre les règles de la religion, mais n'est pas en mesure de les comprendre, comme l'explique WHITE (2001 : 112) :

To Paddy, religion is merely another set of bizarre rules, imposed by adults, which he must blindly follow. Noticing that his father is still chewing at thirty-six seconds past eleven-thirty on Sunday morning — which breaks the proscribed fasting period before communion, Paddy says, "I kept it to myself. If he went up for communion I'd see what happened. I knew I God knew". Mr. Clarke has broken the rules, and Paddy expects him to receive his punishment accordingly.

Pour autant, le lecteur n'est pas dupe et perçoit les enjeux sociaux et sociétaux soulevés dans le roman. La construction narrative joue d'ailleurs de la distance entre le point de vue de l'enfant et le recul du lecteur, comme dans cet exemple dans lequel on comprend, bien avant Paddy, que les disputes parentales se transforment en violence conjugale (*PC*, 190) :

The first time I heard **it** I recognised **it** but I didn't know what **it** was. I knew the sound. **It** came from the kitchen. I was in the hall by myself. I was lying on my stomach. I was charging a Rolls-Royce into the skirting board. There was a chip in the paint and it was getting bigger every time. **It** made a great thump, my ma and my da were talking. Then I heard **the smack**. The talking stopped. I grabbed the Rolls-Royce away from the skirting board. The kitchen door whooshed open. Ma came out. She turned quick at the stairs so I didn't have to get out of her way, and went upstairs, going quicker towards the top.

I recognised **it** now. I knew what **the smack** had been, and the bedroom closed.
(...)
He'd hit her. Across the face; smack. I tried to imagine it. It didn't make sense.
I'd heard it; he'd hit her. She'd come out of the kitchen, straight up to their
bedroom.
Across the face.

Paddy n'identifie pas le « it » immédiatement, et les cinq occurrences de ce dernier demeurent donc sans référent, avant de devenir « the smack » et qu'enfin l'enfant comprenne que son père a frappé sa mère. Le lecteur suit le cheminement mental de l'enfant, mais a une bien meilleure compréhension des enjeux du passage. DOYLE utilise la voix du narrateur enfant pour mettre en avant des questions sociales essentielles.

L'orature est le *medium* de transmission de la réflexion sociale et sociétale de l'auteur. Malgré un repli dans la littérarité considérable dans *PC*, DOYLE n'abandonne pas *l'orature* pour autant. L'irlandité linguistique, en revanche, est quelque peu laissée de côté, ce qui renforce une interprétation selon laquelle l'œuvre de Barrytown se voudrait plus orale qu'irlandaise, et par conséquent plus sociale et universelle que nationale. Mais ce n'est pas la seule interprétation possible. En effet, d'une certaine manière, le rejet de l'irlandité linguistique à la sphère scolaire participe à la description d'une Irlande conservatrice qui refuse le divorce. Ce choix thématique est d'autant moins neutre que l'amendement à la Constitution qui a permis la légalisation du divorce est entré en vigueur en 1995, soit deux ans après la publication de *PC*. DOYLE a lui-même participé à ce débat et s'est personnellement engagé en faveur du divorce (WHITE, 2001 : 111). Il est donc significatif que le roman se termine sans que l'on sache ce qu'il va advenir du couple Clarke, car dans l'Irlande des années 1960, seule une séparation est possible.

Avec *PC*, DOYLE s'inscrit plus que jamais dans le paysage littéraire irlandais comme un auteur engagé dans les questions sociétales irlandaises. *PC* est un tournant dans la carrière de DOYLE, et l'évolution stylistique en est le reflet. *PC* a d'ailleurs valu à l'auteur de gagner le *Booker Prize* en 1993. Toutefois, plus qu'un lissage stylistique, nous voyons

dans l'évolution de la représentation de l'oralité et de l'irlandité un affinage de l'orature, qui permet à l'auteur à la fois d'être pris au sérieux et de toucher un lectorat plus vaste, sans pour autant abandonner son entreprise littéraire et sociale. C'est en substance ce que conclut WHITE (2001 : 115) :

Paddy Clarke Ha Ha Ha was a breakthrough novel for Doyle. His first patently artful novel, *Paddy Clarke* made both the literary critics and his popular audiences take him seriously as an artist rather than brush him off an entertainer, in this book, Doyle shows his mastery of the technique of entering another's consciousness; he skillfully makes Paddy the unwitting vehicle for humor, political statements, social commentary, and religious criticism. At the same time, Paddy is a fully realized character: his candor, perception, and final confusion, betrayal, and hurt will remain in readers' minds, while his gift for observation and way with words suggest that he may grow up to be a remarkable person. Although always humorous, Doyle concentrates more on developing character than on providing laughs. *Paddy Clarke* is a masterful, enduring coming-of-age novel that will continue to speak to generations of readers.

Si *PC* marque un tournant dans la carrière de DOYLE, l'on peut s'interroger sur la place qu'occupe *Smile*, qui est à ce jour le dernier roman publié par l'auteur, dans l'œuvre de Barrytown.

Smile

La complexité de la construction narrative de *Smile* fait pencher un peu plus encore la balance du côté de la littérarité, faisant de l'oralité une caractéristique apparemment marginale ou ornementale du roman, alors qu'elle est saillante dans le reste de l'œuvre barrytownienne. Cette déstabilisation soulève la question de l'étiquetage de cette œuvre et nous a amenée à nous demander si l'on pouvait considérer *Smile* comme un roman de Barrytown. Il apparaît que cette question peut rapidement être évacuée : *Smile* est un roman de la marge, qui trouve toutefois sa place dans l'œuvre de Barrytown puisque son style s'inscrit dans la continuité de l'orature doylienne. En effet, si l'oralité n'y est pas prédominante, elle n'en est pas absente pour autant. On trouve une narration

oralisée et fragmentée, et nous avons vu que le peu de dialogue est semblable au reste de l'œuvre de DOYLE. *Smile* s'inscrit dans une phase plus littéraire de l'orature qui fait la signature stylistique de l'auteur, et nous invite à repenser la définition de l'œuvre de Barrytown. Il est la preuve s'il faut que DOYLE utilise les outils stylistiques de l'orature nécessaires à l'entreprise poétique de chaque roman.

Davantage encore que le recul quantitatif du DD et de l'irlandité, c'est le rôle joué par l'orature dans *Smile* qui en fait un roman de la marge dans les romans barrytowniens. En effet, l'orature est au service de la manipulation narrative – inédite jusqu'alors dans l'œuvre de Barrytown – et ce dès les premières pages du roman. La première occurrence de DD n'est en fait que le produit de l'imagination du narrateur (*Smile*, 1) :

I can hear her.
My wife.
—Grow up, Victor.

Étant donné la manipulation narrative que l'on découvre à la fin du roman, le fait que cette réplique au DD n'ait jamais été prononcée par l'épouse imaginaire de Victor est le premier indice que l'orature nous donne de la complexité stylistique de *Smile*. La découverte finale est d'autant plus violente pour le lecteur de DOYLE que, malgré quelques passages mensongers – toujours avoués comme tels –, le reste de l'œuvre de Barrytown repose sur une volonté de réalisme et de recherche de vérité dans la communication. L'auteur joue donc avec la confiance de son lectorat, et parsème le roman d'indices qui pourraient révéler son subterfuge au lecteur. Le roman est envahi de petits mensonges du quotidien (*Smile*, 89) :

—Want to come to a party?
I hated parties, hated arriving, walking into the hall room, the shit music – it was always shit. Soft Cell, Jimmy Somerville, pat Benatar, Love Is a fuckin' Battlefield. I hated knowing I'd be leaving alone. I hated walking home, along the Stillorgan Road or Clontarf Road or Appian Way at five in the morning, hating that I didn't know how to enjoy myself, hating the girl who'd smiled at me, hating myself for not crossing the room hating myself for surrendering yet again, that this time it would be different, that I'd lighten up, I'd make the move,

rejection wouldn't destroy me. Fuckin' idiots had parties, fuckin' idiots went to them.

—Sure, I said.

Il s'agit là d'un mensonge sans gravité, qui montre un décalage entre les paroles et les pensées de Victor, et qui révèle les efforts qu'un jeune homme amoureux est prêt à faire pour plaire à sa petite-amie. Mais au fil du roman, Victor se révèle être un véritable mythomane. Il ment par exemple à ses nouveaux amis, leur faisant croire que ses deux parents sont morts, alors que sa mère est encore en vie (*Smile*, 152) :

—Well, they're dead, I said. —In fairness.

—And you'd never lie, of course.

—No - of course not. Never.

Cette affirmation est même remise en cause, non sans sarcasme, par l'un des amis de Victor. Ce dernier confirme son mensonge, et s'enfonce dans un mensonge généralisé, dont le lecteur comprend petit à petit qu'il cache un drame personnel difficile à avouer : Victor a été violé par un frère alors qu'il était scolarisé chez les *Christian Brothers*. Il finit par le révéler à la radio, mais là encore, ment sur la gravité de la situation. Il dit à ses amis, et confirme dans la narration, que cela n'a eu lieu qu'une seule fois, alors qu'on apprend à la toute fin du roman qu'il a été violé régulièrement (*Smile*, 164-165) :

—Did it happen often?

—No, I'd say. Only once. And look, it wasn't all bad.

(...)

Only once, I told them. It had happened only once. That was true.

En bon mythomane, ses mensonges n'ont pas de limites, et l'auteur en profite pour jouer avec la naïveté du lecteur, manipulé par sa confiance aveugle dans la fiabilité du narrateur (*Smile*, 182) :

—Never occurred to me, I said. —There are limits to my imagination.

C'est dans l'oralisation de la narration que la possibilité d'une manipulation du narrateur est révélée (*Smile*, 33) :

I looked across at the women. I hoped it might distract him, make him jealous, that he'd go all alpha and block my view or even get up and bring his pint across

to the bar. **But, if I'm being honest – and I'm still not sure that I am** – I welcomed his provocation. I felt close to slugging. I hadn't been properly slugged since I'd left school. I didn't like Fitzpatrick and I still couldn't remember him; I couldn't picture him in the classroom, sitting beside me or standing at the top of the room, getting slaughtered by a Brother. But there was something about him – an expression, a rhythm – that I recognized and welcomed. It was why I was sitting there.

Le mensonge généralisé dans *Smile* est double : le narrateur se ment à lui-même autant qu'il ment au lecteur. La complexification du roman sert à montrer la difficulté de verbaliser l'indicible, à tel point que dans un premier temps rien n'est avoué dans le DD, et tout se passe dans la narration ou au DI :

(*Smile*, 98) I couldn't answer. It was like he was holding my voice down with his hand too. I couldn't speak. My face was a few inches from the waste basket.
—Well? he said.

His other hand rubbed my leg, from behind the knee up towards my arse. I couldn't move. I couldn't try to hand went to my other leg.

(...) He'd reached the fork in my jeans. He pushed his fingers, his palm, under me. He held me there – just held me.

(*Smile*, 161) I told her what had happened to me. When I was fourteen, and just now. I didn't separate or join them. I just told her what had happened. A Christian Brother had pinned me to the floor and put his hands on my penis and testicles. The Head Brother, the principal of the school, had done that.

De la même manière, les révélations que Victor fait à la radio ne sont pas représentées au DD mais au DI, comme pour mimer la difficulté de verbaliser un tel drame

(*Smile*, 173) :

I told Myles Bradley quite clearly that I'd been molested. But I'd kept talking. I should have stopped after I'd told him about the man's weight holding me down. I didn't exactly bury the story – my story – but I made it, somehow, an expected part of every Irishman's education. A bit of gas. Not so bad. Part of what we are.

Néanmoins, comme toujours dans l'œuvre de Barrytown, les révélations qui permettent la résolution finale se font au DD. Dans *Smile*, la révélation de la manipulation narrative a pour conséquence de rendre encore plus violente l'apogée au DD dans les dernières pages du roman (*Smile*, 211) :

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

—No, he didn't.

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

Les personnages de Victor Forde et Eddie Fitzgerald n'en sont en fait qu'un, et *you* devient donc *I*. Rachel, quant à elle, n'est qu'une invention de Victor, qui n'a jamais eu de femme ni d'enfant, contrairement à ce qu'il fait croire depuis le début du roman (*Smile*, 212) :

—There's no Rachel, he said.

Enfin, dans les dernières lignes du roman, le masque de Victor tombe complètement, et l'on comprend, toujours grâce au DD, qu'il est accablé par le poids de la culpabilité qu'il ressent de n'avoir pas réussi à arrêter son violeur (*Smile*, 213) :

—I'll tell you now. It was the eleventh time he called me to the room. I was too frightened not to go – disobeying him. Frightened of what would happen You know. He'd call to the house. It's stupid now, thinking that. But that's now. He knew he was safe. Cos of Dad. He knew I'd never blab. He knew I'd always turn up. I'd never go home to Mam and tell her. But then he said it. 'You're old enough to stop me.' D'you remember?
—Yes.
—Thanks, he said. —Thanks for saying that.

Avec *Smile*, DOYLE continue de prêter sa voix à celles et ceux qui sont souvent tus par la société. Toutefois, il ne s'agit plus seulement des classes populaires, puisque les agressions sexuelles touchent toutes les catégories de la population. Le réalisme social qui caractérise l'œuvre de DOYLE est abordé de manière plus indirecte, enrobé dans la construction littéraire. Néanmoins, l'engagement politique et social de l'auteur est évident ; il s'attaque à un sujet de société universel et d'actualité souvent passé sous silence, puisque la question des agressions sexuelles au sein de l'Église catholique est bien souvent étouffée.

Avec *Smile*, DOYLE traite de questions non seulement sociales, mais aussi de questions politiques de manière beaucoup plus ouverte qu'il ne l'avait fait jusqu'alors.

Victor Forde tente d'écrire un roman sur les problèmes sociaux et politiques en Irlande

(*Smile*, 118-119) :

—What is wrong with Ireland? He asked. —Victor.
That was the problem. 'I don't really know,' should have been my answer. Or I don't really know yet.' The Church, politics, inequality, being stuck in the past, the political clout of the farmers. These were my targets but I hadn't been able to do much with them. I'd been felt up by a Christian Brother but I didn't blame the Church for that. I didn't know how to blame the Church; that came decades later. I knew the dominance the Catholic Church was a bad thing but I didn't know how to expand on that, or even start. But: this is important: I was going to write the book: I was writing the book. I believed that. I knew it.

Plus frappant encore, *Smile* est le premier roman dans lequel la politique partisane est traitée directement. Victor Forde, qui travaille comme journaliste, est amené à interroger une parlementaire (*Teachta Dála*) élue du parti *Fine Gael*, qui avoue, au DD, avoir eu recours à un avortement (*Smile*, 71) :

—I had an abortion, she said. —I've never regretted it.

Fine Gael est l'une des principales forces politiques irlandaises : l'actuel *Taoiseach* Leo Varadkar en est membre et est à l'origine du référendum sur l'abrogation de l'article 8, qui inscrivait l'interdiction de l'avortement dans la Constitution. Le parti est réputé pour s'être très largement divisé sur cette question, bien que Leo Varadkar ait été favorable à l'abrogation. Quoi qu'il en soit, le choix de DOYLE de traiter ouvertement ce sujet dans un roman publié à l'automne 2017, alors que le référendum devait avoir lieu au printemps 2018²¹², révèle une volonté de ne pas passer sous silence les questions politiques et sociales d'actualité, voire de participer au débat. Cela marque également un tournant dans l'écriture doylienne, puisque la question du divorce était soulevée mais de manière sous-jacente dans *PC*.

Smile fait écho à *TV* dans son traitement du drame personnel, puisque l'humour qui caractérise la majorité des romans de Barrytown en est absent. Cela pourrait

²¹² Le référendum a eu lieu le 25 mai 2018. Les Irlandais ont voté à 66,4% en faveur de l'abrogation de l'article 8, ouvrant ainsi la voix aux parlementaires pour voter la légalisation de l'avortement.

s'expliquer par la gravité du sujet traité, mais les romans de Barrytown abordent tous des drames personnels, et l'explication est donc à trouver ailleurs. Peut-être la proximité de l'auteur avec un narrateur masculin d'une cinquantaine d'années rend-elle l'autodérision plus difficile à écrire. En tout état de cause, *Smile* est le roman le plus tragique, le plus complexe et le plus déstabilisant de l'œuvre barrytownienne.

Tout se passe comme si DOYLE, après avoir utilisé les premières œuvres de Barrytown, et surtout la *Barrytown Trilogy*, comme des laboratoires dans lesquels il essayait différents mélanges quantitatifs et qualitatifs de représentation de l'oralité et de l'irlandité, avait fini par trouver une formule équilibrée lui permettant d'obtenir les effets recherchés. Cette conclusion est sans doute hâtive, car la leçon principale que *Smile* nous enseigne est que DOYLE est sans cesse capable de déstabiliser la lectrice trop habituée et trop sûre de ce qui l'attend dans un nouveau roman. Quoi qu'il en soit, si au sein de toute l'œuvre de Barrytown l'équilibre horizontal semble fragile, c'est simplement parce que le rôle du point d'équilibre initial qu'est l'interface entre style oral et style écrit est sans cesse déplacé et redéfini. Pour autant, les choix sont harmonieux au sein d'une même œuvre, voire au sein d'un groupe d'œuvres, puisque, depuis *Smile*, plus aucune ne fonctionne seule.

Ainsi, bien qu'il semble apporter une touche de déséquilibre à un ensemble jusqu'alors harmonieux, *Smile* vient en fait plutôt complexifier le style de l'auteur, et redéfinir son point d'équilibre. Détail non négligeable, *Smile* permet de faire le lien avec le reste de l'œuvre de fiction de DOYLE. En effet, la manipulation narrative présente dans *Smile* et jusqu'alors inédite dans l'œuvre barrytownienne est une technique utilisée par l'auteur dans la trilogie *The Last Roundup* (*A Star Called Henry*, *Oh Play That Thing* et *The Dead Republic*, publiés entre 1999 et 2010). Ce dernier roman peut donc être considéré comme le trait d'union de l'œuvre fictionnelle de DOYLE puisqu'il relie l'œuvre de

Barrytown à la trilogie *The Last Roundup* qui est géographiquement, temporellement, thématiquement et stylistiquement très différente. Celle-ci suit le personnage narrateur Henry Smart pendant la plus grande partie du xx^e siècle, entre les États-Unis, l'Angleterre et l'Irlande. À travers la vie de ce personnage hors du commun, DOYLE réécrit l'histoire de l'Irlande et les questions politiques qui sont traitées indirectement dans l'œuvre de Barrytown sont abordées frontalement. Mais on doute rapidement de la fiabilité de ce narrateur qui a vécu trop d'évènements historiques au premier plan pour rester crédible. Le style de ces romans est beaucoup moins oral, et la construction littéraire beaucoup plus classique. Quoi qu'il en soit, la tendance à l'intériorisation développée dans *PC* et *Smile* est confirmée par les deux romans qui ont suivi la publication de *PC* et qui s'inscrivent dans la poursuite du tournant littéraire.

3.3.3 *TW* et *PS*: l'oralité intériorisée

The Woman Who Walked Into Doors (*TW*, [1996] 1997) et *Paula Spencer* (*PS*, [2006] 2007) forment un diptyque. Ils s'articulent autour de Paula Spencer à deux moments clés de sa vie. La diégèse du premier a lieu alors qu'elle a entre trente-neuf et quarante ans, lorsqu'elle quitte son mari violent et admet son alcoolisme. Le second reprend la vie de Paula presque dix ans plus tard, alors qu'elle a arrêté de boire depuis un an et poursuit son sevrage. Au-delà des similarités thématiques, la cohésion entre ces deux romans est confirmée sur plusieurs plans. Ils s'inscrivent dans la poursuite de la quête de littéarité entamée avec *PC* et confirmée plus tard avec *Smile*. *TW* est divisé en trente-et-un chapitres numérotés qui structurent un roman à la chronologie floue. Cette dernière épouse le tourment d'une narratrice, battue par son mari depuis dix-sept ans, qui a sombré dans l'alcoolisme et perdu toute notion du temps et de sa propre identité. Le roman débute d'ailleurs par une analepse qui rapporte le jour où Paula apprend la mort

de son mari, Charlo, un an après qu'elle l'a quitté. Les chapitres s'enchaînent sans logique chronologique apparente et sans que l'on parvienne toujours à identifier dans quel temps narratif on se situe. Certains se situent dans le moment présent de la narratrice, d'autres sont ancrés dans l'enfance et l'adolescence de Paula, d'autres encore dans sa jeunesse et les débuts de sa relation avec Charlo, et d'autres enfin dans les périodes les plus sombres de son mariage jusqu'au jour où elle le quitte. À l'inverse, *PS* est un roman chronologique. Le roman n'est pas structuré en chapitres, mais en passages narratifs de longueur irrégulière, séparés par un blanc typographique. La chronologie permet de suivre les différentes étapes de la reconstruction de Paula. Elle est en sevrage et tente de reprendre le contrôle de sa vie, et le récit suit son combat quotidien alors qu'elle reprend le travail et tente de rétablir des liens avec ses enfants et de retrouver une vie sociale.

La quête de littérarité est confirmée par les choix de prise en charge narrative. En effet, *TW* est narré à la 1^{ère} personne, comme *PC* et *Smile*. De plus, comme dans ce dernier, la narratrice *écrit* son histoire. Dans *PS*, la narration repasse à la troisième personne comme dans la majorité de l'œuvre de Barrytown, mais Paula reste l'unique focalisatrice du roman. Le mode narratorial de *TW* s'apparente donc à ceux de *PC* et *Smile*. Dans *PS*, le choix de la troisième personne rappelle les modes narratoriaux de *TS* et *TV*, mais la focalisation est beaucoup plus stable, puisque seule Paula est focalisatrice, ce qui constitue une stabilisation considérable par rapport aux premiers romans de DOYLE. *PS* comme *TW* se présentent sous la forme de longs monologues intérieurs qui révèlent les tourments de Paula Spencer dans son combat contre l'alcoolisme, la violence conjugale et la culpabilité.

Néanmoins, à l'instar de *PC* et *Smile*, l'intériorisation à l'œuvre dans *TW* et *PS* ne s'accompagne pas d'un recul de l'oralité. Bien au contraire, elle marque une poussée vers

une plus grande littérisation de l'oralité, puisque cette dernière envahit la narration jusqu'à saturation.

3.3.3.1 Systématisation de l'orature dans la narration

3.3.3.1.1 Typologie de l'orature narrative

TW et *PS* se caractérisent par une systématisation de l'orature dans les passages narratifs. En effet, ces derniers supplantent le DD, et l'oralité envahit les monologues intérieurs, qui présentent les caractéristiques formelles de la fragmentation de la langue orale telles que nous les avons décrites pour *PC* et *Smile*. Ces techniques se superposent souvent dans de longs passages intériorisés qui s'apparentent à des logorrhées mimétiques du besoin de Paula de mettre en mots ses pensées afin d'occuper le temps et de ne pas boire. Afin de le démontrer, nous proposons d'illustrer ces caractéristiques à partir d'un extrait de *TW* (88-91) :

Years ago, I had to drown the alcohol with coke or blackcurrant. Now I prefer orange juice, but I'll (10) drink anything (4). I don't (10) know when I started being like that. I don't (10) know when I became an alco (5)(6). My children have gone without good food because of my drinking. My children have suffered because of my drinking (6). But I have it under control (4). [I've (10) been taking back some the day. I don't (10) drink now until after Jack has gone to bed. I've (10) been doing that for three months, a week and three days. It isn't (10) easy. I stay out of the house; I bring him to the park. I put the bottles in the shed in the back and throw the key into the long grass around the edges of the back garden. I bought the lock and key especially for that, for locking away the bottle. The idea just came into my head. I threw out the spare key, threw it in the bin on bin day. I put a family-pack of crisps back on the supermarket shelf to make up the money for the lock. It's (10) only a small one; I could probably break it (5)]. But I won't (4)(10). I'm (10) proud of it. I search for the key after Jack's in bed. It can take ages but I always find it (4). In the rain and dark and the cold. I find it. But I don't (10) mind once he's (10) in bed (4). [Sometimes I put him to bed a bit early. I don't (10) enjoy it, the drinking. I don't (10) remember when I did. I need it. I shake. My head goes; I have small blackouts. I start sweating patches of sweat (5)]. Yes! Yes! (3) cries the girl, we all need a drink; that's (10) a bit from a little book I used to read with Jack. I laughed and cried when I read it the first time. It gave me a fright; it seemed to be laughing at me. A little girl climbing up on a chair to get to the sink (2). A little girl with yellow hair, a green skirt and blue shoes (2)(8). I used to drink all day. I had gin in my coffee in the mornings. Before Charlo died (1). Before I threw him out (1). He wasn't (10) to blame for it. We always drank a lot together. It's (10) only when you're (10)

alone that you begin to notice what you're (10) doing. I went off the rails altogether when Charlo died. For a while; (7) I don't remember. It's (10) different now though. I'm (10) coping with it, thinking about it. Deciding (1). I made Jack go to bed early last night. I put the kitchen clock forward so Leanne couldn't (10) point out that it wasn't (10) his bedtime – because she would – (9) and I ended having to send her up early as well (4). I remembered to put the clock back to its proper hour after she'd (10) gone. A few months ago I wouldn't (10) have remembered.
Progress (2).

Dix techniques principales apparaissent dans cet extrait : (1) correspond à l'élision du sujet (voire de la copule) en début d'énoncé ; (2) à l'utilisation de phrases nominales ou adjectivales ; (3) aux interjections ; (4) à la coordination ; (5) à la parataxe ; (6) aux répétitions ; (7) aux pauses ; (8) aux reprises et reformulations ; (9) aux phrases interrompues et (10) aux formes contractées. À ces dix techniques, nous ajouterons l'utilisation de *lexical fillers* (11), que nous ne relevons pas dans ce paragraphe. Nous allons à présent passer ces techniques en revue afin de les décrire et d'interpréter les effets produits par leur utilisation dans la narration.

1. Élision du sujet (voire de la copule BE) en début d'énoncé :

Deciding.

L'élision du sujet et de la copule représentent textuellement la difficulté qu'a Paula à trouver les mots justes pour exprimer ses pensées. Dans cet exemple on peut aisément retrouver le sujet et la copule dans le cotexte gauche : « **I'm** coping with it, thinking about it. Deciding ». Néanmoins, le sujet n'apparaît parfois que dans le cotexte droit, ce qui rend la tâche du lecteur plus difficile (PS, 5) :

Her fault. Paula's fault. **The whole mess. Most of Leanne's life.**

On peut trouver deux sujets dans le cotexte droit ; on peut considérer le second comme une précision ou une reformulation du premier. La copule demeure élidée : *The whole mess **was** her fault / Most of Leanne's life **was** her fault* ; il revient au lecteur de reconstruire la phrase dans la totalité. L'utilisation de cette technique participe donc à la

fois de la création du *mindstyle* de Paula et de la construction littéraire. En effet, il est parfois nécessaire de retourner assez loin dans le cotexte gauche pour retrouver le sujet et la copule :

(*TW*, 3) I saw him and I knew who she meant. It couldn't have been anyone else, after all I'd heard about him, after all I'd expected. **He was** with a gang but all by himself. His hands in his pockets, with the thumbs booked over the denim and a fag hanging from his mouth. It got me then and it gets me now; cigarettes are sexy – they're worth the stench and the cancer. Black bomber jacket, parallels, loafers – **he was** wearing what everyone wore back then but the uniform was made specially for him. The other boys looked thick and deformed beside him. Tallish, tough looking and smooth. **In a world of his own but he knew we were watching him.**

On relève deux occurrences de *he was* qui peuvent être considérées comme le sujet et la copule manquants à la dernière phrase de l'extrait. Il nous semble néanmoins que le sens de cette phrase est plus proche de la première occurrence, dont il peut s'agir d'une reformulation : *He was with a gang but all by himself – (he was) in a world of his own but he knew we were watching him.* L'élosion du sujet et de la copule s'inscrivent ici dans la complexification de la construction littéraire, puisqu'elles demandent un travail d'inférence conséquent au lecteur. Cette technique se rapproche de l'emploi de phrases nominales ou adjectivales, qui est également récurrent.

2. Phrases nominales / adjectivales :

A little girl climbing up on a chair to get to the sink. A little girl with yellow hair, a green skirt and blue shoes.

Progress.

Les phrases nominales et adjectivales accentuent l'effet visuel presque cinématographique du style doyllien. Dans le premier exemple, la succession paratactique des deux phrases suggère un zoom de la caméra permettant un plan détaillé de la scène ; l'effet visuel est proche dans l'exemple suivant :

(*TW*, 2) The guards looking for Charlo, teachers looking for John Paul, men looking for money.

L'enchaînement des trois propositions suggère un mouvement rapide de caméra entre trois vignettes. La phrase nominale « Progress » ne produit pas le même effet ; elle représente le rythme saccadé de la vie de Paula, à qui chaque mouvement demande un effort considérable. L'effet est plus marqué encore lorsque les phrases nominales ou adjectivales s'accroissent (*PS*, 3) :

She turns away. But stops. Their fridge, on the telly. It's the same as Paula's. Mrs Happy opens it. And closes it. Smiling. Paula had hers before them. A present from Nicola. The fridge. And the telly. Both presents.

La troisième technique, bien que plus rare, contribue à la superposition des voix dans la narration.

3. Interjections :

Yes! Yes!²¹³

Les interjections sont rares dans la narration. Cela se justifie par le caractère pré-oral du monologue intérieur, mais confirme également le lissage de certaines caractéristiques qui interrompent la fluidité de la langue orale (LEECH et SHORT, 2007 : 130). Nonobstant, les interjections participent à l'effet polyphonique créé par l'empilement des voix dans la narration. En effet, dans les exemples suivants, l'on peut considérer ces interjections comme des occurrences de DDL venant interrompre la narration :

(*TW*, 194) Whoosh! It was a big day.

²¹³ *Yes* est le plus souvent souvent considéré comme un adverbe (voir HUDDLESTON et PULLUM, [2002] 2013), mais on peut considérer ici qu'il joue un rôle d'interjection, tel qu'HUDDLESTON et PULLUM, [2002] 2013 : 1360-61) les définissent :

The general definition of interjection is that it is a category of words that do not combine with other words in integrated syntactic constructions, and have expressive rather than propositional meaning. Central members of the interjection category in English are such words as *ah, hey, oh, oops, ouch, sh, ugh, wow* (or the dated *alas*), which in their sole or primary meaning are used as expressive exclamations, on their own, or as supplements with clausal anchors (...). There are also a number of words such as *blast, bugger, damn, fuck* which are primarily verbs, but which in supplements (...) have lost their verbal meaning, and are best regarded as having been reanalysed as interjections.

(*PS*, 233) Oh, sweet Jesus.

DOYLE privilégie toutefois les marqueurs syntaxiques d'oralité, comme la coordination ou la parataxe.

4. Coordination :

Nous avons relevé six exemples de coordination dans le paragraphe ci-avant. Comme dans le DD, la coordination est souvent fragmentée sous la forme de courtes phrases qui s'enchaînent rapidement (« My children have suffered because of my drinking. But I have it under control. »), et provoque ainsi des effets variés. Dans l'exemple ci-dessous, l'enchaînement de propositions coordonnées rappelle le rythme de la danse, et l'interruption avant la deuxième phrase marque le changement de rythme au moment où Paula voit son futur mari pour la première fois (*TW*, 3) :

We'd been dancing together in a circle, our jackets and jumpers and bags on the floor in front of us, and I was sweating a bit. And I felt the sweat when I saw Charlo.

Souvent, la coordination épouse les étapes du combat de Paula contre l'alcoolisme (*PS*, 35) :

She was clean and looking around. And looking after herself. And touching herself, and liking herself. She fell off the wagon that time, badly, but she remembers it as the start.

La coordination est la première caractéristique de l'expression des langues de culture orale recensée par ONG (2002 : 37-57) ; elle révèle l'absence de lien logique et hiérarchique entre les phrases ou groupes de sens. Poussée à l'extrême, cette absence se traduit par l'utilisation systématique de la parataxe ; c'est la technique qui domine l'œuvre de Barrytown.

5. Parataxe :

La parataxe est l'élément le plus saillant de la fragmentation de l'orature doylienne ; elle structure la quasi-totalité du paragraphe ci-avant (*TW*, 88-91). Dans les romans qui exposent la vie de Paula Spencer, elle est au cœur des échos entre fond et forme, et nous verrons qu'elle permet notamment de signifier les étapes du combat de Paula. On peut s'interroger sur la place de cette technique dans la signature stylistique de l'auteur, et y voir l'expression de son propre *mindstyle* (PILLIERE, 2013 : 72) : la parataxe, utilisée à l'envi dans le style de l'auteur, reflète sa propre vision de la réalité et de la vie des habitants de la banlieue nord de Dublin. Il s'agit d'une réalité difficile dans laquelle les événements s'enchaînent souvent dans la douleur, chacun d'entre eux pouvant apporter un nouvel élément dramatique à un quotidien déjà difficile. Ainsi, le recours systématique à cette technique permet de révéler au lecteur la perspective de DOYLE sur le monde qu'il dépeint. La parataxe sert d'ailleurs de cadre à l'expression des autres éléments de l'orature littéraire, dont la répétition est l'un des marqueurs les plus saillants.

6. Répétition :

La répétition est souvent associée à un besoin de reformulation qui signale l'incertitude de l'énonciateur. C'est le cas dans les deux exemples extraits de *TW* (88-91) :

I don't know when I started being like that. **I don't know when I** became an alco.

My children have gone without good food **because of my drinking**. **My children have** suffered **because of my drinking**.

Tout d'abord, Paula se répète afin de reformuler *that* pour mettre des mots sur sa maladie. Ensuite, elle se répète afin d'intensifier les conséquences de son alcoolisme sur ses enfants. Ce mécanisme est encore plus marqué dans l'exemple suivant (*PS*, 74) :

But it's **dreadful**. That's rock solid honest. It's fuckin' **dreadful**. There's no sleeping on this. It's just **dreadful**.

La répétition vise à intensifier la difficulté de la révélation de Paula : elle se rend compte des conséquences dramatiques de son alcoolisme sur ses enfants, et sur ses relations avec eux. Sa fille Leanne avec qui elle entretient des relations très difficiles est elle-même devenue alcoolique et son fils John Paul a quitté le domicile familial à seize ans avant de devenir héroïnomane.

Parfois, Paula utilise la répétition pour se justifier auprès du lecteur (*TW*, 130) :

It wasn't just to spite my father. We were in love. I was mad about him. He was mad about me; **he was**. He loved me. He loved being with me.

Elle cherche à convaincre le lecteur que son mari la battait, mais qu'il l'aimait. Dans tous ces exemples, on remarque que la répétition s'exprime dans le cadre d'un style paratactique marqué. La même remarque est valable pour les nombreuses pauses présentes dans la narration.

7. Pauses :

Les pauses sont moins récurrentes dans la narration que dans le DD ; la pause étant en effet l'une des caractéristiques naturelles de la production orale (LEECH et SHORT, 2007 : 130), il n'est pas surprenant qu'elle soit relativement peu fréquente dans les passages narratifs. Néanmoins, la présence de pauses dans la narration est intéressante en ce qu'elle signifie une interruption dans les pensées de Paula. Elle est interrompue par ses propres pensées, ce qui contribue à montrer son instabilité et ses difficultés à y mettre de l'ordre :

I went off the rails altogether when Charlo died. For a while; I don't remember.

À l'instar de ce que nous avons relevé dans le DD, les pauses dans la narration sont signifiées visuellement par un point virgule, ou encore par des tirets cadratins, comme dans le premier exemple ci-dessous, ou semi-cadratins, comme dans le second :

(*TW*, 119) Tea, a few laughs, the two of them going off together for a pint, me and Mammy staying behind pleased with ourselves — there was never a hope.

(*PS*, 232) Not one word – she understands none of it.

Le dernier exemple permet de mettre en lumière la superposition des différentes techniques au sein d'une même phrase, puisque la pause est accompagnée d'une reformulation : Paula marque une pause avant de reformuler sa pensée. Cette technique est récurrente et dénote les tourments dans l'esprit de Paula.

8. Reprises et reformulations :

(*TW*, 2) They never do at that age — at any age.

(*PS*, 45) She's human, she's only fuckin' human.

Paula se reprend régulièrement, soit pour se contredire, comme dans le premier exemple, soit pour renforcer son propos, comme dans le second. Il ne s'agit pas à proprement parler de « faux départs » comme ceux décrits par LEECH et SHORT (2007 : 130), mais de traces de la fragmentation de l'oral par opposition au caractère intégré de l'écrit, comme décrit par CHAFE (1982 : 37) (voir 1.2.5). Paula cherche la formulation la plus juste pour exprimer sa pensée, et les multiples reformulations auxquelles elle a recours sont le signe de son manque de confiance dans son propre jugement, ou de sa volonté de donner le plus de détails possibles au lecteur pour prouver sa bonne foi. C'est le cas dans l'exemple tiré de *TW* (88-91) :

A little girl climbing up on a chair to get to the sink. A little girl with yellow hair,
a green skirt and blue shoes.

En décrivant la petite fille en détail, Paula cherche à montrer au lecteur qu'elle se souvient d'avoir lu cette histoire à son fils, ce qui prouve qu'elle n'était pas une mauvaise mère. La reprise et la reformulation s'inscrivent dans une démarche de séduction de Paula vis-à-vis du lecteur.

9. Phrases interrompues :

Les interruptions sont fréquentes dans *TW* et *PS*, et interviennent dans des contextes variés. Dans l'exemple ci-dessous, Paula interrompt ses propres pensées, et l'interruption est marquée par une pause signifiée par un tiret cadratin (*TW*, 115) :

Where am — The kitchen.

Cette interruption est mimétique des pertes de mémoire dont souffre Paula. C'est la même technique qui est utilisée dans *TW* (88-91) où Paula s'interrompt dans ses pensées, cette fois pour insister auprès de lecteur sur la validité de son propos :

I made Jack go to bed early last night. I put the kitchen clock forward so Leanne couldn't point out that it wasn't his bedtime – **because she would** – and I ended having to send her up early as well.

Les interruptions se font parfois entre la narration et le DD, comme souvent dans l'oralité doylienne (la technique inverse est également récurrente) (*TW*, 62) :

She'd have heard the cameras clicking and whirring as she was opening the door. She'd have seen the flashes behind her —
—**Miss Spencer** —

Ici, *she* fait référence à Nicola, la fille aînée de Paula : Charlo vient de mourir, tué par la police après qu'il a kidnappé et assassiné une femme, et Paula doit en informer sa fille. Elle se projette dans ses pensées, et les imagine interrompues par des journalistes en quête d'une réaction. La réplique au DD est donc imaginaire ici.

Enfin, le dernier exemple ci-dessous attire l'attention sur la construction littéraire de *PS*, puisque la narratrice s'interrompt dans une incise de DD pour s'interroger sur le nom qu'elle doit donner à sa belle-fille. La question semble autant dirigée vers le lecteur que vers Paula elle-même (*PS*, 107) :

(*PS*, 107) —She's your granny, said – **what was Paula supposed to call her?**
Star.

La dernière technique d'oralisation de la narration est elle aussi un pont entre le DD et la narration, donc entre la langue orale et la langue écrite, il s'agit de l'utilisation des formes contractées.

10. Formes contractées :

La présence de formes contractées n'est pas rare dans la littérature contemporaine, que ce soit dans le DD ou dans la narration. Utilisée seule, elle ne pointe pas vers l'orature, mais simplement vers un style relâché. Néanmoins, couplé aux neuf techniques que nous venons de développer, le recours récurrent aux formes contractées dans les passages narratifs renforce le sentiment d'oralité du style. Nous en relevons vingt-cinq dans le paragraphe issu de *TW* (88-91), ce qui est d'autant moins négligeable que Paula est censée écrire son histoire plutôt que de la raconter oralement. Le parti pris de l'auteur est ainsi consolidé, et cette technique s'inscrit donc dans la liste des marqueurs d'oralité qui abondent dans la narration doylienue. Il convient d'ajouter à cette liste une dernière technique, que nous n'avons pas relevée dans le paragraphe présenté ci-avant, mais qui contribue néanmoins à l'oralisation de la narration : il s'agit des *lexical fillers*.

11. Lexical fillers :

(*TW*, 116) The girls have gone. Ah **well**. Telly's off. I just fell asleep. It's been a long day. Night night, everybody. Night night. See you in the morn-ningggg.

(*PS*, 75) A long one with a big collar. Soft – cashmere, **or something like that**.

À l'instar des pauses, les *lexical fillers* sont relativement rares dans l'orature doylienue. Nous avons vu avec *PC* et *Smile* (voir 3.3.2.2.1) que c'était déjà le cas dans le DD. À proprement parler, le deuxième exemple n'est d'ailleurs pas un *lexical filler*, mais davantage une imprécision (*hedge*), telle que CHAFE (1982 : 45) les décrit. Nous choisissons néanmoins d'intégrer cette technique à la liste des marqueurs d'oralité

présents dans la narration, car sa présence, même sporadique, contribue à la création d'une narration oralisée dans l'œuvre de Barrytown. En effet, ce choix participe d'un certain lissage sélectif d'éléments d'oralité parasites qui entraveraient la lecture. Cela confirme notre interprétation selon laquelle l'orature est un style littéraire à part entière, dans lequel l'auteur sélectionne des éléments d'oralité et en écarte d'autres afin de parvenir à l'équilibre lui permettant de produire les effets recherchés.

L'oralité formelle que nous avons décrite s'accompagne d'un registre de langue oral. La fascination pour *fuck* et ses dérivés qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Barrytown n'épargne pas *TW* et *PS* :

(*PS*, 22) —Fuck off, Ma, would yeh?
(*PS*, 22) —No juice in this fuckin' damp.
(*PS*, 52) That's what the fucker had called it.
(*TW*, 136) —Fuckin' hell.

Dans le DD comme dans la narration, le lexique est *a minima* oral et souvent familier voire grossier :

(*TW*, 106) I'm not being bitchy;
(*TW*, 26) There wasn't one of them that wasn't an out-and-out cunt.
(*TW*, 31) She was back to her usual cuntishness.
(*PS*, 52) In their arses they don't.
(*PS*, 52) Wandering around after brats, picking up their crap.
(*PS*, 142) —You're not a complete slut, so, says Carmel.

L'oralisation de la narration se fait non seulement au niveau formel comme nous l'avons décrit, mais se joue également sur le plan discursif grâce à la superposition des techniques de représentation du discours. En effet, la narration consiste majoritairement en de longs monologues intérieurs focalisés à travers le personnage narrateur de Paula. Les modes dominants de représentation du discours sont le DIL et le DDL ; il s'agit plus précisément de pensées directes libres dans *TW* et de pensées indirectes libres dans *PS* (LEECH et SHORT, [1981] 2007 : 270) :

(*TW*, 93) I love the CDs. They're very stylish; I love the colours. They look expensive. I love the way you just press a button and get the exact song. I don't know how many records I scratched and ruined when I was pissed.

(*PS*, 9) She's tired.
She's always tired.

Not true. She's tired at night and that's the way it should be. A hard day's work and that. She likes being tired. Tired and sober – it's different. The sleep is different – it's sleep. Although she doesn't always sleep. But it's grand; it's fine. She's not complaining.
Who'd listen ?

Néanmoins, à l'instar de ce que nous avons relevé dans *TC*, les techniques de représentation du discours se superposent parfois pour créer un effet polyphonique. Par exemple, les pensées sont souvent interrompues par des passages au DDL :

(*TW*, 108) That's typical of our conversations. Chats about nothings, round and round. The price of food, the weather, the telly; that' us. I watch Coronation Street now – I tape it – because Marie watches it and we can talk about it. We never go too far, say anything that might embarrass. I'd love to, I have to admit; I think Marie would listen. I'm an alco, did I tell you? My husband killed a woman, did I tell you? Then he got shot by the Gardai, did I tell you? I cry at night. I lock the bottles in the shed and throw away the key. It wouldn't be fair though. She has problems of her own; I'm sure she does.

Le DDL est imaginaire : il représente la conversation sérieuse que Paula souhaiterait avoir avec sa collègue de travail au lieu des banalités qu'elles échangent habituellement. Dans l'exemple suivant, les pensées directes libres de Paula (1) se superposent avec du DDL non prononcé (2) :

(*PS*, 58) What's it like for them (1)? Are yis not freezing (2)? It's a reasonable question (1). What made you come here (2)? But questions like that must piss them off. There are colder places in Ireland (1).

Il arrive également que la narration indique après coup le mode du discours, comme dans l'exemple suivant, où ce que l'on croit être des pensées de Paula se révèle être un acte de discours de John Paul rapporté au DI (1), suivi à l'inverse par un acte de parole de Paula que l'on identifie tout d'abord comme des pensées directes libres (2), puis par un acte de parole de John Paul rapporté au DIL (3) :

(*PS*, 117) Her mother's an addict too (1). John Paul told her that, one of the first times they met. It's a hard thing to imagine, a granny's who's a heroin addict

(2). But John Paul got there before Paula; it was hard to imagine a granny who's an alcoholic (3). He wasn't being vicious. She even smiled.

Comme dans *TC*, le résultat en devient presque cacophonique, et attire l'attention sur le manque de fiabilité de la narration : on ne parvient plus toujours à identifier ce qui a été prononcé ou non et par qui. Cet effet est accentué par certains passages visuellement présentés comme du DD par des retours à la ligne, mais sans tirets introducteurs et dont on ne sait pas s'ils ont été prononcés ou pas :

(*TW*, 176) Leave me alone!
Don't hit my mammy!
I promise!
I promise!
I promise!

Ces passages ressemblent à des incantations qui reviennent à répétition :

Ask me. (*TW*, 187, 201, 202)
I promise! (*TW*, 177, 178)
Don't hit my mammy! (*TW*, 176, 177, 178)

Ils contribuent à l'effet polyphonique, et leur répétition attire l'attention sur la quête de littéarité : *Ask me* n'est en fait jamais prononcé, il s'agit de ce que Paula se répète sans cesse lorsqu'elle est à l'hôpital et souhaite que les médecins lui demandent si elle est victime de violences conjugales, en vain. « Don't hit my mammy » est sans doute un souvenir qu'a Paula de Leanne qui suppliait Charlo de ne pas frapper sa mère. Quant à « I promise », on ne parvient pas à savoir s'il s'agit de Charlo qui promet à Paula de ne plus la frapper, ou s'il s'agit au contraire de Paula qui promet à Charlo de ne plus lui donner de raison de le faire. Ces passages ressemblent à des incantations, voire à des refrains, qui ponctuent le roman.

Dans *TW* et *PS*, l'intériorisation à travers la plus grande proportion de narration donne naissance à une orature littéraire plus systématique. Malgré le penchant plus littéraire de ces deux romans, l'orature intériorisée crée un effet polyphonique voire cacophonique qui n'est pas sans rappeler le style de *TC*. Pourtant, à l'instar de *PC* et *Smile*,

ces deux romans poursuivent la quête de littérarité de DOYLE, et la dialecture qui caractérisait la trilogie y est elle aussi davantage systématisée et littérisée.

3.3.3.1.2 Place de la dialecture dans *TW* et *PS*

Les monologues intérieurs sont oralisés, à tel point qu'ils remettent en question la nature pré-orale de cette technique. En effet, on trouve dans les passages narratifs des marques graphiques d'oralité et d'irlandité :

(*TW*, 1) It lifted me off the floor, the kids started bawling; it was fuckin' dreadful.

(*PS*, 7) Paula had tits like that.

No, she didn't.

Yes, she fuckin' did so.

Jesus though. Big Brother. Is she too old?

(*PS*, 96) An **oul'** one wearing a skateboarder's hoodie.

(*PS*, 101) She remembered her domestic science teacher, a mad **oul'** bitch called Miss Travers.

(*TW*, 148) The triumph of it; I'm married and you're not, God love **yis**.

(*TW*, 160) Will **yis** listen to her.

La technique est déjà utilisée marginalement dans *TV* (*TV*, 38, 488) et *Smile* (17, 27, 89), uniquement pour « fuckin' ». Dans *TW* et *PS*, elle est étendue à « oul' » et « yis », mais demeure stable, puisque la graphie <ing> n'est modifiée dans aucun autre mot que *fuckin'*. Ainsi, plutôt que de remettre en question le statut du monologue intérieur comme pré-oral, en étant limitée à ces trois marqueurs, l'utilisation de cette technique attire l'attention sur la construction littéraire, et ce d'autant plus que Paula écrit son histoire dans *TW*. On peut arguer que l'auteur cherche ainsi à prouver que, malgré une plus grande intériorisation de son style, il n'abandonne pas la *dialecture* ni l'*orature* pour autant.

En effet, l'intériorisation pose la question de la place de l'irlandité linguistique dans *TW* et *PS*. Comme dans *PC* et *Smile*, l'irlandité est stabilisée par rapport aux romans de la trilogie. DOYLE a recours ponctuellement à certains éléments de son irlandité littéraire de

manière non systématique. Du point de vue phonologique, on relève peu de marqueurs d'irlandité dans le DD. Les composés en *any* sont orthographiés régulièrement ((*TW*, 116) « Anything your heart desires » ; (*PS*, 179) « —It was empty an'anyway ») ; on relève quelques occurrences de « oul' » (*PS*, 188, 193), une dizaine d'occurrences de « yeh », et autant de « yis » dans chaque roman :

(*TW*, 37) —Yeah, you are; I dare yeh.
 (*TW*, 51) —I'm embarrassed for yeh, she said.
 (*TW*, 78) —*Carmil*. Will yeh do us a favour, *Carmil*?
 (*PS*, 22) —Fuck off, Ma, would yeh?
 (*PS*, 32) —Seeyeh, love; thanks.
 (*PS*, 92) —That's grand. Howyeh, Traffic. Sure now?

(*TW*, 82) —A tongue that had hair on it; I'm not fuckin' jokin' yis.
 (*TW*, 115) —Hiyis.
 (*TW*, 138) —Yis all know me—
 (*PS*, 115) —But yis aren't to open them till Christmas.
 (*PS*, 139) —And you with your fuckin' carrots. Between the pair of yis; Jesus.
 (*PS*, 259) —Where's your wife? she says. —Ex-wife; sorry. Are yis - are you divorced?

Le dernier exemple est particulièrement intéressant puisqu'il montre la conscience métalinguistique de Paula, qui s'adresse à un homme qu'elle vient de rencontrer. Elle se reprend sur la prononciation de *you* pour adopter la prononciation standard, comme pour gommer son origine socio-géographique auprès de cet homme, qui vit pourtant dans le même quartier qu'elle. La dernière marque graphique d'anglais dialectal est la modification de *my* en *me*, dont on relève quelques occurrences également :

(*TW*, 1) —Forgot me jacket.
 (*TW*, 1) —Forgot me money.
 (*TW*, 71) —He was only after me jacket, she said.
 (*PS*, 94) —I've to change me books, he says.
 (*PS*, 132) —I'm making me mind up, Rita. Take it easy.
 (*PS*, 234) —I might bring me own knife, Carmel said, when they were talking, the last time, three nights ago.

Le lexique de l'irlandité et de l'anglais dialectal doyliens est stable par rapport aux autres romans de l'œuvre de Barrytown. Il s'articule autour des termes suivants :

Gas (*TW*, 71, 76; *PS*, 28, 267)
 Eejit (*TW*, 77, 84, 121; *PS*, 46 77, 112)
 Brasser (*TW*, 78)

Fella (*TW*, 1, 14, 20; *PS*, 13, 16, 36)
 Culchie (*TW*, 91)
 Shite (*TW*, 126, 127, 172, 215; *PS*, 34, 105, 165,)
 Grand (*TW*, 86, 149; *PS*, 39, 44, 51, 56)
 Jacks (*TW*, 151; *PS*, 84)
 Holliers (*TW*, 152)
 Jaysis (*TW*, 153, 162)
 Mot (*TW*, 164)
 Cod (*TW*, 169)
 Wagon (*PS*, 65, 138)
 Crack (*PS*, 78, 221, 277)

On note en revanche une attention particulière donnée à l'emploi de l'irlandité grammaticale dans *TW* et *PS*, dans *DD* comme dans la narration. L'aspect *AFP* est fréquent, tout comme le parfait avec objet médian (*MOP*) :

(*PS*, 75) Because she was after buying a little notebook, and a biro.
 (*PS*, 78) —I'm after saving a fortune, Paula, she told her. —It's a great day out.
 You should come with us.
 (*PS*, 137) Denise is after joining a gym.
 (*PS*, 8) —D'you have your homework done?
 (*PS*, 87) She has it shut without much of a fight.
 (*PS*, 189) —What has you frightened? she asks.

L'utilisation spécifique de la préposition *on* est également récurrente :

(*TW*, 96) Unless he had his good clothes on him.
 (*TW*, 3) I didn't faint or fall on the floor but my legs went rubbery on me.

L'irlandité est également présente dans la subordination, avec l'emploi de *till* comme conjonction de subordination, ainsi que du pronom relatif \emptyset en fonction sujet (voir 2.3.6.4.1) :

(*TW*, 44) —Hang on till I see.
 (*PS*, 56) There's plenty do what she does.
 (*PS*, 73) It's only her hips are moving.

À cela s'ajoutent des formes verbales irrégulières comme *I seen* (*PS*, 171), des élisions de prépositions comme dans « —What happened him, Gerard ? » (*TW*, 44) et un emploi parfois irrégulier de l'article défini comme dans « —You like the music, Joe? » (*PS*, 267), qui peuvent suggérer un anglais supradialectal tout autant qu'irlandais. Cet encodage grammatical de l'irlandité et de l'anglais dialectal marque un changement dans *TW* et *PS* par rapport à *PC* et *Smile* dans lesquels l'irlandité grammaticale est bien moindre.

On peut interpréter cela comme un choix de l'auteur visant à compenser la réduction quantitative de marqueurs graphiques et lexicaux d'irlandité. En tout état de cause, cette évolution semble contredire l'affirmation de PERSSON (2003 : 54), qui indique :

With the exception of a few words here and there, like 'fella' for 'fellow', 'me' for 'my' and 'yeh' for 'you', Paula narrates her story in a language that seems removed from her social and geographical background.

Cette affirmation est correcte en ce qui concerne le lexique et la prononciation, mais laisse de côté l'aspect grammatical de l'encodage dialectal. Il nous semble au contraire que l'irlandité littéraire de DOYLE s'est affinée au fil des romans, pour atteindre un certain équilibre entre oralité et irlandité phonologiques, lexicales et grammaticales dans *TW* et *PS*. Il convient donc de nuancer le « lissage » social et géographique dont parle PERSSON (2003), car s'il est visuellement marqué, il s'avère moins radical qu'il n'y paraît.

En revanche, l'une des raisons fournies par PERSSON (2003 : 54) pour expliquer le recul relatif de l'irlandité linguistique dans ces romans nous semble pertinente. Il explique que cela est dû au fait que Paula *écrit* son histoire dans *TW*. Ce n'est toutefois pas la seule explication possible. Si les modifications graphiques sont moins fréquentes dans *TW* et *PS*, c'est aussi parce que le dialogue, lieu privilégié de l'encodage de l'oralité et du dialecte, y est plus rare. Cette raréfaction peut s'expliquer par le sujet dont traitent ces romans : le silence qui entoure la violence domestique, et la difficulté pour une femme victime de telles agressions de retrouver sa voix pour se sortir cette situation dramatique. En tout état de cause, les choix stylistiques de DOYLE n'entraînent pas une disparition de la dialecture, et encore moins de l'*orature*, qui demeurent centrales à la poétique de la destruction et de la reconstruction autour de laquelle s'articulent *TW* et *PS*.

3.3.3.2 *L'orature* au cœur de la poétique de la destruction et de la reconstruction

3.3.3.2.1 Les échos entre fond et forme : en quête de littéarité

La fragmentation de *l'orature* telle que nous l'avons décrite épouse la situation de Paula. Dans *TW*, elle perd le fil chronologique et souffre d'amnésie passagère. Ainsi à travers la répétition et la reformulation de phrases courtes dans un style paratactique, Paula tente de reconstruire ses souvenirs. Elle semble disparaître, ce que le titre *The Woman Who Walked Into Doors* suggère. *L'orature* met en lumière la perte d'identité de Paula à travers des passages dans lesquels on ne parvient pas à identifier l'auteur des pensées ou des actes de parole :

(*TW*, 163) I fell.
I'd been too near him; he hadn't realised.
He'd only been warning me.
He didn't know his own strength.
He had things on his mind.
Anything.
It wouldn't happen again. Anything. It wouldn't happen again. How could it? It had been a mistake. We'd laugh about it later. Remember the time.

Il peut s'agir ici de paroles de Charlo rapportée au DIL : « You were too near me; I hadn't realised / I've only been warning you / I don't know my own strength / I have things on my mind », mais il peut également s'agir de justifications cherchées par Paula pour expliquer la violence de son mari. Il s'agit plus probablement d'un mélange des deux, Paula se rappelant toutes les excuses que Charlo a trouvées au cours des années pour se justifier. Les voix de Paula et Charlo se superposent ainsi jusqu'à ce que l'individualité de Paula disparaisse complètement sous les coups de son mari (*TW*, 177) :

I was hopeless, useless, good for fuckin' nothing. I lived through years of my life thinking that they were the most important things about me, the only real things. I couldn't cope, I couldn't earn, I needed him. I needed him to show me the way; I needed him to punish me. I was hopeless and stupid, good only for sex, and I wasn't even very good at that. **He said.** That was why he went to other women.

La précision *he said* en fin de paragraphe indique que tout ou partie du cotexte gauche est un acte de parole de Charlo rapporté au DIL. Mais la portée de cet acte de parole n'est pas évidente, et on ne parvient pas à déterminer avec certitude ce qui relève des pensées directes libres de Paula et ce qui relève de la parole de Charlo. La voix de Paula s'est effacée et a été supplantée par celle de Charlo.

Dans *PS*, Paula tente de se reconstruire. Elle commence, avec le titre du roman, par retrouver son nom, *Paula Spencer*, et avec lui sa voix et son identité. La fragmentation de la narration permet toujours plus d'immédiateté vis-à-vis des pensées de Paula, et sert de témoin des contradictions qui l'animent au cours de sa reconstruction (*PS*, 1) :

But the drink is only part of it. She's coped well with the drink. She wants a drink. She doesn't want a drink. She doesn't want a drink. She fights it. She wins. She's proud of that. She's pleased. She'll keep going. She knows she will.

L'enchaînement rapide de phrases courtes reflète le combat de Paula contre l'alcoolisme : il est cyclique, entêtant et de longue haleine. Paula sait que son combat va être laborieux, et tente par tous les moyens de se convaincre qu'elle va y arriver (*PS*, 7) :

She flicks on. The sound down. It makes more sense.
She turns it off. Back on. Off.
She'd like to sit in the dark. But the light's on and the switch is far away.
Sex.
Sex.
She turns the telly back on.
And off.

C'est ce rythme fragmenté et saccadé mimant les étapes de la reconstruction qui lui permet enfin d'affirmer son identité. Elle n'est plus *The Woman Who Walked Into Doors* du roman précédent, mais a retrouvé son nom, et l'affirme (*PS*, 2) :

Paula Spencer. That's who she is.

Ainsi, si le style demeure polyphonique, c'est parce que Paula n'est plus seulement la femme battue par Charlo. Elle prend conscience du regard des autres et entend leur voix, réelle ou imaginaire (*PS*, 29) :

The men outside the bookies are looking at her. They nod. They know her. They knew her husband. They were frightened of him. They were at the funeral. They shook her hand. Sorry for your troubles, Paula.
 They're still looking. She can't see them, but she knows. Looking at her arse. Looking at each other.
 Not bad for forty-eight.
 She's never been in the bookies.
 Someone's phone. It's ringing.
 It's her fuckin' phone.

Paula retrouve une vie sociale, et les épisodes au DD se superposent à leur tour (*PS*, 235-236) :

—How's Carmel?
 —She's grand, says Paula.
 They're in Rita's sitting room.
 —It's a terrible thing, says Rita.
 —Yeah.
 —Hanging over her like that.
 —And it could happen to any of us, Paula.
 —For fuck sake, Rita.
 —Don't mind me, says Rita.
 —No, I was rude, says Paula. —Sorry.
 —She's your sister, Paula, says Rita. —You can be as rude as you like. Will you tell her she's in my prayers?
 —**I will, says Paula. —She'll like that.**
 —**She can shove her fuckin' prayers, says Carmel.**
It's the same day, later. They're in Paula's kitchen.

Les romans qui s'articulent autour de la vie de Paula Spencer mettent ainsi l'orature intériorisée au cœur d'une quête stylistique de correspondance entre les difficultés que traverse Paula et leur représentation textuelle et littéraire, comme l'indique WHITE (2001 : 128), citant une critique issue du *Guardian*²¹⁴ :

However, her healing is much more difficult than that of any earlier Doyle character because Paula's occurs in relative isolation. Doyle's other characters, especially the Rabbittes, can rely on each other: "The Rabbittes existed mainly in the supportive, sociable medium of dialogue. But Paula has to pull herself together from the inside of her own mind" (TURNER, 1996 : 2).

En effet, la lutte de Paula est plus complexe que celle des personnages de la trilogie, et cette complexité est reflétée dans le style de *TW* et *PS*, qui sont ancrés dans une

²¹⁴ TURNER, Jenny : « Perils of Being Paula », Book Review of *The Woman Who Walked into Doors*, publié dans *The Guardian* le 12 avril 1996.

recherche stylistique de littérarité plus poussé que les romans de la trilogie. La fragmentation participe d'une poétique de la destruction et de la reconstruction. En effet, la fragmentation est mimétique de la violence vécue par Paula (*TW*, 175) :

He hit me. He sent me across the kitchen and I hit the sink and fell. I felt nothing, only shock. A spinning in my head. I knew nothing for a while, where I was, who was with me, what I was doing on the floor. He seemed way up over me. Way up; huge. I had to bend back to see him. Then he came down to me. I saw his knees bending; I saw his hand pulling up one of his trouser legs. I saw his face. His eyes were going over my face, every inch, every mark. He was worried. He was shocked and worried. He loved me again. He held my chin. He skipped over my eyes. He couldn't look straight at me. He felt guilty, dreadful. He loved me again. What happened? I provoked him. I was to blame. I should have made his dinner. It was my own fault; there was a pair of us in it. What happened? I don't know. He held my chin and looked at every square inch of my face. He loved me again.

L'enchaînement de phrases courtes dans un style paratactique est mimétique des coups portés par Charlo, et certains passages sont violents à la lecture. Une poétique de la violence se met en place, qui s'exprime à travers une recherche stylistique poussée (*TW*, 175-176) :

Here goes.
Broken nose. Loose teeth. Cracked ribs. Broken finger. Black eyes (4). I don't know how many; I once had two at the same time, one fading, the other new (1). Shoulders, elbows, knees, wrists (3). Stitches in my mouth. Stitches on my chin (2). A ruptured eardrum. Burns. Cigarettes on my arms and legs. Thumped me, kicked me, pushed me, burned me (3). He butted me with his head. He held me still and butted me; I couldn't believe it. He dragged me around the house by my clothes and by my hair. He kicked me up and he kicked me down the stairs (1). Bruised me, scalded me, threatened me (2). For seventeen years. He threw me into the garden. He threw me out of the attic (1). Fists, boots, knee, head (3). Bread, knife, saucepan, brush (3). He tore out clumps of my hair. Cigarettes, lighter, ashtray (2). He set fire to my clothes. He locked me out and he locked me in (1). He hurt me and hurt me and hurt me (2). He killed parts of me. He killed most of me. He killed all of me (2). Bruised, burnt and broken (2). Bewitched, bothered and bewildered (2). Seventeen years of it. He never gave up. Months went by and nothing happened, but it was always there — the promise of it.

On relève dans cet extrait une alternance rythmique particulièrement intéressante mimant les coups portés par Charlo. Les rythmes binaires (1), ternaires (2) et quaternaires (3) – voire des accumulations de cinq éléments (4) – alternent et créent un rythme saccadé qui peut aller jusqu'à faire ressentir des effets physiques au lecteur. En

tout état de cause, cette poétique participe tout à la fois de la création de proximité entre la narratrice et le lecteur et de la littérisation de l'orature doylienne. Cela se confirme dans *PS*, où l'orature permet d'incarner textuellement la douleur que ressent encore Paula, plus de dix ans après les derniers coups de son mari (*PS*, 245) :

She feels it when she picks up the bucket. Her back. She's already walking crooked, to give it room, avoid admitting it.
She's not sure.
It was nothing dramatic. She just picked up the bucket and felt it, at the bottom of her spine, to the side there.
It's happened before. It goes away. Like a threat, something that'll come back when it wants to. A nerve, just gently tapped. It's horrible. It's playing with her. She feels like a cripple already. The last time, it hurt every time she put her foot on the stairs. She can feel herself now, shifting all her weight away from the twinge. She feels fat and breakable; her belly is sticking out. The pain lights up every other pain. Every wound and break she's had, going on and off. Reminding her. Catching up.

La douleur n'est pas seulement physique ; Paula souffre d'alcoolisme, et le sevrage est un combat quotidien. Ainsi, certains jours sont particulièrement difficiles, et la fragmentation de la mise en page rend visible les tourments de Paula (*PS*, 176) :

She wakes up. She's out of bed. She's downstairs. She's picking up the kettle. It's a ton – she feels it in her wrist. It's not even that, the pain in her thumb, her hand, beginning to eat further along her arm.
It's not that.
It's —
She doesn't know.
She doesn't sit. She has to move.
It's a day to skip. But that's no cure – go back to bed, go back to sleep, wake up feeling better. It's on her already.
It's drink-pain. Half-seven in the morning. A drink would help. Just the one.
That's the worst part. The honesty of it. A drink would help. There's no arguing.
Thirteen months, two days – she can feel the certainty.

Dans *PS*, les passages très fragmentés alternent avec des passages qui le sont moins : le style mime la cyclicité des pensées de Paula dans sa lutte contre l'alcoolisme. Lorsque les journées sont difficiles, le style est complètement saccadé : les phrases courtes s'enchaînent dans un style paratactique qui mime les pensées décousues de Paula (*PS*, 256-257) :

She lies on her bed.
She came up for something. It doesn't matter.

She's in the hall. She's holding her jacket.
 She's in the back garden. She's in the grass. It's nearly up to her knees. She bends down; she's careful. She grabs some grass. It feels hard in her hand. Her wrist is sore, her whole arm. She lets go of the grass.
 Sees the wine bottles. Beside the step, at the back door. She remembers. Carmel and Denise, the red and the white. She doesn't remember putting them there.
 She's in the kitchen. She hears the kettle. She hears rain on the window. Her mobile is ringing.
 She's in bed. It's dark outside. She sits up – did she go to work? She can't breathe. She gets up, she turns on the light. She remembers. She went to work. She came home. She turns off the light. She gets back into bed. She's wide awake.
 She wakes up. She's on the couch. It's bright – the street light. The curtains are open. She tastes drink – dry and sour-in her mouth. She swallows – it's gone. She hasn't been drinking; she's awake. The telly's off. She came down to watch it. She thinks she did. She's cold.
 She's in the garden. The wine bottles are empty. She puts one to her mouth. She must have rinsed it. And washed it. No taste on the glass.
 She goes back in. She shuts the door. She locks it. She still has the bottle. She looks at the clock. It's four in the morning, just after. She puts the bottle on the table. She picks it up. She can't leave it there. Jack will see it, and Leanne. She goes back to the door. She unlocks it. She puts the bottle back out, beside the other one. She bends down.
 She goes back in. She locks the door.

La répétition anaphorique du pronom *she* au début de chaque phrase renforce la fragmentation. Paula souffre, et avance étapes par étapes dans sa lutte contre l'alcoolisme (*TW*, 191) :

I worked and worked so the the guilt couldn't catch up with me. I cut the grass. I made I knew what day it was. I worked. I washed. I cleaned the floor, the sink, the toilet. I washed sheets. I hung them out. I laughed when the wind whipped them back into my face. It was good it was good to be alive. It was good to be in the back garden hanging up the washing. I made the beds. I ironed. I listened to the radio. I caught up. I brushed their hair. I sorted out their clothes. I made piles and filled the hot press. I put on lipstick and faced the world. I put in earrings. I polished shoes. I lined them up and polished them all. I tried to remember where they'd all come from.

La fragmentation de la narration est le miroir des étapes de la lutte de Paula : elle ne parvient pas à se projeter au lendemain, et doit se fixer des objectifs moins ambitieux pour y parvenir :

(*PS*, 5) Tomorrow is payday. Always a good day. Excitement, a bit. Pride, a bit. New clothes, maybe. Food. A good dinner. A half-full fridge. A video. But tomorrow is tomorrow. Fuckin' miles and hours away.

(*PS*, 200) The panic attacks, whatever they are, don't come if she's busy.

They do come. But not as often, not as badly, she can't go too mad if she has to go to work. She measures it out in steps. One day at a time, sweet Jesus. Whoever wrote that one hadn't a clue. A day is a fuckin' eternity.

Par mimétisme, le récit avance mot après mot et phrase après phrase, la suivant jusque dans les détails les plus triviaux de son quotidien (*PS*, 27) :

She stops at the noticeboard. There's nothing about jobs. There isn't much of anything. A dog minder. A little of a pup on the card. That wouldn't be for Paula. She's not mad about animals. Maths grinds. Ordinary and Honours Level. That's some teacher doing a nixer. It's a sheet of paper, with the phone number repeated at the bottom, and cut into strips, one strip for each number. It's a mobile number, 086. Paula tears one strip. She puts the little piece of paper in her pocket.

She has no idea why she did that. She has no intention of doing maths, at any level. It was just something small to do. To be involved.

She's collecting phone numbers.

The bag is biting into her fingers. She changes hands. She changes hands. The new Paula. Bringing a plastic bag. Thinking to bring it, a step ahead. She's rarely that skint that she can't afford the 15c bag tax. But she'd never have thought of it before, bringing the bag. before she left the house.

Little things.

La reprise et la reformulation, deux marqueurs d'oralité, semblent révéler le décalage entre les mots et la réalité. Paula essaie à la fois de se convaincre et de nous convaincre qu'elle va mieux, qu'elle ne s'inquiète pas, qu'elle ne va pas rechuter :

(*PS*, 8) She doesn't worry about Jack.

(*PS*, 9) She doesn't worry too much about Jack.

Mais elle s'inquiète, évidemment. La reprise avec reformulation met au jour une nuance de sens essentielle à l'interprétation. Bien qu'il ne soit pas censément écrit par Paula, *PS* se lit comme le journal intime d'une alcoolique en cours de sevrage. S'il y a un décalage entre les mots et la réalité, ce n'est pas – seulement ? – parce que Paula ment, et serait donc un personnage/narrateur dont la fiabilité serait à remettre en cause, mais plutôt parce qu'elle traverse une situation extrêmement difficile et qu'elle a besoin de se convaincre de certaines choses pour ne pas rechuter. La répétition à l'identique participe également de cette poétique du quotidien d'une alcoolique en cours de sevrage. À l'instar de Jimmy Rabbitte dans *TG*, Paula répète sans cesse « it's grand » et « she's fine », comme

pour se convaincre. *Grand* devient presque un slogan pour Paula, qui le répète à l'envi dans *PS*. Cet adjectif devient tout à la fois l'indicateur principal d'irlandité lexicale du roman, et celui derrière lequel Paula tente de cacher ses tourments. À l'instar de ce que Noeleen dit à Jimmy Rabbitte dans *TG* : « Everything's always grand in the world of (Paula Spencer) » :

(*PS*, 11) She lies there. She knows. She won't sleep. Not for a while. Jack is down there. Leanne is out.

It's grand. She lies there. She's a mother. It's the job.

(*PS*, 13) She's grand. She's fine. She's fine.

(*PS*, 9) She's tired.

She's always tired.

Not true. She's tired at night and that's the way it should be. A hard day's work and that. She likes being tired. Tired and sober – it's different. The sleep is different – it's sleep. Although she doesn't always sleep. But it's grand; it's fine.

She's not complaining.

Who'd listen?

Ainsi que le montre le dernier exemple, on relève dans *PS* une évolution du style qui suit les progrès de Paula. Lorsque les journées sont moins difficiles, le style est moins saccadé, et des phrases plus longues apparaissent, dans lesquelles la parataxe et la coordination laissent parfois place à davantage de subordination :

(*PS*, 272) She puts on U2. She turns it up. She'll impress the Poles next door, although they probably won't be there.

(*PS*, 250) She'll keep looking in the fridge when she comes into the kitchen.

That's why she bought the fridge for Paula, although she doesn't know it.

La recherche de correspondance entre fond et forme est considérable, et attire l'attention sur la complexification du style. De plus, DOYLE exploite des techniques qui signalent moins subtilement au lecteur la littéarité de *TW* et *PS*. Premièrement, nous l'avons vu, *TW* est une sorte de journal intime dans lequel Paula écrit son histoire (*TW*, 10) :

(It kills me writing that and reading it — *I could never afford good shoes for my kids*. I don't put all the blame on him either.)

Dans *TW*, DOYLE a donc recours à la même technique qu'il utilise dans *Smile*. Il ne la reconduit cependant pas dans *PS*, ce qui constitue un choix surprenant, et qui semble remettre en cause l'authenticité de cette technique. En effet, hormis le passage à la troisième personne, le style des deux romans est presque identique, et s'articule autour du *mindstyle* de Paula. En tout état de cause, la narratrice/autrice de *TW* attire parfois l'attention sur son propre manque de fiabilité (*TW*, 121) :

Charlo was right. It was pointless trying to please him; he'd never do it. Mind you, I didn't fully realise then that Charlo wouldn't have crossed the road to please anyone. Him and my father were very alike. She said — twenty-one years later. The wise woman of the bottle.

Paula est une narratrice autodiégétique qui raconte en détail les coups portés par son mari Charlo. Par moments, elle met en doute sa propre parole, de telle sorte que la narration épouse le sentiment de culpabilité et de remise en question des victimes de violences conjugales (*TW*, 184-185) :

Do I actually remember that? Is that exactly how it happened? Did my hair *rip*? Did my back *scream*? Did he call me a cunt? Yes, often; all the time. Right then? I don't know. Which time was that anyway? I don't know. How can I separate one time from the lot and describe it? I want to be honest. How can I be sure? It went on for seventeen years. Seventeen years of being hit and kicked. How can I tell? How many times did I curl up on the floor? How can I remember one time? When did it happen? What date? What day? I don't know. What age was I? I don't know. *It will be me but not yet*. What is that supposed to mean? That I was nearly unconscious; that the pain was unbearable? I'm messing around here. Making things up; a story. I'm beginning to enjoy it. Hair *rips*. Why don't I just say He pulled my hair? *Someone is crying. Someone is vomiting*. I cried. *I fuckin' well vomited*. I choose one word and end up telling a different story. I end up making it up instead of just telling it. *The sting and the shock, the noise, the smack*. I don't want to make it up. I don't want to ass to it. I don't want to lie. I don't have to; there's no need. I want to tell the truth. Like it happened. Plain and simple. *My husband is beating me up. A horrible fact. A stranger*. Did any of this actually happen? Yes. Am I sure? Yes. *Absolutely sure, Paula?*

Elle tente également d'entrer en conversation avec le lecteur à travers deux techniques. La première est l'utilisation de parenthèses qui fragmentent la narration, comme dans l'exemple cité ci-avant (*TW*, 10) ou dans l'exemple suivant (*TW*, 53) :

(I hadn't met his family yet, of course. They were all robbers. It was in their blood. They robbed that as well, out of Pelican House).

Ces parenthèses ressemblent à des apartés avec destinés au lecteur, mais elles peuvent parfois être assimilées à une poussée déictique (*deictic push*) dans les pensées de Paula (*TW*, 145) :

(Does blood leave a stain on cement?)

La notion de poussée déictique vient de la *Deictic Shift Theory (DST)*, et notamment de STOCKWELL (2002) et GAVINS (2007). La *DST* défend l'idée selon laquelle le processus de lecture nous fait entrer dans un champ déictique (*deictic field*) et ainsi dans un nouveau monde textuel (*text-world*). Ce mouvement est un changement déictique (*deictic shift*) qui nous fait entrer dans le monde du texte, et prendre la position du lecteur virtuel suspendant son incrédulité, selon l'expression de COLERIDGE. Chaque changement nous faisant entrer plus avant dans le monde virtuel du texte constitue une nouvelle poussée déictique dans le monde textuel, et crée un enchâssement de mondes textuels (*sub-worlds*). C'est le mouvement que l'on constate à travers l'utilisation des parenthèses qui nous projettent plus profondément dans les pensées de Paula. On peut faire le même constat lorsque Paula a recours à des adresses directes à la deuxième personne (*TW*, 149) :

Mind you, there was nothing sexy or romantic about the Bed and Breakfast we stayed in either. It was grand – clean and everything else – but it was nobody's love nest. Mrs Doyle ran it; she owned it.

Dans cet extrait, le choix du patronyme Doyle est pour le moins surprenant ; l'auteur semble jouer sur l'empilement des niveaux d'analyse et insister ici sur l'aspect construit de la narration à la première personne censée être écrite par Paula pour nous rappeler à sa propre autorité sur le texte. Ce choix constitue un retrait déictique (*deictic pop*) qui nous extrait du monde textuel pour nous ramener dans le monde réel. Ces deux techniques, qui créent des apartés avec le lecteur, donnent un sentiment d'immédiateté dans la communication entre Paula et le lecteur, et la placent dans la position d'une

conteuse, qui digresse parfois au cours de son récit. Cela n'est pas sans rappeler la tradition orale irlandaise, et fait de Paula une héritière des *storytellers* irlandais.

Enfin, des italiques peuvent également signaler la superposition des niveaux narratifs (ou mondes textuels), et notamment l'enchâssement de DD – imaginaire ou pas – dans le récit de Paula (*TW*, 171) :

It was always coming. Before that night; before we got married; before we met.
That was Charlo.
Why did you marry him then, Paula?
Fuck off and leave me alone.

PERSSON utilise d'ailleurs ces italiques pour souligner l'évolution stylistique de l'auteur vers plus de littérarité, en interrogeant le choix des italiques, qui ralentissent l'interprétation du lecteur à la manière de modifications graphiques indiquant une prononciation spécifique : le choix de la première technique plutôt que de la seconde signifierait un tournant littéraire de l'auteur qui s'éloignerait de son entreprise de réalisme sociolinguistique de départ.

Quoi qu'il en soit, le tournant littéraire amorcé dans *PC* est confirmé dans *TW*, et se poursuit dans *PS*. Tout d'abord, le simple fait de ne pas reconduire Paula comme narratrice/autrice de son histoire attire l'attention sur la construction littéraire liée à ce choix. Ensuite, chose inédite chez DOYLE, on relève un certain nombre de tropes dans la narration. Or, le style de DOYLE repose habituellement de manière très stable sur l'utilisation d'un langage littéral censé représenter avec le plus grand réalisme possible le parler populaire des habitants de Barrytown, et les figures de style dénotant un langage littéraire imagé en sont donc globalement absentes. Ainsi, l'utilisation de métaphores comme dans (*PS*, 135) « Her body is a map of his abuse », de personnifications comme dans (*PS*, 65) « A woman stopping madness by meeting it halfway » ou (*PS*, 136) « She'd like to relax. She'd like to learn to. But relaxation's a bit of a trap. She sits back and it sits beside her », d'oxymores comme dans (*PS*, 161) « She knows nothing about Leanne. She

used to. She's sure she did. The happy ache, watching her move and think and eat, and all of it. » ou encore de comparaisons comme dans (*PS*, 164) « It's like a tangle of bodies. » est particulièrement saillante. Deux interprétations sont possibles, sans être contradictoires : il peut tout d'abord s'agir d'une marque supplémentaire des progrès de Paula dans son combat pour se reconstruire à la suite des difficultés qu'elle a traversées, et de l'évolution de son langage en miroir. On peut également interpréter cela comme une preuve de la quête de littéarité de l'auteur. Les deux explications nous semblent valables.

L'entreprise poétique de *TW* et *PS* est similaire. Certes, le personnage de Paula évolue et elle retrouve peu à peu le contrôle de sa vie et son identité. Pour autant, le style des deux romans est très proche, et malgré un retour certain du DD dans *PS*, on ne note pas de changement majeur dans l'utilisation qui est faite de l'orature : la narration demeure globalement aussi fragmentée à la fin de *PS* qu'elle l'était au début de *TW*. Il n'y a pas véritablement de résolution finale dans *PS* car le combat de Paula n'est pas terminé ; elle devra lutter tous les jours et continuer à avancer étape par étape, mot après mot toute sa vie. Le roman se termine d'ailleurs sur la répétition d'un événement du début du roman (*PS*, 14, 277) : c'est de nouveau l'anniversaire de Paula, elle fête ses quarante-neuf ans et s'est acheté un gâteau qu'elle espère, sans certitude, manger avec ses enfants le soir. S'il n'y a pas de révolution au sens radical du terme, il y en a une au sens temporel, et l'attachement de Paula aux dates est la marque du combat cyclique dans lequel elle est engagée. Par conséquent, malgré la confirmation de la quête de littéarité entamée dans *PC*, et poursuivie plus tard dans *Smile*, *TW* et *PS* confirment leur place centrale dans l'œuvre de Barrytown, autour de la poétique du parler populaire irlandais contemporain qui la structure.

3.3.3.2.1 Place des romans dans l'œuvre de Barrytown

Malgré l'intériorisation grandissante au fil des romans, c'est toujours à travers le dialogue et la communication que personnages doyliens parviennent à s'extraire de leurs situations dramatiques, et Paula n'est pas une exception. Même si celui-ci est rare dans *TW*, c'est dans un passage au DD que Paula apprend la manière dont son mari est mort (*TW*, 44-45) ; cet évènement est le point de départ de la reconstruction de Paula. Dans *PS*, Paula retrouve sa voix et parvient à s'extraire de ses pensées ; c'est grâce à la parole qu'elle agit, en tentant notamment d'aider sa fille Leanne à admettre son alcoolisme, dans un épisode cathartique au DD dans lequel les qualités de dialoguiste de DOYLE sont évidentes (*PS*, 68-72) :

—I'm an alcoholic, Leanne.
Leanne's eyes slide off her.
—I know, she says.
—I know you do, love. You've always known. But I've never told you and I should've.
She doesn't cry; she doesn't want – she doesn't need to.
—It doesn't matter, says Leanne.
—It does. But anyway —
—What?
—Well, she says. —Leanne. Are you?
—What?
—An alcoholic?
—What? Are you mad?
(...)
—I've been there Leanne. I —
—I've been there Le-annnnne —
She fires it back, and it hits. They'd laugh if they saw it on telly.
—Sorry, says Paula.
Leanne's still there.
—Can I ask you something, Leanne?
Another bad line – they're all bad.
—What?
—How—
She goes for the cup – she stops.
—How do you feel when you wake up in the mornings? Most mornings?
Leanne cocks her head. It's not good. She's acting.
She speaks.
—Remember when I woke up once and you were beside me and you were asleep? And your face was stuck to my pillow with your vomit. Do you remember that?
Paula nods.
—Yes, I do.

—Do you? Great. Because I don't feel nearly as bad as that when I wake up in – the mornings. I feel fuckin' great, actually.

(...)

—What gives you the right to do that?

—What gives *you* the right?

—I didn't hit you.

—Not now.

—I never hit you.

Leanne doesn't answer.

—I never hit you. When did I ever hit you?

—He did.

—He hit us all.

—Yeah, well, you fuckin' married him. (...) And you did.

—What? Hit you?

Leanne nods. Like a headbutt. Her bottom lip is in her teeth.

—When did I?

—When you were drunk.

Au fil de *PS*, le DD retrouve une place plus importante, car Paula a retrouvé son identité et sa voix. Elle a une longue conversation avec sa petite fille Sapphire (*PS*, 169-173), dans laquelle elle lui explique ce qu'est l'alcoolisme ; elle rencontre un homme avec qui elle débute une relation amicale ; elle reprend une relation avec sa mère et ses sœurs. Elle parvient même à s'intéresser aux autres et à être présente pour sa sœur Carmel qui souffre d'un cancer du sein : le DD n'est plus seulement à finalité externe, car Paula s'intéresse de nouveau à autre chose qu'elle-même (*PS*, 237) :

—You must be nervous, a bit, says Paula. —Are you?

—A bit, yeah, says Carmel. —I'm fuckin' terrified.

Paula gets up and hugs her. Carmel's arms go around her. They stay that way for a good while.

—I'm an eejit, says Carmel.

Paula lets go of Carmel.

—Stop that, she says. —Why are you?

—It's only an operation.

—It isn't only anything.

Ainsi, malgré une intériorisation plus grande, *TW* et *PS* ne dénotent pas par rapport au reste de l'œuvre de Barrytown. D'ailleurs, la conscience métalinguistique qui est présente chez la plupart des personnages de Barrytown l'est aussi chez Paula Spencer. Comme l'explique WHITE (2001 : 129), Paula a conscience de l'importance du choix de ses mots lorsqu'elle rencontre les parents de son futur mari Charlo :

Paula even ridicules herself. The first time that she meets Charlo's mother, she tries to make a good impression but fails miserably: "I said Hello and not Howyeh. All mothers said that their son's girlfriends were common... All the mothers were the same. I was drunk as a skunk, I'd no jacket on me, there was probably grass on my back, I was smiling crooked but I made sure I said Hello instead of Howyeh".

Cette hyperconscience linguistique participe de la création d'un rempart humoristique à la situation dramatique dans laquelle se trouve Paula. C'est le personnage de Paula qui prend en charge l'ironie de la situation, bien consciente du décalage entre son apparence et sa manière de s'exprimer. Néanmoins, il lui semble plus important de faire un effort linguistique plutôt qu'un effort vestimentaire. Ou peut-être pense-t-elle qu'il est plus facile de surveiller son langage que de changer de style ? Quoi qu'il en soit, malgré ses efforts, elle échoue à leurrer sa belle-mère. Son mari Charlo, quant à lui, ne fait aucun effort lorsqu'il rencontre les parents de Paula. Cela démontre la conscience métalinguistique de l'auteur, qui met en avant les stéréotypes de genre liés à l'utilisation d'un registre de langue. L'humour est rare dans *TW* et *PS*, et c'est souvent un humour amer, comme lorsque Paula constate que sa situation financière s'est améliorée puisqu'elle peut nourrir ses enfants à leur faim (*PS*, 182) :

She takes the waffles from the freezer. There are eight left in the box and three more days to payday. She's two waffles ahead. She'll leave them to Jack in her will.

She drops them into the toaster. One of them sticks to her finger, the cold. She has to shake it off. She puts the finger into her mouth. She presses down the toaster's lever.

—There, she says. —What sort of a day have you, Jack?

He shrugs. She takes back one of the spare waffles and puts it aside for Leanne. To my loving daughter, Leanne, I also leave a waffle. There'll be no fighting at the funeral.

Comme dans le reste de l'œuvre de Barrytown, les personnages ont conscience du pouvoir que peut avoir le langage. Dans les analepses qui renvoient à l'adolescence de Paula, DOYLE explicite le rapport de Paula aux hommes depuis l'enfance. Ses relations avec les hommes ont toujours reposé sur une quête de pouvoir liée au langage (*TW*, 75-76) :

I went with him for eleven days, then I broke it off. We never kissed but that was alright; I was happy with that. We only me twice, but that was alright too. The thing was to be going with a fella, not to be with him all the time. You could go with a fella and not ever see him at all, it didn't matter. If you were going with him you were going with him. I broke it off because I wanted to. I just wanted to. I wanted to be able to say it. I wanted the word to go around; she broke it off with him. I wanted the power. (...)
It was all about ownership really.

À travers la voix de la narratrice, c'est la voix de l'auteur que l'on perçoit, et son positionnement idéologique qui s'exprime : on entend une dénonciation de l'objectification des femmes par le langage dans la société patriarcale. Paula représente les femmes que la société patriarcale rend invisibles et tait. D'ailleurs, lorsqu'elle essaie de se faire entendre au lycée, en rabrouant un jeune homme qui tente de l'agresser, c'est elle que l'on punit :

He kept trying to feel me till I punched him in the face and told him to fuck off, I was made to stand up for making noise (27).

La fascination pour le mot *fuck* qui anime le reste de l'œuvre barrytownienne ne disparaît pas, mais elle est en partie supplantée par une réflexion féministe autour de l'insulte *slut* qui est utilisée pour qualifier les femmes dès le plus jeune âge et qui illustre la situation inextricable dans laquelle elles se trouvent (*TW*, 47, 49) :

You were a slut if you let fellas put their tongues in your mouth and you were a tight bitch if you didn't — but you could also be a slut if you didn't. One or the other, sometimes both. There was no escape; that was you. Before I was a proper teenager, before I knew anything about sex, before I'd even left primary school — I was a slut. My daddy said it, fellas said it, other girls said it, men in vans and lorries said it. My mammy called me in off the street.
—You're getting too old, she said. — You'll get a name.

Everything made you one thing or the other. It tired out sometimes. I remember spending ages exhausted and upset. It was nice knowing that boys wanted you but then you couldn't want them back. If you smiled at more than one you were a slut; if you didn't smile at all you were a tight bitch. If you smiled at the wrong boy you were back to being a slut and you might get a hiding from his girlfriend, and she'd be a slut for pulling your hair and you'd be one for letting her. Boys could ask you to go with them and you couldn't ask them. You had to get your friends to let the boys know that you'd say yes if you were asked. That could make you a slut as well, if you got the wrong friend to ask for you. And then there were periods and keeping them secret and never mentioning them and making sure that no one knew and checking to make sure that there was no smell off you and — every day, every day — staying in the toilet till it was properly

flushed and the water was clean again and, Jesus, if you went wrong once you were a slut.
—Slut.
My little brother.
—Slut.
My father.
—Slut.
Everyone. They were all in on it.

Ainsi, dans *TW* et *PS*, comme dans le reste des romans de Barrytown, DOYLE n'évite pas les tabous, mais les met au service de son entreprise poétique visant à mettre en lumière les drames du quotidien des classes populaires. Paula passe d'une forme d'enfermement à une autre. De fille, elle devient épouse et demeure violentée, par les mots d'abord, puis par les gestes. De là, elle devient mère, et cette condition lui permet de s'affranchir autant qu'elle l'enferme. C'est en voyant Charlo lever la main sur sa fille qu'elle prend conscience de sa situation et décide de s'en extraire, et c'est dans sa relation avec son fils cadet Jack qu'elle trouve la force de se battre.

DOYLE confirme ainsi son souci constant de faire correspondre fond et forme. PERSSON (2003 : 54) et SMYTH (1997 : 86) semblent néanmoins douter de cette correspondance et voient dans l'amointrissement quantitatif des marques d'oralité et d'irlandité un choix faisant fi de l'origine géographique et sociale des personnages de Barrytown :

Nevertheless, as SMYTH argues, it is a strategy one consequence of which is that 'the text draws attention to itself, to its textuality', that is, to its bookish nature. This strategy arguably becomes even more surprising, since, as SMYTH also points out, DOYLE carefully exploits other typographical and stylistic devices such as italics and parentheses to indicate different levels of discourse, while seemingly choosing not to make use of typographical devices signalling Dublin working-class linguistic behaviour.

Pourtant, malgré une réduction quantitative des marques graphiques d'oralité et d'irlandité, le style plus intériorisé qui émerge dans ces deux romans ne démontre aucunement une volonté de l'auteur de lisser la parole de ses personnages, ni d'adoucir ou d'édulcorer leur situation. L'*orature* intériorisée démontre un intérêt toujours plus

marqué de l'auteur pour la correspondance entre fond et forme, et lui permet de creuser la conscience des personnages avec plus de profondeur.

Par conséquent, *TW* et *PS* sont eux-aussi des romans éminemment politiques. La politique partisane est évoquée en toile de fond et n'est pas centrale, puisque, comme c'est majoritairement le cas dans les romans du corpus, elle ne semble pas intéresser l'auteur.

DOYLE l'utilise même à des fins parodiques (*PS*, 14) :

She listens to the radio. They're still on about the elections. Northern accents, talking about Sinn Fein. Her husband loved all that hunger strike stuff. The black armbands, the armed struggle. He was going to march, support the hunger strikers. But he never did. How long ago was that? Years – it must be more than twenty. He didn't march. But he stood still for a minute in the kitchen, a minute's silence, after one of the strikers died. They all stood, Paula and the kids. A few hours after Paula had wiped her own blood off the kitchen floor.

Les *Troubles* nord-irlandais sont mentionnés uniquement pour montrer l'attitude ridicule et scandaleuse du mari violent de Paula soutenant les grèves de la faim pendant les années Thatcher quelques minutes après avoir battu son épouse. L'engagement politique supposé de Charlo est ridiculisé, d'une part parce qu'il n'est pas réel, et d'autre part parce qu'il montre le décalage entre les pensées et les actes du personnage. La politique est aussi source d'humour, comme lorsque la sœur de Paula, Carmel, taquine leur sœur Denise sur ses choix de sujets de conversation avec l'homme avec qui elle entretient une relation extraconjugale (*PS*, 143) :

—Just at the start. Anyway, what else would we have talked about?
—Football, the Peace Process, Charles and Camilla.

Paula, quant à elle, avoue n'avoir pas voté depuis 1977, et choisir son candidat en partie sur des critères physiques :

She'll be voting for Proinsias De Rossa. She hasn't voted in years, 1977. The only time she voted. De Rossa's Labour, and his eyes are gorgeous. And he's nearer Paula's age. He'll be getting her vote, if she gets round to it.

En revanche, l'évolution de la société est un sujet central : Paula interroge ses enfants sur la question de l'euthanasie (*TW*, 184-185), ironise sur les effets de la reprise

économique qu'elle n'a jamais ressentis (*PS*, 166) : « —Jesus, Rita, said Paula. —All I noticed was the price of vodka going up » et remarque la plus grande proportion d'immigrés dans la population irlandaise contemporaine (*PS*, 40) :

That's another big change, maybe the biggest. The men doing the cleaning work. Nigerians and Romanians. She's not sure if they're legal. She doesn't have to know. She's not paying them. They come and go. They're grand. They're polite. She feels sorry for them. It's not work for a man; she'll never think different. The African lads come in dressed to kill, like businessmen and doctors. They change into their work clothes and back into their suits before they go home. Ashamed. God love them. Handsome lads. They deserve better. But everyone starts at the bottom, she supposes. But that's not true either. She knows it. There's nothing fair about the way things work. She didn't start at the bottom. It was hard work getting there.

La question de l'immigration est soulevée par DOYLE pour la première fois dans ces deux romans. Il y revient plus tard dans le recueil de nouvelles *The Deported* (2007), dans lequel toutes les nouvelles s'articulent autour des changements de la société irlandaise contemporaine au contact de l'immigration. La nouvelle « 57% Irish » traite même directement de la question de l'identité nationale irlandaise. Tout en confirmant leur place dans l'œuvre de Barrytown, *TW* et *PS* ouvrent ainsi une brèche vers un autre aspect de l'engagement social et politique de l'auteur.

TW et *PS* terminent ainsi le cycle de recherche stylistique d'équilibre entre orature et littérature dans lequel DOYLE s'est engagé à partir de *PC* et qu'il a confirmé par la suite avec *Smile*. Cette évolution stylistique considérable révèle un intérêt toujours aussi fort de l'auteur pour la voix des habitants des quartiers populaires du nord de Dublin à qui il tente de donner la parole avec toujours plus d'authenticité, tout en poursuivant son entreprise littéraire propre. Cela nécessite pour l'auteur de faire certains compromis stylistiques, qu'il contrebalance avec des choix narratologiques et thématiques lui permettant de ne pas trahir son projet littéraire.

3.3.4 Conclusion

PERSSON est critique face à la réduction quantitative de l'encodage dialectal dans les romans de Barrytown publiés après la trilogie ; il considère que l'auteur s'est plié à des contraintes éditoriales qui apauvrissent son style et affectent ainsi la qualité littéraire de ses romans (2003 : 54) :

It would seem, then, that Doyle's representation of Dublin working-class language has been made more standardised, resulting in the northsiders becoming more mainstream and linguistically – hence socially acceptable. (...) From *Paddy Clarke Ha Ha Ha* on, the characters' language is increasingly universalised. One consequence, I would suggest, is a socially and possibly politically less uncomfortable Doyle that is more likely to appeal to a greater number of readers and less likely to disturb and challenge those readers. There is little doubt that Doyle shows sympathy with the struggle and plight of his northside characters; yet, while being highly aware of stylistic and linguistic registers, to a large extent he chooses to compromise regarding working-class sociolinguistic signals to the reader, thereby in effect eliminating a significant aspect of the identity of his working-class protagonists.

Il voit dans ce compromis une perte d'authenticité stylistique. Il nous semble au contraire avoir montré que DOYLE confirme au fil de sa carrière son engagement politique et social et l'attention qu'il porte aux questions qui animent l'évolution de la société irlandaise contemporaine. Cela nous permet de confirmer l'interprétation selon laquelle la réduction du nombre de modifications graphiques signalant l'irlandité linguistique dans les romans faisant suite à la trilogie ne dénote pas une perte d'intérêt de l'auteur pour ces questions. On peut en revanche arguer du fait que DOYLE prend le parti de faire entendre sa voix de manière plus évidente dans les romans les plus intériorisés, par opposition à la voix des personnages. DOYLE se place en témoin social grâce à un réalisme social et sociolinguistique plus aiguisé. La raréfaction des modifications graphiques n'est pas synonyme d'appauvrissement du style, mais de l'évolution de ce dernier vers une oralité et une irlandité plus littéraires, et, dans un élan paradoxal, plus audible. C'est l'argument défendu par l'auteur français David LOPEZ, lauréat du prix du Livre Inter 2018 pour son roman *Fief*, au micro de France Inter le 4 juin 2018 :

J'aurais pu être absolument radical dans l'oralité et la mettre absolument partout, mais j'ai peut-être fait quelques essais qui montraient que finalement trop d'oralité tue l'oralité, et que là où il y avait de l'oralité, finalement, je n'étais plus amené à l'entendre. (...) Il y a une oralité que je qualifierais de typographique, que je vois, et en la voyant je me la fais entendre, mais je ne l'entends pas en premier.

PERSSON (2003 : 54) conclut en indiquant que le compromis stylistique de l'auteur n'est pas que critiquable, puisqu'il permet de toucher un lectorat plus vaste :

The advantage of making the language more immediately accessible is that the work opens up to more readers, more books are sold and Doyle's message reaches more people. Be that as it may, evidence of these speculations may be found in the fact that *Paddy Clarke Ha Ha Ha* won the Booker Prize in 1993 and sold millions of copies all over the world, and that *The Woman Who Walked into Doors* was called by one reviewer 'his best book so far'.

PERSSON sous-entend que l'évolution du style de DOYLE est, au moins en partie, à visée mercantile. Cela nous semble erroné, d'une part parce que le succès de la *Barrytown Trilogy* est incontestable et que le succès de DOYLE est donc venu avant le tournant littéraire, et d'autre part parce que, comme nous venons de le montrer, cette évolution s'inscrit dans un projet littéraire et poétique précis. Il nous semble cependant l'entreprise poétique de DOYLE repose en effet sur la volonté de toucher un lectorat vaste afin de faire connaître la vie des habitants de la périphérie dublinoise au plus grand nombre. C'est en cela que DOYLE est un auteur engagé dans un combat démocratique et populaire – que certains qualifient même de populiste (MCGLYNN, 2005) – qui s'oppose à une entreprise littéraire élitiste. La suite des écrits de DOYLE confirme l'aspect cyclique de ces choix stylistiques, puisque, à partir de 2012, DOYLE revient à une écriture systématique du dialogue dans les recueils *Two Pints* (2012) et *Two More Pints* (2014) : le tournant littéraire n'est donc qu'une phase dans la carrière de l'auteur.

3.4 *TP* et *TMP*: œuvres de la marge ou clés de voûte de l'orature doylienne ?²¹⁵

Si l'on considère l'évolution chronologique de l'œuvre de Barrytown, on constate une évolution non négligeable de l'orature et de la dialecture. Avec la raréfaction du dialogue et de l'encodage dialectal à partir de *TV*, tout pourrait laisser à penser que l'auteur, face à la critique, mais également à cause d'une prise de conscience des limites de ce style fortement marqué, littérairement et interprétativement, aurait choisi d'épurer son encodage pour le rendre plus conventionnellement littéraire et plus accessible. Toutefois, la publication de *Two Pints* en 2012, puis de *Two More Pints* en 2014 viennent bousculer cette interprétation. *TP* et *TMP* sont deux recueils de conversation – l'auteur parle de « books of dialogue »²¹⁶ – totalement dépourvus de narration. Le premier est constitué de 58 conversations datées du 24 mai 2011 au 4 septembre 2012, et le second de 81 conversations, datées du 19 septembre 2012 au 25 juin 2014. En ce qui concerne la structure globale des recueils, on remarque que le découpage entre les deux recueils est artificiel. En effet, partant du principe que les dates indiquées correspondent aux dates d'écriture, il ne se passe que deux semaines entre la fin de *TP* et le début de *TMP* ; or il n'y a de trame narrative globale ni dans *TP* ni dans *TMP*, ce qui signifie qu'il n'y a à proprement parler ni début ni fin. Il semble que le découpage soit davantage lié à des raisons éditoriales et pratiques que littéraires et/ou narratives. L'absence apparente d'unité de contenu est encore plus importante dans *TMP*, dans lequel les conversations sont plus indépendantes les unes des autres que dans *TP*. Cette impression est renforcée

²¹⁵ Une partie de ce qui est traité ci-dessous a été publié dans Boichard (2018a) et Boichard (2018b).

²¹⁶ Sur son site internet <http://www.rododydoyle.ie/>, consulté le 7/10/2015. Son site internet est néanmoins actuellement fermé au 5 juillet 2018.

par le fait qu'à partir du 17 septembre 2013 – soit environ la moitié du recueil – les conversations ont été mises en ligne par l'auteur sur le réseau social Facebook avant d'être publiées. Ainsi, dès ce moment-là, les conversations mettent de plus en plus en avant des réactions à chaud sur des sujets d'actualité (le Brexit, le décès de personnalités comme Chuck Berry ou Carrie Fisher, etc.), et la cohésion « narrative » du recueil final semble passer au second plan.

Chaque conversation, d'une longueur d'une demi-page à deux pages, a un sujet central qui déclenche la conversation, auquel s'ajoutent sporadiquement des anecdotes ou d'autres sujets connexes. Les conversations mettent toujours en scène deux personnages masculins, non nommés, mais dont on comprend au fil de la lecture qu'ils sont toujours les deux mêmes amis qui se retrouvent régulièrement au pub pour boire une pinte et discuter. Avant d'entrer dans le détail des spécificités stylistiques de ces deux recueils, un aperçu d'une conversation entière est essentiel afin de mettre en lumière les caractéristiques stylistiques principales des conversations. Prenons pour exemple la toute première conversation de *TP* (*TP*, 1) :

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

Cette conversation, plus courte que la moyenne, pose néanmoins les bases stylistiques des recueils. Premièrement, il ne s'agit que de dialogue, au sens strict du

terme (KERBRAT-ORECCHIONI, 1995) car il s'agit toujours de conversations entre deux personnages, jamais davantage. KERBRAT-ORECCHIONI (1995) nomme ce type de dialogue *duologue*, par opposition au *polylogue* qui rassemble plus de deux intervenants, comme c'est souvent le cas dans *TC*. Ce dialogue ou *duologue* est présenté au DD – les quelques exceptions sont marginales – et chaque réplique est introduite par un tiret cadratin, comme dans le reste de l'œuvre. En outre, il n'y a jamais de verbe introducteur – ni neutre type « he said », ni marqué avec indicateur paralinguistique type « he shouted » ou « he whispered ». Ensuite, il n'y a – en apparence du moins – aucune prise en charge par un narrateur quelconque – nous verrons que les rares interventions externes peuvent être considérées comme des commentaires auctoriaux. Par conséquent, l'oralité est réduite à sa manifestation la plus simple : le dialogue en apparence non-filtré qui rappelle la conversation naturelle²¹⁷. L'orature pourrait donc se présenter sous sa forme la plus marquée et diversifiée, et les conversations abonder de marqueurs d'oralité et d'irlandité. Or, il apparaît rapidement que ce n'est pas le cas, et que l'orature et la dialecture de *TP* et *TMP* sont tout à fait différentes de celles du roman le plus dialogué de l'œuvre, *TC*. Plus systématisées, elles se traduisent par la disparition de certains marqueurs et la mise en avant (*foregrounding*) de marqueurs choisis.

3.4.1 Systématisation aboutie de l'orature et de dialecture

Aucun nouvel élément d'oralité ou d'irlandité n'apparaît dans *TP* et *TMP*, que ce soit du point de vue lexical, grammatical ou phonétique/phonologique. Au contraire, on assiste à une réduction du nombre de marqueurs. Cela ne se perçoit pas nécessairement visuellement car les éléments saillants sélectionnés par l'auteur sont mis en avant et

²¹⁷ À ce sujet, voir LEVINSON (1983) et YULE (1998).

utilisés à l'envi. Toutefois une microlecture permet de percevoir que DOYLE a sélectionné un nombre limité de marqueurs, les plus saillants et/ou les plus facilement représentables, et qu'il limite l'orature et la dialecture à ces derniers.

On peut donc résumer l'orature de *TP* et *TMP* à quelques marqueurs. Il s'agit essentiellement de marqueurs phonologiques, qui sont représentés par des modifications graphiques. On note premièrement l'emploi récurrent de l'élision et du remplacement d'une lettre par une apostrophe. C'est le cas par exemple du <g> dans les graphies en <ing> : « smilin' » (*TP*, 1) ; « fuckin' » (*TP*, 1, 12, 14, etc.). Ce phénomène est étendu aux lexies dans lesquelles il ne s'agit pas du marqueur grammatical ING : « annythin' » (*TP*, 18) ; « nothin' » (*TP*, 10), ce qui tend à signifier un choix littéraire de systématisation caricaturale visant à faire ressortir les formes saillantes de la PAI. L'encodage en devient moins réaliste d'un point de vue linguistique, mais contribue à une stratégie du leurre de l'auteur qui vise à suggérer l'oralité et l'irlandité. Le <t> est également élidé pour suggérer le coup de glotte dans par exemple « tha' » (*TP*, 1, 4, 5 ; *TMP*, 19, 97, etc.) ; « wha' » (*TP*, 7, 9, 10 ; *TMP*, 1, 80, etc.) ; « nigh' » (*TP*, 55) ; « abou' » (*TMP*, 1) ; « wha'ever » (*TP*, 7), etc. Le <d> est élidé dans *and* (*TP*, 20, 55 ; *TMP*, 11, 17, etc.) et dans *old*, qui se voit également souvent modifié en « oul' » (*TP*, 10, 18, 56 ; *TMP*, 10, 55, etc.). Enfin, <f> est régulièrement élidé dans <of>, mais pas systématiquement, ainsi que le montrent les exemples suivants tirés de *TP* (BOICHARD, 2018a) :

1. —There was no way he was the son **of** God. (*TP*, 45)
2. —True as God. He saw it on the news an' liked the sound **of** it. (*TP*, 45)
3. —She can hardly say we're a bunch **o'** cunts. (*TP*, 43)
4. —Every fuckin' one **o'** them. (*TP*, 41)
5. —Fuck off now. It was fuckin' desperate. I had a temperature **of** 123. (*TP*, 40)
6. —No, you're grand. Have a suck **o'** your pint. (*TP*, 23)
7. —Kind **o'**. (*TP*, 12)
8. —You're fuckin' heartless. My sisters used to love Davy Jones. He did more for Anglo-Irish relations in our gaff than anny **of** the fuckin' politicians. Him an' Tommy Cooper. (*TP*, 56)

On pourrait penser que l'élision du <f> dépend du contexte (il serait supprimé devant une consonne et conservé devant une voyelle), mais les exemples 1 et 8 viennent contredire cette hypothèse. En revanche, on constate que le <f> est conservé devant des voyelles dans les exemples 2 et 5. Or, on sait également que le <f> de <of> a tendance à être prononcé [f] devant une consonne sourde et [v] devant une voyelle ou une consonne sonante, on pourrait donc s'attendre à ce que l'auteur choisisse de l'encoder <ov>. Dans cette perspective, il semble cohérent que l'auteur, pour qui la lisibilité est aussi importante que l'*effet de réel*²¹⁸, ait opté pour deux représentations seulement afin d'éviter de créer une confusion avec *o'* v. *of* v. *ov*. Toutefois, ces remarques ne nous permettent pas d'expliquer l'encodage de *kind of* par *kind o'*. En effet, la représentation graphique de cette expression est figée : *kinda*. Pourquoi DOYLE opte-t-il pour *kind o'* ? Une explication possible tient à une différence dans la fréquence de la réduction vocalique dans les voyelles non-accentuées en AI. WELLS (1982 : 427) explique en effet que dans des mots comme *opinion* ou *official*, la qualité de la voyelle <o> demeure inchangée /o:/ là où on aurait /ə/ en RP. Dans ce cas, on pourrait lire dans ce choix de représentation graphique une marque d'irlandité et pas seulement d'oralité. Une autre possibilité serait la conséquence de la connotation très américaine véhiculée par l'orthographe *kinda*. Le choix d'éviter cette graphie relèverait de la volonté d'ancrer TP et TMP dans la tradition irlandaise. Les deux possibilités ne sont pas exclusives, et tendent vers l'interprétation de cette graphie comme marqueur d'irlandité. Il semble donc raisonnable d'envisager un *continuum* entre oralité et irlandité concernant l'encodage de <of>. Tout semble donc indiquer une stratégie du leurre de la part de l'auteur, qui privilégie la systématisation de sa représentation sur son réalisme.

²¹⁸ Terme emprunté à BARTHES dans « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp.84-89.

Parmi les modifications récurrentes, on retrouve également le doublement du <n> dans les composés en <any> : « anny » (*TP*, 6, 58 ; *TMP*, 20, 46, etc.) « annyway » (*TP*, 65 ; *TMP*, 30, etc.), « annythin' » (*TP*, 18 ; *TMP*, 11, etc.), modification couplée avec l'élision du <g> dans le dernier exemple. La représentation du pronom personnel de deuxième personne YOU en « yeh » est également récurrente (*TP*, 13, 20, 29 ; *TMP*, 29, 35, 67, etc.), sans pour autant remplacer complètement la graphie standard « you » (*TP*, 22, 55 ; *TMP*, 30, 35, etc.)²¹⁹. Cependant, à la différence de ce que l'on trouve dans *TC*, *TS* et *TV*, « youse » est absent des deux recueils, et on ne note que peu d'occurrences de « yis » (*TP*, 58 et 86 ; *TMP*, 19). Cela peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit de *duologue* et que le pronom personnel est principalement utilisé au singulier. Néanmoins l'effet produit est celui d'une systématisation de la représentation du pronom. Enfin, la dernière modification récurrente est celle de <my> en « me », comme dans les exemples suivants :

(*TP*, 6) —I could see every fuckin' one. Clear as if they were on **me** own arm here.

(*TP*, 27) —Exactly. Fact-findin' mission **me** hole. He's lettin' us know - he's one o' the lads.

(*TP*, 58) —I was thinkin' tha' **meself**.

(*TMP*, 94) —I was shavin' this mornin', righ', an' there was this huge fuckin' hair growin' out of me ear. Two inches long, it was.

Ce marqueur, qui n'est pas propre à l'AI mais qui se rencontre également dans des dialectes d'Angleterre (TRUDGILL (1999 : 88)), contribue toutefois à la mise en place d'un système de création du sentiment d'irlandité dans l'orature de *TP* et *TMP*, et du reste de l'œuvre de Barrytown, puisqu'il est l'une des seules constantes de l'encodage dialectal doyllien.

²¹⁹ Cette inconstance n'est pas incompatible avec une systématisation de la représentation du dialecte ; nous y reviendrons.

On trouve enfin ponctuellement des graphies modifiées en « bukes » pour <books> (*TP*, 79) (voir 2.3.8.6.12.3.8.4.3), en « fillum » pour <film> (*TP*, 54, 64) (voir 2.3.8.4.3) et en « Jaysis » pour <Jesus> (*TP*, 40, 56) (voir 2.3.8.2.2), mais ces dernières sont marginales.

Aucun élément lexical nouveau n'est introduit dans *TP* et *TMP*, dans lesquels la dialecture repose donc sur les mêmes lexies que le reste de l'œuvre barrytownienne. Cela ne revient pas à dire que le lexique ne participe pas de l'orature et de la dialecture des recueils, mais que l'auteur se repose sur un système pré-établi dans ses œuvres précédentes, et ne cherche plus à varier les éléments lexicaux permettant de mettre en place sa poétique. Pour le lecteur habitué de l'auteur, cela ôte un des facteurs d'opacité du style, et pour le lecteur novice, cela signifie qu'un nombre moins grand de marqueurs lexicaux peuvent venir entraver la compréhension. Voici une liste non exhaustive de lexies qui contribuent au sentiment d'irlandité dans *TP* et *TMP* :

Gee (*TP*, 7)
Bollixed (*TP*, 1 ; *TMP*, 7)
Langer (*TP*, 5)
Slag (*TP*, 9)
Yoke (*TP*, 22 ; *TMP*, 10, 41)
Scutter (*TP*, 27)
Dekko (*TP*, 29)
Grand (*TP*, 28, 43 ; *TMP*, 9, 12, 14, etc.)
Eejit (*TP*, 26, 63 ; *TMP*, 3, 13, etc.)
Gobshite (*TP*, 36, 72 ; *TMP*, 3)
Gas (*TP*, 47, 80 ; *TMP*, 36)
Gaff (*TP*, 56 ; *TMP*, 52)
Bogger (*TP*, 62 ; *TMP*, 28)
Culchies (*TMP*, 28)

Enfin, du point de vue grammatical, on assiste également à une limitation des types de marqueurs d'irlandité. L'élément saillant le plus récurrent est l'emploi du parfait de l'AI en AFTER + V-ING, comme dans les exemples suivants :

(*TP*, 36) — I'm only after getting' back from the jacks. Give us a fuckin' chance.
(*TMP*, 53) — Is someone after dying?
(*TMP*, 107) — See Bob Hoskins is after dyin'.

À celui-là s'ajoutent quelques exemples du parfait avec objet median (*MOP*, voir 2.3.5.3.1) comme dans (*TP*, 43) : « — I suppose you have all your presents bought, do yeh? », et l'utilisation non-standard de l'aspect BE+ING (voir 2.3.5.3.1) dans des exemples comme (*TP*, 68) : « Every night when you're slidin' into the fuckin' bed ». Malgré un système aspectuel complexe en AI, DOYLE choisit dans *TP* et *TMP* de limiter son encodage à quelques marqueurs qui n'entraient *a priori* pas la compréhension du lecteur. Seul le parfait en AFTER+V-ING peut véritablement poser problème à certains lecteurs, mais il s'agit d'un des marqueurs grammaticaux d'irlandité les plus fréquemment utilisés dans la littérature irlandaise, et DOYLE se repose donc ici sur une tradition assez classique.

De manière similaire, les autres marqueurs grammaticaux de dialecture sont limités à des modifications marginales n'entravant pas la compréhension. On relève par exemple l'emploi plus fréquent de l'article défini comme dans (*TMP*, 93) « — How was the Christmas? » et (*TMP*, 92) « — An' now you have to share him with the missis? », l'élision du pronom relatif sujet comme dans (*TP*, 43) « — There's a fella Ø rears them », (*TMP*, 84) « Was it the HSE Ø did the test? » ou (*TMP*, 98) « I know a chap Ø might be able to find some — Uggs, like. », ou encore l'emploi du pronom démonstratif à la place du pronom défini comme dans (*TMP*, 14) « They'd get up up on annythin', them royals. » ou (*TMP*, 20) « Angelina's too busy with all them kids she bought in Somalia. »

En ce qui concerne l'oralité à proprement parler, les conversations de *TP* et *TMP* sont représentatives de la fragmentation de la langue orale décrite par CHAFE (1982) et ONG (2002) que nous avons décrite en 4.4.2.2.1. On y trouve donc de nombreuses phrases nominales, adjectivales ou dans lesquelles le sujet et l'auxiliaire sont élidés, comme dans les exemples suivants :

(*TP*, 1) —Fuckin' amazin'. Great energy.

- (*TP*, 14) —Cash only.
- (*TP*, 14) —Like every other country in the world.
- (*TP*, 58) —Up the mountains. Pine Forest.

Certaines conversations reposent presque entièrement sur de telles répliques, comme le montre l'exemple suivant (*TP*, 13) :

- Did yeh like Amy?
- I did, yeah.
- A bit skinny.
- Great fuckin' voice.
- True.
- Sad.
- Desperate. The same age as my oldest.
- A real singer. None o' the *X Factor* shite.
- No.
- Horrible week.
- Fuckin' awful.
- Norway.
- Frightenin'.
- Who'd shoot kids?
- I haven't a clue.
- An' Somalia.
- Stop.

Comme dans la conversation naturelle, la fragmentation est incarnée par des chevauchements de répliques (KERBRAT-ORECCHIONI, 1994 : 24), encodés grâce à des tirets cadratins montrant qu'une réplique est interrompue, comme dans l'exemple suivant (*TP*, 70) :

- Northern Ireland is England?
- Yeah.
- That's fuckin' mad.
- It belongs to England.
- No, it —
- Do you want it?
- No.
- Shut up, then. (...)

Différents types de tirets sont utilisés comme marqueurs typographiques de pause, voire de silence, comme dans les deux exemples suivants :

- (*TMP*, 35)
- Are you fuckin' havin' me on? - - - Are yeh?

- (*TMP*, 92)
- Not really. Maybe she just thought he was a good actor. Hang on but—. Is this a Fernando Torres thing? Did you fancy him too?

—An' now you have to share him with the missis? Is that it?

Nous l'avons vu, de telles modifications typographiques se substituent à des interventions narratoriales ou auctoriales. Elles remplacent des incises dans le discours romanesque ou des didascalies dans la tradition dramaturgique du type « X interrupted him ». En ce sens, elles contribuent à la création d'un système mimétique qui donne au lecteur un sentiment d'immédiateté de l'orature de *TP* et *TMP*. Ce système a des conséquences importantes sur l'interprétation des conversations par le lecteur.

3.4.1.1 L'entreprise polyphonique poussée à l'extrême

L'absence de filtrage a d'importantes conséquences pour le lectorat, qui est parfois isolé car les personnages (et par extension l'auteur) ne lui donnent pas les clés d'interprétation des conversations. Il se trouve donc dans la position d'un témoin prêtant l'oreille à une conversation dans laquelle il n'est pas invité. Mais l'intérêt de *TP* et de *TMP* réside également dans le fait que l'inverse est tout aussi vrai. En effet, le genre de la conversation littéraire choisi par DOYLE n'est pas sans rappeler le genre dramaturgique, et on y retrouve donc le principe de la double énonciation : l'humour fonctionne à la fois de manière interne entre les personnages, mais également de manière plus externe, car le lecteur, tel un spectateur, est aussi de connivence avec l'auteur, et dispose parfois d'informations dont les personnages sont exclus. Si la relation entre les deux personnages est symétrique, celle entre le lecteur et les personnages est quant à elle asymétrique, et le lecteur rit parfois *avec* les personnages, et parfois *des* personnages. C'est notamment le cas lorsque les personnages font montre d'un certain manque de culture, comme dans les exemples ci-dessous :

(*TP*, 2) —Good point. Where's Libya, annyway?

—I don't know – the desert.
—Which one?
—Wha'?'
—Which desert?
—The fuckin' sandy one. Ask fuckin' Peter O'Toole.

(*TP*, 15) —(...) Where were you, yourself?
—Magaluf.
—Where's tha'?'
—I'm not sure – we went in a plane.

(*TP*, 45) —Is your eldest comin' home this year?
—No.
—Too far?
—Yeah. So he says.
—Where is it he's gone again?
—Drogheda.
—That's only up—
—I'm messin'. Melbourne.
—New Zealand.
—Exactly. (...)

La relation privilégiée entre l'auteur et le lecteur naît du rappel de l'aspect construit du dialogue littéraire. En effet, la spontanéité et le réalisme des conversations ne sont en quelque sorte que de surface, car la mise en scène, ou plutôt la mise en mots, en phrases et finalement en page, revient toujours à l'auteur, et ce dernier joue de cet empilement des niveaux d'interprétation. Bien qu'il tente de pousser le sentiment d'absence de filtrage toujours plus loin dans la majorité des conversations, il choisit toutefois de nous rappeler régulièrement l'aspect artificiel de l'exercice. Dans l'exemple suivant, les deux personnages sont « déplacés » à Sydney par l'auteur qui rappelle qu'il est le marionnettiste orchestrant les conversations (*TP*, 61) :

—See tha', over there?
—Yeah.
—It's the Opera House, yeah?
—Think so.
—The roof, like. Is it an accident of is it meant to be like tha'?'
—How could it be a fuckin' accident?
—Well, it's opera. That's wha' goes on in there. Opera. Singin', like. So you'd have Pavarotti, singin' the World Cup song an' tha' – full blast. And other opera cunts as well. Belting it out. All fuckin' day. So I thought maybe it'd do structural damage. The vibrations, like – eventually.
—No.
—Yeh don't think?

—No. I know what yeh mean, but I'd say they wanted it like tha'. Deliberately fucked up an' stupid-lookin'.
 —D'yeh reckon?
 —I'd say so.
 —An' there's another thing.
 —Wha'?'
 —It's the Sydney Opera House. That's its full name, like.
 —Yeah.
 —So, like – we're in Sydney.
 —Yeah.
 —Well. How did we get here?
 —Haven't a clue.
 —Somethin' in the pints, maybe.
 —That'd be my fuckin' guess.

The author looks out his hotel window

Le jeu de l'auteur est poussé jusque dans des plaisanteries visuelles qui sont nécessairement destinées directement au lecteur, puisque seul ce dernier y a accès (TP, 55) :

—An' you know what frackin' involves, do yeh?
 —Well, it's – like – controversial, isn't it? An' dangerous. (...) There was a fella, a geologist like, on Prime Time last nigh'. An' he said we aren't even spellin' it right. He said there's no 'K'.
 — Don't mind him. He can just **fuc off**.

Le jeu graphique dans cet extrait donne une tonalité humoristique dont les personnages sont exclus, puisque seuls l'auteur et le lecteur y ont accès et le dialogue se met en place entre eux deux uniquement.

L'utilisation de Facebook participe également de l'empilement des niveaux discursifs. Tout d'abord, l'utilisation de Facebook permet en théorie de toucher à la fois un nombre plus important de personnes : DOYLE est suivi par plus de cent mille personnes, et ses publications étant publiques, n'importe quel utilisateur peut théoriquement les voir apparaître sur son fil d'actualité. Par ailleurs, les utilisateurs peuvent tout à fait commenter ces publications, ce qui signifie que la réception par les lecteurs arrive immédiatement jusqu'à l'auteur. DOYLE ne répond presque jamais aux commentaires sur ses conversations, mais il arrive que des débats soient lancés entre les utilisateurs de Facebook, à la vue de toutes et tous. Cela va encore plus loin, par exemple lorsque DOYLE

annonce sur le réseau social que les deux personnages de *TP* et *TMP* font l'objet d'un article dans le journal satirique irlandais *Waterford Whisperers News* car ils seraient alcooliques. L'auteur rentre dans le jeu et explique son rapport avec ces deux personnages issus de son imagination, qui ne peuvent pas être alcooliques car ils n'existent que le temps de deux cents mots par semaine environ. Lorsqu'une internaute lui demande comment il peut savoir ce que les personnages font pendant son sommeil, DOYLE répond que c'est une bonne question et que c'est quelque peu inquiétant. Avec *TP* et *TMP*, DOYLE ouvre donc une nouvelle brèche dans sa poétique. En effet, cette dernière fonctionne aujourd'hui en partie grâce à la variété des moyens de communication, puisque l'auteur entre littéralement en communication avec le lecteur, qui n'est plus un lecteur virtuel (*implied reader* dans la terminologie de BOOTH ([1961] 1983), mais un lecteur réel. Le dialogue qui s'établit est donc tout autre. Le recours aux réseaux sociaux, qui n'est pas rare chez les auteurs contemporains et dont DOYLE est un fervent amateur, contribue à la création d'une poétique humoristique hypermoderne du quotidien contemporain.

Cette dernière est en revanche par nature, à travers l'utilisation des réseaux sociaux, plus universelle qu'irlandaise, comme elle pouvait l'être dans ses premiers romans. En effet, pour les lecteurs de DOYLE, ces conversations ont pris une place bien particulière dans le quotidien et l'actualité. Depuis qu'il a commencé à les publier sur Facebook, celles et ceux qui le suivent savent que chaque événement majeur donnera naissance à une publication, et que quelle que soit l'information en question, DOYLE apportera une touche d'humour qui permettra d'exorciser l'horreur et d'adoucir le quotidien. L'exemple le plus parlant est sans doute celui de la conversation publiée au lendemain de l'élection de Donald Trump. Cette conversation parue après *TP* et *TMP*, n'est pas encore publiée à ce jour, mais nous semble illustrer parfaitement la poétique à l'œuvre dans ces deux recueils :

9-11-16

—For fuck sake.

—Wha’?

—Did you ever think it would happen?

—Wha’?

—He’d get elected.

—Who?

—Trump.

—Who?

—Trump – Donald fuckin’ Trump.

—What about him?

—Did yeh not see it?

—See wha’?

—The election – last night.

—What election?

—The American election – where were yeh? He’s after gettin’ elected.

—Who?

—Trump – I told yeh.

—Wha’?

—No, hang on – fuckin’ hang on. How long are yeh goin’ to keep goin’ on like this?

—Four years.

—Ah, Jesus - .

—Maybe eight.

Les conversations jouent un rôle exutoire, elles permettent aux personnages, au lecteur, et à l’auteur de prendre un peu de recul sur l’actualité, de remettre les choses en perspective, d’adoucir les moments douloureux, de rendre hommage à des personnalités appréciées, ou parfois simplement de se rappeler que le lien social est ce qui nous rassemble. Et tout cela n’est pas spécifiquement irlandais, mais bien universel.

Ce développement hypermoderne, couplé à la systématisation du style conversationnel, interroge sur la place de *TP* et *TMP* dans l’économie globale de l’œuvre barrytownienne. Elles semblent en effet détonner, à la fois sur les plans générique et stylistique. Pourtant, avec ces deux recueils, DOYLE remet le DD au cœur de son œuvre, et fait de *TP* et *TMP* les clés de voûte de sa fascination pour l’orature. Il replace ainsi l’irlandité au cœur d’une poétique hypermoderne universelle.

3.4.1.2 Les clés de voûte d'une fascination pour l'orature

La datation systématique des conversations dans *TP* et *TMP* contribue à ancrer DOYLE dans une culture de tradition écrite, car les cultures de tradition orale n'accordent aucune importance aux dates (ONG, 2002 : 96). Néanmoins, la récurrence de certains marqueurs, la systématisation de l'encodage et de certaines formules figées rappellent la structure du conte (PROPP, 1970)²²⁰ ainsi que les caractéristiques présentées par CHAFE (1982) et ONG (2002) des langues parlées dans les cultures de tradition orale. Cela contribue par conséquent à relier ces recueils à la tradition orale irlandaise. En effet, les conversations de *TP* et *TMP* présentent un aspect schématique et répétitif presque ritualisé. Parmi les éléments qui participent à cette analyse, nous pouvons noter des accroches récurrentes. Par exemple la fréquence de « You know / Yeh know / D'yeh know » en début de conversation :

- (*TP*, 2) —You know your man Gaddafi?
- (*TP*, 3) —D'yeh know who'd make a fuckin' great president?
- (*TP*, 55) —D'yeh know the way they're thinkin' o' frackin' Leitrim?
- (*TP*, 58) —Yeh know the way there are no snakes in Ireland?
- (*TP*, 59) —You know this Norwegian cunt?
- (*TMP*, 97) —Yeh know the way we're goin' to be payin' for the water?

Plus récurrent encore, quarante-six des cent trente-neuf conversations – c'est-à-dire un tiers d'entre-elles – débutent par « See » :

- (*TP*, 63) —See the second-last of the Bee Gees is after dyin'?
- (*TP*, 43) —See the Queen's goin' to mention Ireland in her Christmas speech.
- (*TP*, 72) —See the weather in England?
- (*TMP*, 30) —See Richard the Third was found dead in a car park.
- (*TMP*, 38) —See they found traces o' greyhound DNA in the horse meat they've been puttin' in the burgers.
- (*TMP*, 73) —See Seamus Heaney died.

Cette récurrence devient presque rituelle pour le lecteur. Il s'agit d'un élément familier qui lui permet d'entrer dans le monde textuel de la conversation. La même

²²⁰ Une étude supplémentaire devrait être menée sur la structuration de ces conversations, mais cela nous éloignerait de notre sujet.

analyse peut être faite de l'emploi ritualisé du marqueur d'irlandité qu'est le parfait en

AFTER+V-ING en attaque de conversation :

(*TP*, 6) —We're after getting' the Sky in.

(*TP*, 63) —See the second-last of the Bee Gees is after dyin'?

(*TMP*, 90) —See Mandela's after pushin' Nigella off the front pages.

(*TMP*, 107) —See Bob Hoskins is after dyin'.

(*TMP*, 109) —See Gerry Adams is after bein' arrested.

Comme le montrent les quatre derniers exemples ci-dessus, l'aspect en AFTER+V-ING de l'AI est régulièrement associé à l'accroche en « See... », créant ainsi une formule figée complexe qui termine de relier les recueils à une tradition orale irlandaise. Cette formule rappelle l'accroche figée du conte « Il était une fois », mais étant donné le ton humoristique des recueils, elle peut également évoquer la structure récurrente de certaines blagues débutant par « Tu connais la blague de... ? ». La fin des conversations est moins figée, et bien que l'on note certaines récurrences, comme « fuck off » (*TP*, 5, 6, 11, 25, 89 ; *TMP*, 6, 110), il n'y a pas de schéma aussi ritualisé que pour les accroches. Le point commun entre les dernières répliques tient dans l'aspect efficace d'une réponse courte et humoristique, comme dans l'exemple suivant (*TMP*, 61) :

—What're yeh sayin'? We'd still be part o' the British Empire if the weather had been better?

—It's just a thought.

La structuration récurrente des conversations de *TP* et *TMP* est absolument essentielle à l'ancrage de l'œuvre doyllienne dans la tradition irlandaise. Par ailleurs, la position de témoin indiscret du lecteur n'est pas non plus sans rappeler la tradition de *storytelling* issue de la tradition orale irlandaise à laquelle O'DONOGUE (2009 : 223) relie la poésie de Conor MCPHERSON dans *The Weir* (voir 2.2.3). Le fait que ces deux recueils aient pour environnement un pub, comme la pièce de MCPHERSON, ne fait que confirmer cette analyse.

Enfin, le rapport à la langue irlandaise des personnages doyliens est mis en avant lors d'une visite de Barack Obama à Dublin (*TP*, 1) :

- 'Yes, we can' –whatever it is in Irish. He made the effort.
- What is it again?
- Haven't a clue. (...)

Obama a fait une partie de son discours en gaélique, mais les personnages ne maîtrisent pas la langue. Ils signalent néanmoins l'effort du président américain. Cet échange met au jour l'écart entre (hyper)modernité et tradition en Irlande, et le fait que, dans la région de Dublin notamment, la langue irlandaise ne jouit plus du tout d'une place de choix malgré son statut de langue officielle. Dans la mesure où il s'agit de la première conversation du recueil, cette réflexion métalinguistique pose les bases de la position de l'auteur face à l'irlandité : les personnages saluent l'effort d'un président américain qui les sait attachés à la langue traditionnelle de leur pays, même si eux-mêmes sont bien incapables de l'utiliser, et même de la comprendre. L'ironie de la situation est source d'humour.

Les recueils de conversation *TP* et *TMP* montrent une forme de maturité stylistique de l'auteur, qui privilégie la qualité de l'encodage de l'oralité et de l'irlandité sur la quantité. Visuellement, l'effet demeure marqué, avec de nombreuses apostrophes signifiant l'élosion de phonèmes, mais la systématisation de l'encodage rend la lecture plus fluide, sans pour autant faire perdre à ces œuvres leur ancrage dans l'esthétique de l'oralité et de l'irlandité de DOYLE. L'hypermodernité, qui, à l'instar de la modernité, présuppose normalement une rupture avec le passé et la tradition (LIPOVETSKY, 2004 ; LAGREE 2009), semble au contraire chez DOYLE être mise au service d'une continuité et d'une redéfinition de l'irlandité. Il n'y a finalement pas là de contradiction, puisque, comme l'indique LAGREE (2009 : 136) :

Le passé doit être 'recyclé'. Le futur apparaît comme incertain sinon comme comportant une large part de risque. Reste le présent qui devient un l'axe

central du rapport au temps. Plus qu'à l'époque de la Post-Modernité, à l'ère de l'Hypermodernité, l'ici et maintenant est prédominant. (...) Le temps détraditionnalisé est livré aux choix des individus. Et c'est le présent, voire un présent hédoniste qui l'emporte, même si nos sociétés modernes, nos sociétés futuristes hypermodernes, restent encore à bien des égards tournées vers l'avenir.

La tradition orale est recyclée et mise au service de la poétique du parler populaire irlandais contemporain. La réappropriation paradoxale de la tradition orale dont *TP* et *TMP* sont l'incarnation en est le symbole. En effet, ainsi que nous l'avons montré, après que la littérature s'est faite dialogue, c'est le dialogue qui se fait littérature, confirmant le statut de l'*orature* comme style littéraire à part entière, l'oralité étant mise au service d'une poétique qui trouve sa place dans le paysage littéraire hypermoderne. D'ailleurs, les caractéristiques formelles des langues de tradition orale, et notamment l'importance de l'homoestase (voir 1.2.5) en font des vecteurs privilégiés de cette poétique de l'hypermodernité. Ainsi, loin de briser l'unité poétique de l'œuvre barrytownienne, *TP* et *TMP* en sont en fait les parangons. C'est dans ce genre quasi inédit que la poétique doylienne se confirme de manière définitive et décisive, en offrant une conclusion au cycle stylistique d'alternance entre oralité dialoguée et oralité intériorisée : le retour au dialogue contredit sans équivoque le lissage stylistique reproché par PERSSON (2003) à DOYLE.

3.5 Conclusion

Nous avons montré que l'esthétique de DOYLE n'est pas uniforme, mais évolue considérablement au fil de son œuvre. Pour autant, l'entreprise poétique qui anime les romans de Barrytown est constante : il s'agit d'une poétique du parler populaire irlandais contemporain qui consiste à faire entendre la voix des classes populaires de la banlieue

de Dublin afin de donner au lecteur leur point d'écoute sur les drames du quotidien contemporain. Nous rejoignons la conclusion à laquelle aboutit COSGROVE (1996 : 231) :

What all of this suggests is that Doyle's realism should be seen as being of the 'I am the camera' variety: his initial purpose is social documentation rather than cultural analysis (of the kind, let us say, that is always richly implicit in the otherwise comparably neutral Joyce in, for example, *Dubliners*). (...) 'I am a camera' though, is perhaps less appropriate than the alternative 'I am a tape recorder': for what Doyle sets out to capture is, in a phrase that gave the title to a journalistic piece by Fintan O'Toole, 'The Sound of the Suburbs'.

Si ce sont bien les modifications graphiques des premiers romans qui l'ont fait émerger, la *quasi*-absence de modifications graphiques les romans plus tardifs n'entrave pas cette poétique, qui est perpétuée grâce à d'autres techniques stylistiques. DOYLE joue ici, consciemment ou pas, avec le concept de voix romanesque et de polyphonie bakhtinienne. Si la voix est, du moins dans les prémices de la première phrase de l'œuvre, prise au sens de parole directe des personnages, dans une *mimesis* platonicienne des plus primaires, elle se transforme par la suite en voix médiée, par le(s) narrateur/trice(s) et par l'auteur lui-même. Dans la cacophonie de l'œuvre de Barrytown, on peut déceler une entreprise littéraire qui rejoint cette réflexion de J-P. MARTIN (1998 : 39) :

Quand la voix lyrique joue de la confusion entre la prosodie et la voix intérieure, la voix hallucinée et la voix poétique, le roman introduit une faille dans l'adhésion au centre émotionnel, dans l'équation je égale je. Il désagrège le mythe de la voix, le resitue dans l'histoire, c'est-à-dire dans l'entrelacs des voix, dans le réseau social de l'intersubjectivité où s'effacent et s'ironisent les bouches d'ombre. C'est peut-être précisément pour cette manière de disséminer la voix que le roman est un nouveau terrain d'expérimentation, plus propice à la remise en question de l'illusion vocale. Et lorsqu'à l'intérieur même du roman un désir de voix s'affronte à l'autre pluriel, lorsqu'il traverse les voix multipliées de la prose du monde, lorsque la fiction monologuée expérimente de nouvelles *mimesis* langagières, les mythologies de la voix battent de l'aile. Les utopies vocales du roman sont aussi des critiques de l'impérialisme de la voix. Elles donnent à espérer une démocratie des voix.

L'intérêt d'une approche globale du style doylien est donc de ne pas limiter sa poétique de représentation sociale à une caractéristique si saillante soit-elle, mais dont la limitation quantitative au fil de l'œuvre nous enfermerait dans une vision restreinte du projet littéraire de l'auteur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Donc, écoutons-les écrire. » (J-P. MARTIN, 1998 : 11)

À la lumière de nos analyses, nous pouvons à présent apporter une réponse à nos interrogations de départ. Approcher l'œuvre de DOYLE par le prisme de l'oralité et de l'irlandité linguistique est un choix qui s'est imposé spontanément à cause de la saillance de cette caractéristique stylistique dans les romans de Barrytown. Mais l'étude de cette même oralité/irlandité s'est révélée plus fructueuse dans l'interprétation globale de l'œuvre qu'une simple marque stylistique et esthétique. Elle nous a permis d'apporter un éclairage nouveau sur la poétique de l'auteur et de placer l'œuvre de Roddy DOYLE dans la littérature et les études irlandaises contemporaines. Le dialogue entre description linguistique et analyse littéraire a permis de confirmer l'intérêt d'une étude stylistique. Bien que ce travail semble séparer formellement ces deux approches, elles sont tout à fait indissociables dans l'étude de l'entreprise poétique de Roddy DOYLE.

Les deux chapitres théoriques ont mis en place un cadre méthodologique d'analyse stylistique de l'oralité et de l'irlandité littéraires. Notamment, ils ont permis de faire émerger les caractéristiques propres à l'*orature* et à la *dialecture*. La création de ces deux

termes a été motivée par le constat que la forte présence d'oralité et de dialecte dans une œuvre littéraire n'est ni le fruit du hasard ni un simple ornement esthétique, mais un véritable choix stylistique de la part d'auteurs engagés dans une entreprise littéraire dans laquelle la représentation de la voix des personnages est si fondamentale qu'elle en devient le point focal à partir duquel tout se dit et tout s'écrit. Il s'agit donc de genres littéraires à part entière, dont l'étude nécessite d'avoir recours à un cadre méthodologique pluridisciplinaire afin de prendre en compte tous les aspects, linguistiques et littéraires, qui les caractérisent.

Dans le cadre de l'*orature* et de la *dialecture* doyliennes, une approche linguistique mêlant rapport diachronique et synchronique entre langue orale et langue écrite a permis de montrer que l'*orature* et la *dialecture* s'inscrivent dans un phénomène de démotisation et de déstandardisation qui participe d'une volonté démocratique visant à donner la parole à celles et ceux que l'on entend peu dans l'espace public. Le fait même de faire s'exprimer dans un parler clairement identifié comme dialectal la *quasi* totalité des personnages des romans relève d'un parti pris linguistique, littéraire et par là-même politique : celui de montrer d'une part que l'on ne s'exprime pas au quotidien comme le dialogue romanesque le laisse parfois entendre, et celui de ne pas marginaliser les personnages au parler dialectal d'autre part. Néanmoins, comme l'indique HODSON (2014), le choix d'une représentation abondante de l'oralité et du dialecte dans la littérature pose un problème de réception en rendant le style opaque et la lecture laborieuse. La décision de DOYLE de s'orienter rapidement, après *TC*, vers une *orature* et une *dialecture* plus épurées, moins foisonnantes, et dès lors plus accessibles, est donc un compromis stylistique qui participe lui aussi d'une volonté démocratique de la part de l'auteur. Le plaisir de la lecture est conservé sans que l'entreprise poétique ne soit entravée, et c'est

là le signe d'une recherche stylistique aboutie, dans laquelle l'oralité se voit moins mais s'entend toujours, et peut-être même davantage.

Parallèlement, une comparaison entre le dialecte AI et son utilisation par DOYLE a montré l'importance du contexte dans le déchiffrement et l'identification du dialecte littéraire, ainsi que la grande conscience et connaissance linguistique de l'auteur. Aucun marqueur d'oralité ou d'irlandité n'est utilisé systématiquement à la place d'une graphie régulière dans les œuvres de Barrytown. *Yeh* ne remplace pas *you*, pas plus qu'*anny* ne remplace *any* ou que *me* ne remplace *my*. Nous avons vu que cela pouvait varier selon les personnages – Veronica utilise très peu le dialecte, contrairement à son mari Jimmy Sr par exemple – et que même au sens de l'idiosyncrasie d'un même personnage, l'inconstance est vérifiée – Sharon alterne régulièrement entre les différents usages. Nous pouvons balayer rapidement l'interprétation selon laquelle cette inconstance serait la preuve d'une inconsistance de l'auteur et d'une instabilité de son style, car nous avons montré que cette dernière était infondée. Le style doylien n'est pas impressionniste et ne vise pas à suggérer sans plus de réalisme linguistique une parlure identifiée comme dialectale mais dont l'ancrage géographique n'est pas localisable. Nous sommes face à un style recherché et travaillé, inspiré d'une conscience linguistique incontestable de l'auteur. Deux interprétations demeurent donc valides : celle d'un choix littéraire, et celle d'un choix linguistique.

Le choix littéraire serait celui de ne pas rendre la lecture laborieuse. Il s'inscrit donc dans une perspective démotique d'accessibilité de l'orature à un lectorat varié, à la fois sur les plans géographiques et socio-culturels. Cette interprétation participe donc d'un engagement démocratique de l'auteur, qui souhaite que son œuvre soit la plus accessible possible, quitte à être jugée de moindre qualité littéraire. D'ailleurs, la présence

de dialecte dans la littérature n'est pas forcément considérée comme une marque de manque de littérarité. C'est ce qu'explique GRENE à propos de SYNGE (2015 : 22) :

The special quality of Synge's stage dialect is enhanced by these archaic usages. For most audiences and readers of Synge these words would have been associated mainly with classic literary texts, Shakespeare or the Authorized Version of the Bible, foundational works of the canon. They are heard as literary not just because of this association but because, given those associations, to hear them unselfconsciously spoken feels like a restoration of the language, a return to its origins. The literariness of Synge's language derives from the fact that, for those who speak it, it is not literary, not influenced by written forms or an aesthetically privileged style. And so the strangeness of the cross-linguistic effects, the exoticism of the archaic vocabulary, are authenticated by being represented as the normal speech of an Irish English oral community. Such authenticity affords them their own sort of literary authority.

Si les choix poétiques de DOYLE impliquent d'accepter d'être déconsidéré par les sphères universitaires, il semble que ce soit là un risque que l'auteur est prêt à prendre, convaincu que le rôle de la littérature n'est pas de faire couler l'encre des spécialistes, mais de faire lire, parler, rire et réfléchir les esprits les plus divers, dans une perspective démocratique universaliste. Le choix linguistique de l'inconstance de la représentation du dialecte et de l'oralité participe d'une autre interprétation, qui est celle du réalisme linguistique. En effet, l'usage idiosyncratique du dialecte est par nature instable. Cela ne signifie pas, nous l'avons vu, que le dialecte n'est pas codifié par des règles et un système, mais plutôt que les locuteurs du dialecte ne l'utilisent ni tous au même degré, ni toujours avec régularité. Cela est lié au caractère plus oral qu'écrit du dialecte non-standard, ainsi qu'à la plus faible rigidité des règles qui le gouvernent, notamment à cause de l'absence d'ouvrages de grammaire de référence. Par conséquent, un locuteur d'un dialecte pourra parfois avoir recours à un mot, une prononciation ou une tournure dialectale, et parfois leur préférer leur équivalent standard. Dès lors, l'auteur choisissant d'alterner, dans le discours de ses personnages voire d'un même personnage, entre l'anglais standard et l'AI fait preuve de réalisme dans sa représentation. Poussé à l'extrême, cet argument remet

en question le réalisme des représentations de certains auteurs dialectaux n'ayant pas recours à cette inconstance.

Ces choix stylistiques confirment notre analyse. L'*orature* et la *dialecture* doyliennes sont régies par un système non impressionniste qui résulte à la fois d'une réflexion littéraire de l'auteur et d'une grande maîtrise de l'environnement linguistique représenté. Cela justifie d'ailleurs l'utilisation de l'expression « encodage » qui est parfois remise en cause et à laquelle certains préfèrent « représentation ». Puisqu'il s'agit d'un système dont les codes sont assez clairs pour être décodés par le lecteur, nous pouvons légitimement considérer qu'il s'agit d'encodage. Cela est confirmé par le fait que ce dernier s'inscrit dans une recherche d'équilibre entre réalisme et accessibilité du lectorat. PERSSON (2003 : 50-51) considère DOYLE comme l'héritier d'auteurs réalistes ou naturalistes comme DICKENS :

[W]hen, as a former teacher at a north side school, Doyle makes his characters in the *Trilogy* speak in a broad northside sociolect, indicated to a large extent through typographical devices, this sends clear sociocultural signals. It does not seem a coincidence that he chooses to do so. In fact, in using spoken language to indicate the social status of his characters, Doyle joins and continues a tradition in working-class literature, going from dialect poetry of the early nineteenth century via Charles Dickens (...) and works such as Henry Green's *Living* (1929) to more recent works, for instance by Irvine Welsh and James Kelman. Arguably, this strategy exploited as an alternative to middle-class expression, subverting and challenging middle-class expectations and views of life in that working-class experience, different from that of the middle-class, is voiced 'from within', in an authentic style appropriate for that experience.

En qualifiant le style doilien d'« authentique et approprié pour ce qu'il cherche à dépeindre », PERSSON souligne la corrélation que nous avons soulignée entre le fond et la forme dans le style de l'auteur. DOYLE avoue dans un entretien avec le *Times Literary Supplement* qu'il aurait aimé être le contemporain de DICKENS à Dublin²²¹ :

²²¹ *The Literary Supplement* : <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/twenty-questions-rodgy-doyle/>, consulté le 4 juin 2018.

TLS: If you could be a writer in any time and place, when and where would it be?

Roddy Doyle: I'd like to be Dickens's exact contemporary, but in Dublin.

L'œuvre de DICKENS met à l'honneur l'encodage de l'oralité et du dialecte, notamment du Cockney (voir JOBERT, 2018 : 143-145) dans une perspective de description de la condition sociale et urbaine des classes populaires londonniennes au XIX^e siècle. Le souhait exprimé par DOYLE confirme sans équivoque l'intérêt de ce dernier pour l'écriture d'une oralité urbaine réaliste imprégnée par le parler dublinois. Mais DOYLE s'éloigne de DICKENS dans son traitement des personnages au parler dialectal, puisqu'il les met au cœur de son œuvre, et ne se contente pas, comme le fait DICKENS, de rendre compte de leur existence de manière périphérique²²². En effet, notre corpus témoigne de l'engagement de l'auteur vis-à-vis des dublinois, ou plus précisément des laissés pour compte de la banlieue de Dublin. Si la majorité des œuvres de DOYLE fonctionne en paires ou en trio, c'est parce que l'auteur cherche à creuser la nature humaine et les conséquences des drames du quotidien irlandais contemporain. Cela démontre une volonté d'en dire le plus possible à propos de ces anti-héros ordinaires, ou plutôt de leur en faire dire le plus possible. Le personnage auquel l'auteur semble le plus attaché est le premier qu'il a développé, Jimmy Rabbitte Sr, à qui sont consacrés deux romans, *TC* et *TG*, mais également une nouvelle *The Deported*, dans le recueil éponyme. Dans ce recueil de nouvelles, DOYLE s'ouvre sur les nouveaux dublinois issus de l'immigration, et pose plus ouvertement que jamais la question de l'identité irlandaise que Jimmy Rabbitte Jr posait somme toute naïvement dans *TC*.

²²² Malgré une réflexion poussée de l'auteur, on peut également arguer du degré de réalisme plus grand chez DOYLE que chez DICKENS. Toutefois, comme l'indique JOBERT (2018 : 143), il faut se garder d'émettre des jugements trop sévères quant à l'encodage phonologique des auteurs du XIX^e, car la maîtrise technique des phonologues de l'époque était bien moindre par rapport à aujourd'hui.

Par ailleurs, les outils de la narratologie ont mis en lumière une construction littéraire complexe, qui suggère elle aussi une volonté démotique et démocratique de la part d'un auteur qui cherche par tous les moyens à multiplier les points d'écoute sur le quotidien irlandais contemporain des habitants de la banlieue nord de Dublin. La polyphonie et cacophonie qui émergent dans l'œuvre doylienue sont le résultat de choix narratologiques et stylistiques qui révèlent une grande maîtrise de l'art romanesque par DOYLE. Ce dernier joue avec la réappropriation paradoxale du *medium* oral dans cet art de l'écrit par excellence, et sur la tension entre *mimesis* et *diegesis* qui est à l'origine même du genre romanesque. Néanmoins, la réappropriation paradoxale du *medium* oral par l'auteur ne relève pas uniquement d'une tension liée au genre. Il est également nécessaire de la replacer dans le contexte irlandais afin de prendre la mesure de ce qu'elle peut signifier. En l'occurrence, la réappropriation du *medium* de transmission de la tradition orale nous semble participer d'un atavisme culturel dont héritent les auteurs irlandais, consciemment ou non, et qu'ils s'approprient à des degrés divers. Si DOYLE en fait un usage aussi marqué, c'est en grande partie par pur réalisme, dans une volonté de mettre à l'honneur le parler populaire des habitants de Barrytown. Mais ce réalisme n'est pas détaché de toute tradition, et nous lisons dans l'orature et la dialecture doylienue une entreprise littéraire sensiblement similaire à celle portée par Séan O'CASEY environ un siècle plus tôt.

Les diverses actions littéraires et politico-sociales de l'auteur confirment son l'engagement démotique et démocratique. En effet, Roddy DOYLE est à l'origine de l'association *Fighting Words*, qui se définit comme suit sur son site internet²²³ :

²²³ <https://www.fightingwords.ie/>, consulté le 12.07.2018

Our aim is to help children and young people, and adults who did not have this opportunity as children, to discover and harness the power of their own imaginations and creative writing skills. At its core, Fighting Words is also about something much broader and more inclusive. It is about using the creative practice of writing and storytelling to strengthen our children and teenagers – from a wide range of backgrounds – to be resilient, creative and successful shapers of their own lives. (...) Fighting Words provides free tutoring and mentoring in creative writing and related arts to as many children, young adults and adults with special needs as we can reach. Our programmes and workshops are delivered mainly by volunteer writing tutors.

DOYLE est un ancien enseignant qui a abandonné cette carrière pour se consacrer à l'écriture en partie en raison des conditions de travail. Il n'a toutefois jamais cessé de vouloir transmettre sa passion pour les histoires et l'écriture. Il poursuit aujourd'hui cette mission grâce à cette association qui publie quotidiennement des histoires écrites par des enfants venus de toute la République d'Irlande. En plus de participer activement à *Fighting Words*, Roddy DOYLE a également publié un roman intitulé *Dead Man Talking* (2015) pour la série *Quick Reads*, publiée par l'association britannique *Reading Agency*. Cette série est ainsi définie sur son site internet²²⁴ :

Quick Reads are books by mainstream authors which are shorter and easier to tackle for adults who are less confident in their reading skills. Quick Reads was launched in 2006. The initiative works with well-known authors to distribute short and engaging stories across libraries, prisons, colleges, hospitals and adult-learning organisations.

Dead Man Talking est un roman très court (moins de cent pages), accessible à un lectorat ayant des difficultés de lecture. L'engagement de DOYLE en faveur de l'accès de toutes et tous à la lecture n'est plus à prouver. Nous pouvons par conséquent affirmer que ce choix d'une représentation maîtrisée de l'oralité et de l'irlandité est motivé par l'engagement de l'auteur.

La proximité géographique et sociale de DOYLE avec ce, ceux, celles à qui il prête sa voix donne à son écriture une dimension réaliste, authentique et crédible et contribue

²²⁴ <https://readingagency.org.uk/adults/quick-guides/quick-reads/>, consulté le 12.07.2018.

ainsi à l'ancrer dans le cœur des thématiques et représentations de l'Irlande contemporaine : l'Irlande de DOYLE ne s'inscrit pas dans une perspective post-coloniale centrée sur le passé, mais dans une perspective universelle et multiculturelle, tournée vers les défis présents et à venir. Il s'agit de l'Irlande de la légalisation du divorce et de l'avortement, de l'Irlande post-*Celtic Tiger* qui fait face à une immigration massive, inédite dans l'histoire irlandaise moderne, et d'une Irlande tournée vers l'Europe et le reste du monde davantage que vers son propre passé. Les recueils de nouvelles comme *The Deported* en sont la preuve. Dans cette Irlande contemporaine, les combats du quotidien sont les mêmes que dans le reste des sociétés occidentales, et dans le monde fictionnel de DOYLE, ce sont les classes populaires qui témoignent le mieux de leur propre quotidien. La boucle semble bouclée, puisqu'en donnant la parole aux habitants de Barrytown, DOYLE les place dans la position de conteurs des temps modernes, des *seanchaithe* du XXI^e siècle, dont le témoignage est mis à l'écrit pour être entendu autant que pour être lu.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES DE RODDY DOYLE

1.1. CORPUS

DOYLE, Roddy. *Paddy Clarke: Ha Ha Ha*. Londres : Minerva, [1993] 1994.

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

DOYLE, Roddy. *The Woman Who Walked into Doors*. New York : Viking, 1996.

DOYLE, Roddy. *Paula Spencer*. New York : Penguin, 2007.

DOYLE, Roddy. *Two Pints*. Londres : Jonathan Cape, 2012.

DOYLE, Roddy. *Two More Pints*. Londres : Jonathan Cape, 2014.

DOYLE, Roddy. *The Guts*. New York : Viking, 2014.

DOYLE, Roddy. *Smile*. Londres : Jonathan Cape, 2017.

1.2. HORS CORPUS

DOYLE, Roddy. *A Star Called Henry*. Londres : Jonathan Cape, 1999.

DOYLE, Roddy. *Oh Play That Thing!* Londres : Jonathan Cape, 2004.

DOYLE, Roddy. *The Deportees*. New York : Random House, 2007.

DOYLE, Roddy. *The Dead Republic*. Londres : Jonathan Cape, 2010.

DOYLE, Roddy. *Bullfighting*. New York : Random House, 2011.

DOYLE, Roddy. *Dead Man Talking*. Quick Reads Initiative, 2015.

2. ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET DRAMATIQUES

- PARKER**, Alan (réalisateur). *The Commitments*. États-Unis : 20th Century Fox. 1991.
- FREARS**, Stephen (réalisateur) et Roddy **DOYLE** (scénariste). *The Snapper*. États-Unis : Miramax. 1993.
- FREARS**, Stephen (réalisateur) et Roddy **DOYLE** (scénariste). *The Van*. États-Unis : Fow Searchlight Pictures. 1996.
- LLOYD**, Jamie (metteur en scène) et Roddy **DOYLE** (auteur). *The Commitments* (comédie musicale). Londres : West End. 2013.
- MCBRINN**, Róisín (metteuse en scène) et Roddy **DOYLE** (auteur). *The Snapper*. Dublin : Gate Studio Commission. 2018.
- MCLAUGHLIN**, Caitríona (metteuse en scène) et Roddy **DOYLE** (auteur). *Two Pints and Two More Pints*. Dublin : Abbey Theatre. 2018.

3. OUVRAGES LITTÉRAIRES CITÉS

- AUSTEN**, Jane. *Pride and Prejudice*. New York : Norton, [1813] 2001.
- BRONTË**, Emily. *Wuthering Heights*. Londres : Penguin Classics, [1847] 1965.
- BURNEY**, Frances. *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Oxford : University Press (Oxford World's Classics), [1778] 2002.
- DICKENS**, Charles. *Great Expectations*. Londres : Penguin Classics, [1860] 1970.
- JOYCE**, James. *Ulysses*. Londres : Wordsworth Classics, [1922] 2010.
- JOYCE**, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford University Press, [1916] 2000.
- JOYCE**, James. *Finnegans Wake*. Londres : Penguin. [1939] 2000.
- KELMAN**, James. *How Late it was, How Late*. Londres : Minerva, 1995.
- LEE**, Harper. *To Kill a Mockingbird*. Londres : Pan Books, [1960] 1974.
- MCCABE**, Patrick. *Breakfast on Pluto*. New York : Harper Flamingo, 1998.
- MCPHERSON**, Conor. *The Weir*. Dramatists Play Service, Inc. 1997.

- O'CASEY**, Sean. *Collected Plays Vol. 1*. Londres : Macmillan, 1967.
- O'BRIEN**, Edna. *Saints and Sinners*. Londres : Faber, 2011.
- SHAKESPEARE**, William. *The Complete Works*. The Alexander Text. Londres : Collins Editions, [1951] 1989.
- SYNGE**, John Millington. *Complete Plays*. Londres : Bloomsbury. 1981.
- TREVOR**, William. *After Rain*. New York: Viking, 1996.
- WELSH**, Irvine. *Trainspotting*. New York : Norton, 1996.
- WILDE**, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres : Penguin, [1890] 2003.
- YEATS**, William Butler. *The Collected Works of W.B. Yeats, Vol.2. The Plays, Edited by David R. CLARK and Rosalind E. CLARK*. New York : Scribner, 2001.
- YEATS**, William Butler. *Yeats's Poems*. New York : Springer, 1989.

4. LINGUISTIQUE, PHONÉTIQUE, PHONOLOGIE, VARIATION SPATIALE

4.1. OUVRAGES

- ABALAIN**, Hervé. *Destin des langues celtiques*. Paris : Ophrys, 1989.
- ABALAIN**, Hervé. *Histoire des langues celtiques*. Paris : Éditions Gisserot, 1998.
- ABERCROMBIE**, David. *Studies in Phonetics and Linguistics*. Londres : Oxford University Press, 1965.
- AMADOR-MORENO**, Carolina P. *An Introduction to Irish English*. Londres : Equinox, 2010.
- AUSTIN**, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge : Harvard University Press, 1975.
- BANNISTER**, Garry. *Kiss My...! Póg mo Thóin, A Dictionary of English-Irish Slang*. Dublin : New Island Books, 2016.
- BAUGH**, Albert, et Thomas **CABLE**. *A History of the English Language*. Londres : Routledge, 2013.
- BEAL**, Joan. *English in Modern Times: 1700-1945*. Londres : Arnold, 2004.

- BIBER**, Douglas. *Dimensions of Register Variation : A Cross-linguistic Comparison*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BILLIEZ**, Jacqueline et Didier de **ROBILLARD** (eds.) *Français : variations, représentations, pratiques*. ENS Éditions, 2003.
- BLANCHE-BENVENISTE**, Claire. *Approches de la langue parlée en français*. Gap-Paris : Ophrys, 1997.
- BLANCHE-BENVENISTE**, Claire. *Approches de la langue parlée en français*. Gap-Paris : Ophrys, 2010.
- BLISS**, Alan. *Spoken English in Ireland : 1600 – 1740, twenty-seven representative texts assembled & analysed*. Dublin : Dolmen, 1979.
- BOLINGER**, Dwight. *Aspects of Language*. New York : Harcourt Brace Jovanovitch, 1975.
- BRULARD**, Inès, Philip **CARR**, et Jacques **DURAND** (eds). *La prononciation de l'anglais contemporain dans le monde : Variation et structure*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2015.
- BROWN**, Gillian. *Listening to Spoken English*. Londres : Longman, 1990.
- BROWN**, Gillian et George **YULE**. *Discourse Analysis*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- BROWN**, Penelope, et Stephen C. **LEVINSON**. *Politeness : Some Universals in Language Usage*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- CAMPBELL**, Lyle. *Historical Linguistics : An Introduction*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.
- CASAGRANDE**, June. *The Best Punctuation Book, period*. Berkeley : Penguin Ten Speed Press, 2014.
- CHAMBERS**, J. K., Peter **TRUDGILL**, et Natalie **SCHILLING-ESTES**. *The Handbook of Language Variation and Change*. Malden : Blackwell, 2002.
- CHESHIRE**, Jenny. *English around the World : Sociolinguistic Perspectives*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

- CREPIN**, André. *Histoire de la langue anglaise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- CRUTTENDEN**, Alan. *Gimson's pronunciation of English*. Londres : Routledge, 2013.
- CRYSTAL**, David. *The English Language : A Guided Tour of the Language*. Londres : Penguin, 1988.
- CRYSTAL**, David. *The Stories of English*. London : Penguin, 2005.
- CRYSTAL**, David. *Pronouncing Shakespeare, The Globe Experiment*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- CRYSTAL**, David. *Txtng : The gr8 Deb8*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- CRYSTAL**, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- CRYSTAL**, David. *Making a Point, The Persnickety Story of English Punctuation*. New York : St Martin's Press, 2015.
- CRYSTAL**, Ben et David **CRYSTAL**. *You Say Potato : A Book About Accents*. Londres : Pan Books, 2015.
- DERRIDA**, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, [1967], 2015.
- DIK**, Simon. *Studies in Functional Grammar*. Londres : Academic Press, 1980.
- DOLAN**, Terence P. (ed.). *The English of the Irish , Irish University Review, 20:1* Edimbourg : Edinburgh University Press, 1990.
- DOLAN**, Terence Patrick. *A Dictionary of Hiberno-English : The Irish Use of English*. Dublin : Gill & Macmillan, 1998.
- DUBOIS**, J, et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse. 1994.
- FASOLD**, Ralph. *Introduction to Sociolinguistic s: The Sociolinguistics of Society*, Oxford : Basil Blackwell, 1984.
- FILPPULA**, Markku. *The Grammar of Irish English, Language in Hibernian Style*. Londres : Routledge. 1999.

- FOULKES**, Paul, et Gerard J. **DOCHERTY**. *Urban Voices : Accent Studies in the British Isles*. Londres : Arnold, 1999.
- FOWLER**, Roger. *Linguistics and the Novel*. Londres : Methuen, 1977.
- FOWLER**, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 1986.
- FREEBORN**, Dennis. *From Old English to Standard English : A Coursebook in Language Variation across Time*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1998.
- GARDNER-CHLOROS**, Penelope. *Code-switching*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- GILES**, Howard et Nikolas **COUPLAND**, *Language Contexts and Consequences*. Milton Keynes : Open University Press, 1991.
- GILES**, Howard, Justine **COUPLAND**, et Nikolas **COUPLAND**. *Contexts of Accommodation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- GLEASON**, H.A. *An Introduction to Descriptive Linguistics*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1961.
- HAGEGE**, Claude. *L'homme de Paroles : Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard, 1985.
- HALLIDAY**, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. Londres : Edward Arnold, 1985.
- HALLIDAY**, M. A. K., et Christian M. I. M. **MATTHIESSEN**. *An Introduction to Functional Grammar*. Londres : Arnold, 2004.
- HARRIS**, John, David **LITTLE** et David **SINGLETON** (eds). *Perspectives on the English language in Ireland : Proceedings of the First Symposium on Hiberno-English, Dublin 1985*. Dublin : Centre for Language and Communication Studies, Trinity College, 1986.
- HARRIS**, John. *Phonological Variation and Change : Studies in Hiberno-English*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- HENRY**, Alison. *Belfast English and Standard English : Dialect Variation and Parameter Setting*. Oxford : Oxford University Press, 1995.
- HENRY**, Patrick Leo. *An Anglo-Irish Dialect of Noth Roscommon*. Dublin : University College Dublin, 1957.

- HERRENSCHMIDT**, Clarisse. *Les trois écritures : langue, nombre, code*. Paris : Gallimard, 2007.
- HICKEY**, Raymond. *Irish English: History and Present-day Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HICKEY**, Raymond. *Dublin English : Evolution and Change*. Amsterdam : Benjamins, 2005.
- HINDLEY**, Reg. *The Death of the Irish Language*. Londres : Routledge, 2012.
- HUGHES**, Arthur, Peter **TRUDGILL** et Dominic **WATT**. *English Accents and Dialects : An Introduction to Social and Regional Varieties of English in the British Isles*. Londres : Arnold, 1996.
- HUME**, Abraham. *Remarks on the Irish Dialect of the English Language, (From the Transactions of the Historic Soc. Of Lanc. And Chesh., Vol. XXX)*. Liverpool : T. Brakell, 1878.
- JACOBSSON**, Bengt. *Inversion in English with Special Reference to the Early Modern English Period*. Uppsala : Almqvist et Wiksell, 1951.
- JOYCE**, Patrick Weston. *English as We Speak It in Ireland*. Portmarnock : Wolfhound, [1910] 1979.
- KEARNS**, Kevin C. *Dublin Tenement Life: An Oral History*. New York : Penguin, 2000.
- KERBRAT-ORECCHIONI**, Catherine. *La connotation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI**, Catherine et Jacques **COSNIER**. *Décrire la conversation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- 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.
- KERSWILL**, Paul, et Jonathan **CULPEPER**. *English Language Description, Variation and Context*. Londres : Palgrave Macmillan, 2009.
- KOCH**, Peter, et Wulf **OESTERREICHER**. *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin : Mouton de Gruyter, 2011.

- KORTMANN**, Bernd, et Clive **UPTON**. *Varieties of English. Vol 1 : The British Isles*. Berlin : Mouton De Gruyter, 2008.
- LABOV**, William. *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular. Vol.3*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1972.
- LEVINSON**, Stephen C. *Space in Language and Cognition : Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- LEVINSON**, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge : Cambridge University Press, [1983] 1989.
- LEVINE**, Kenneth. *The Social Context of Literacy*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1986.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960.
- MILROY**, James, et Lesley **MILROY**. *Real English the Grammar of English Dialects in the British Isles*. Londres : Routledge, 2014.
- MINAUDIER**, Jean-Pierre. *Poésie du gérondif : vagabondages linguistiques d'un passionné de peuples et de mots*. Paris : Le Tripode, 2014.
- Ó CUÍV**, Brian. *A View of the Irish Language*. (ed) Dublin : Stationery Office, 1969.
- Ó CUÍV**, Brian. *Irish Dialects and Irish-Speaking Districts, Three Lectures*. Dublin Institute for Advanced Studies, [1951] 1971.
- OLSON**, David. R., Nancy. **TORRANCE** et Angela. **HILDYARD** (eds), *Literacy, Language and Learning*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
- Ó MUIRITHE**, Diarmaid. *A Dictionary of Anglo-Irish: Words and Phrases from Gaelic in the English of Ireland*. Dublin : Four Courts Press, 1999.
- Ó MUIRITHE**, Diarmaid. *Words We Use : The Meaning of Words and Where They Come From*. Londres : Gill & Macmillan, 2006.
- ONG**, Walter Jackson. *Orality and Literacy*. Londres : Routledge, 2002.
- SAMUELS**, Michael Louis. *Linguistic Evolution with special reference to English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1975.
- SAUSSURE**, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot [1916], 1985.

- SCHNEIDER**, Edgar Werner. et al. (eds). *A Handbook of Varieties of English*. Berlin : Mouton De Gruyter, 2004.
- SCHNEIDER**, Edgar Werner. *English around the World : An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
- SCRAGG**, Donald George. *A History of English Spelling*. New York : Barnes & Noble, 1974.
- SHARE**, Bernard. *Slanguage : A Dictionary of Irish Slang*. Dublin : Gill & Macmillan, [1997] 2003.
- SHERIDAN**, Thomas. *A Rhetorical Grammar of the English Language*. Vol.146. Menston : Scolar P., [1781] 1969.
- SIMPSON**, Paul, and Andrea **MAYR**. *Language and Power : A Resource Book for Students*. Londres : Routledge, 2010.
- STOCKWELL**, Peter. *Sociolinguistics : A Resource Book for Students*. Londres : Routledge, 2002.
- SWANN**, Joan, *et al.* *A Dictionary of Sociolinguistics*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2004.
- TANNEN**, Deborah (ed). *Spoken and Written Language : Exploring Orality and Literacy*. *Advances in Discourse Processes*, vol. 9. New York : Ablex Publishing Corporation, 1982.
- TANNEN**, Deborah. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- THE CHRISTIAN BROTHERS**. *New Irish Grammar*. Dublin : C.S. Ó Falluín [1980], 1986.
- TOOLAN**, Michael J. *Narrative : A Critical Linguistic Introduction*. Londres : Routledge, 1988.
- TRAUGOTT**, Elizabeth Closs et Mary Louise **PRATT**. *Linguistics for Students of Literature*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovitch, 1980.
- TROUBETSKOY**, Nicolas Sergueevitch. *Principes de phonologie*. Paris : C. Klincksieck, 1967.
- TRISTRAM**, Hildegard (ed.), *The Celtic Englishes IV : The Interface between English and the Celtic Languages*. Université de Potsdam, 2006.

- TRUDGILL**, Peter, et J. K. **CHAMBERS**. *Dialects of English : Studies in Grammatical Variation*. Londres : Longman, 1991.
- TRUDGILL**, Peter, et Jean **HANNAH**. *International English : A Guide to Varieties of Standard English*. Londres : E. Arnold, 1994.
- TRUDGILL**, Peter. *Sociolinguistics : An Introduction to Language and Society*. Harmondsworth : Penguin, [1974] 2000.
- TRUDGILL**, Peter. *The Dialects of England*. Oxford : Blackwell, [1990] 1999.
- TRUDGILL**, Peter. *Sociolinguistic Variation and Change*. Washington, D.C. : Georgetown University Press, 2002.
- VISSER**, Fredericus. *An Historical Syntax of the English Language*, 4 vols., Leiden : Brill, 1963-73.
- WATTS**, Richard J. *Politeness*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- WELLS**, J. C. *Accents of English: An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- WELLS**, J.C. *Accents of English / the British Isles*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- WILLIAMSON**, Juanita Virginia, et Virginia M. **BURKE**. *A Various Language; Perspectives on American Dialects*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- YULE**, George. *Pragmatics*. Oxford : Oxford University Press, [1996] 1998.

4.2. ARTICLES ET CHAPITRES

- AUER**, Peter et Helmut **SPIEKERMAN**. « Demotisation of the standard variety or destandardisation? The changing status of German in late modernity (with special reference to south-western Germany) », dans **KRISTIANSEN**, Tore, et Nikolas **COUPLAND**. *Standard languages and language standards in a changing Europe*. Novus Press, 2011, 161-176.
- BARRON**, Roderick. W. « Interactions between spelling and sound in literacy », dans **OLSON**, David. R., Nancy **TORRANCE** et Angela **HILDYARD** (eds), *Literacy, Language and*

- Learning*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985, 368-388.
- BLANCHE-BENVENISTE**, Claire. «L'importance du 'français parlé' pour la description du 'français tout court'», dans *Recherches sur le français parlé* 5, 1983, 23-45.
- BLISS**, Alan. « Languages in contact: Some problems of Hiberno-English », dans *Proceedings of the Royal Irish Academy Section*. Dublin, 1972, 63-82.
- BLISS**, Alan. « English in the South of Ireland », dans Peter **TRUDGILL** (ed.) *Language in the British Isles*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, 135-151.
- BOWDRE**, Paul Hull Jr. « Eye Dialect as a Literary Device », dans **WILLIAMSON**, Juanita et Virginia **BURKE** (eds), *A Various Language*, New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1971, 178-186.
- BRULARD**, Inès et Jacques **DURAND**. « L'anglais écossais standard (SSE) » dans **BRULARD**, Inès, Philip **CARR**, et Jacques **DURAND** (eds). *La prononciation de l'anglais contemporain dans le monde : Variation et structure*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2015, 151-166.
- CHAFE**, Wallace. « Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature », dans **TANNEN**, Deborah (ed). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. Advances in Discourse Processes, vol. 9*. New York : Ablex Publishing Corporation, 1982, 35-54.
- DIRK**, Siepmann, Christoph **BÜRCEL** et Sascha **DIWERSY**. « Le Corpus de référence du français contemporain (CRFC), un corpus massif du français largement diversifié par genres », dans *SHS Web of Conferences* Vol. 27, 2016, p. 11002.
- FARR**, F. « Taboo of not taboo? : swearing and profane language use in spoken Irish English », communication lors du 17^e *Sociolinguistic Symposium* à Amsterdam, du 5 au 8 avril 2008.
- FILPPULA**, Markku. « Irish English: morphology and syntax » dans **KORTMANN**, Bernd, and Clive **UPTON**. *Varieties of English*. Berlin : Mouton De Gruyter, 2008, 328-359.
- FITZGERALD**, Garret. « Estimates for baronies of minimum level of Irish-speaking amongst successive decennial cohorts : 1771-1781 to 1861-1871 », dans *Proceedings of the Royal Irish Academy, Section C84*. Dublin, 1984, 117-155.

- FRYD**, Marc. « A propos de la périphrase *after -ing* en anglo-irlandais », dans *Opérations Enonciatives et interprétation de l'énoncé*, mélanges offerts à Janine Bouscaren, Laurent **DANON-BOILEAU** & Jean-Louis **DUCHET** (éds.). Paris : Ophrys, 1993, 77-99.
- HALLIDAY**, M. A. K. « Language Structure and Language Function » dans **LYONS**, John. (ed), *New Horizons in Linguistics*. Harmondsworth : Penguin, 1970b, 140-165.
- HARRIS**, John. « Syntactic Variation and Dialect Divergence » dans *Journal of Linguistics* Vol. 20, No. 2., Cambridge : Cambridge University Press, 1984, 303-327.
- HAYDEN**, Mary et Marcus **HARTOG**. « The Irish dialect of English : its origins and vocabulary », dans *Fortnightly Review* 85, 1909, 775-85 et 933-47.
- HOUSEHOLDER**, Fred W. « The Primacy of Writing », dans F.W. Householder (ed.), *Linguistic Speculations* 13. Cambridge : Cambridge University Press, 1971, 244-264.
- KALLEN**, Jeffrey L. « English in Ireland », dans **BURCHFIELD**, Robert W. (ed.) *English in Britain and Overseas : Origins and Development*, vol. 5 de *The Cambridge History of the English Language*, Cambridge : Cambridge University Press. 1994, 148-196.
- KEREK**, Andrew. « The Phonological Relevance of Spelling Pronunciation », dans *Visible Language* (10-4). Cincinnati, 1976, 323-338.
- KRISTIANSEN**, Tore. « The youth and the gatekeepers : Reproduction and change in language norm and variation », dans **ANDROUTSOPOULOS** J.K. et A. **GEORGAKOPOULOU** (eds.) *Discourse Constructions of Youth Identities*. Amsterdam : John Benjamins, 2003, 279.
- LABOV**, William. « The Logic of Nonstandard English », dans *Language and Poverty*. Champaign, National Council of Teachers of English, 1970, 153-189.
- LASS**, Roger. « Early mainland residues in southern Hiberno-English », dans *Irish University Review* 20. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1990, 137-148.
- LUZZATI**, Françoise, et Daniel **LUZZATI**. « Oral et familier ». *L'Information Grammaticale*, N. 28. Paris, 1986a, 5-10.
- LUZZATI**, Françoise, et Daniel **LUZZATI**. « Oral et familier : du lexique à l'organisation du discours », *L'Information Grammaticale*, N. 30. Paris, 1986b, 23-28.

- LUZZATI**, Françoise, et Daniel **LUZZATI**. « Oral et familier : le style oralisé », *L'Information Grammaticale*, N. 30. Paris, 1986c., 15-21.
- MALINOWSKI**, Bronislaw. « The problem of meaning in primitive languages », dans **OGDEN**, Charles, et Ivor **RICHARDS**, *The Meaning of Meaning : A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York : Harcourt, Brace, 1923, 1-10.
- MATTHEIER**, Klaus J. « Über Destandardisierung, Umstandardisierung und Standardisierung in modernen europäischen Standardsprachen », dans **MATTHEIER** Klaus et Edgar **RADTKE** (eds.) *Standardisierung und Destandardisierung europäischer Nationalsprachen*. Francfort : Peter Lang, 1997.
- Ó CORRAÍN**, Ailbhe. « On the 'After Perfect' in Irish and Hiberno-English », dans **TRISTRAM**, Hildegard (ed.). *The Celtic Englishes IV : The Interface between English and the Celtic Languages*, Université de Potsdam, 2006, 153-173.
- OLSON**, David R. « From utterance to text: the bias of language in speech and writing », dans *Harvard Educational Review* 47.3. 1977, 257-281.
- Ó SÉ**, Diarmuid. « The Perfect in Modern Irish », dans *Ériu*, 43. 1992, 39-67.
- Ó SÉ**, Diarmuid. « The 'after' perfect and related constructions in Gaelic dialects », dans *Ériu* 54. 2004, 179-248.
- Ó SIADHAIL**, Mícheál. « Agus (is)/and: a shared syntactic feature », dans *Celtica* 16, 1984, 125-137.
- PARADIS**, Carita. « It's well weird : degree modifiers of adjectives revisited : The nineties », dans *language and computers* 30. Lund University Press, 2000, 147-160.
- POCETTI** Paolo. « La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine », dans *Langue française* n°172, 2011/4, 19-35.
- PRESTON**, Dennis. « Mowr and mowr Bayud Spellin' : Confessions of a Sociolinguist », dans *Journal of Sociolinguistics* 4.4, 1982, 615-621.
- RICKFORD**, John. « Social Contact and Linguistic Diffusion: Hiberno-English and New World Black English », dans *Language : LSA Bulletin*, Vol. 62, n. 2, 1986, 245-289.

VAN LEUWEN, Théo. « Towards a Semiotic of Typography. » dans *Information Design Journal + Document Design* 14(2). Amsterdam : John Benjamins, 2006, 139–155.

4.3. THÈSES

GLAIN, Olivier. *Les cas de palatalisation contemporaine (CPC) dans le monde anglophone*. Sous la direction de Manuel **JOBERT**. Soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon 3 le 9 novembre 2013.

GOUDET, Laura Gabrielle. *Dialectologie grapho-phonématique de deux communautés virtuelles : pour une approche discursive des comunalectes*. Sous la direction de Nicolas **BALLIER**. Soutenue à l'Université Paris 13 le 1^{er} décembre 2014.

5. THÉORIE LITTÉRAIRE, NARRATOLOGIE ET STYLISTIQUE

5.1. OUVRAGES

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Librairie Générale de France, [1990] 2016.

ARISTOTE. *Rhétorique*. Paris : Librairie Générale de France, [1991] 2016.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, [1975] 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. University of Texas Press, 1981.

BANFIELD, Ann. *Unspeakable Sentences (Routledge Revivals) : Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londres : Routledge, [1982] 2014.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : Presses Universitaires de Chicago. [1961] 1983.

CHAPMAN, Raymond. *Forms of Speech in Victorian Fiction*. Londres : Longman, 1994.

CHAPMAN, Raymond. *The treatment of Sounds in Language and Literature*. Londres : Blackwell, 1984.

- CICERON**, Marcus Tullius, and Edmond **COURBAUD**. *De l'orateur*. 4ème ed. Vol. 1. Paris : Société D'Édition Les Belles Lettres, 1956.
- CICÉRON**, Marcus Tullius, and Edmond **COURBAUD**. *De l'orateur*. 3ème ed. Vol. 2. Paris : Société D'Édition Les Belles Lettres, 1959.
- CICERON**, Marcus Tullius, and Henri **BORNECQUE**. *Divisions de l'art oratoire, Topiques*. Paris : Société D'édition Les Belles Lettres, 1960.
- CICERON**, Marcus Tullius, Edmond **COURBAUD** and Henri **BORNECQUE**. *De l'orateur*. 3ème ed. Vol. 3. Paris : Société D'Édition Les Belles Lettres, 1961.
- DURRER**, Sylvie. *Le dialogue dans le roman*. Paris : Colin, 2005.
- EAGLETON**, Terry. *The English Novel, An Introduction*. Hoboken : John Wiley and Sons, 2013.
- EMMOTT**, Catherine. *Narrative Comprehension : A Discourse Perspective*. Oxford : Clarendon, 1999.
- GAVINS**, Joanna. *Text World Theory : An Introduction*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 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 : Seuil, 1972.
- GIBBONS**, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, Londres ; Routledge, 2012.
- GORING**, Paul. *Eighteenth Century Literature and Culture*. Londres : A&C Black, 2008.
- GREGORIOU**, Christiana. *English Literary Stylistics*. New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- HAYWOOD**, Ian. *Working-Class fiction : from Chartism to Trainspotting*. Plymouth : Northcote House, 1997.
- HODSON**, Jane. *Dialect in Film and Literature*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.
- HOGG**, James. *The Domestic Manners and Private Life of Sir Walter Scott*. Glasgow : John Reid, [1834] 1909.

- HUTCHEON**, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. Londres : Routledge, 1988.
- JAKOBSON**, Roman, and Stephen **RUDY**. *Language in Literature*. Cambridge : Belknap, 1987.
- JEFFRIES**, Lesley, et Dan **MCINTYRE**. *Stylistics*. New York : Cambridge University Pres, 2010.
- JONES**, Gavin Roger. *Strange Talk : The Politics of Dialect Literature in Gilded Age America*. Berkeley : University of California, 1999.
- LAMBROU**, Marina, et Peter **STOCKWELL**. *Contemporary Stylistics*. Londres : Continuum, 2007.
- LEECH**, Geoffrey, et Mick **SHORT**. *Style in Fiction : A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. New York : Pearson Longman, [1981] 2007.
- LEECH**, Geoffrey N. *Language in Literature : Style and Foregrounding*. Harlow : Pearson Longman, 2008.
- LEON**, Pierre R. *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, 1993.
- LIPOVETSKY**, Gilles. *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset, 2004.
- LODGE**, David. *Language of Fiction : Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966.
- MANGUEL**, Alberto. *A History of Reading*. Londres : Flamingo, 1997.
- MARTIN**, Jean-Pierre. *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris : J. Corti, 1998.
- MCINTYRE**, Dan, Beatrix **BUSSE**, et Mick **SHORT**. *Language and Style : In Honour of Mick Short*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.
- NØRGAARD**, Nina. *Systemic Functional Linguistics and Literary Analysis : A Hallidayan Approach to Joyce, a Joycean Approach to Halliday*. Odense : University of Southern Denmark, 2003.
- PAGE**, Norman. *Speech in the English Novel*. Londres : Longman, 1973.
- PEPLOW**, D., Joan **SWANN**, P. **TRIMARCO**, et S. **WHITELEY**. *The Discourse of Reading Groups: Integrating Cognitive and Sociocultural Perspectives*. Londres : Routledge, 2015.

- PILKINGTON, Adrian.** *Poetic Effects : A Relevance Theory Perspective.* Amsterdam : John Benjamins, 2000.
- PROPP, Vladimir.** *Morphologie du conte.* Paris : Seuil, [1928] 1970.
- RICARDOU, Jean.** *Le nouveau roman.* Paris : seuil, 2015.
- RICHETTI, John.** *The Cambridge Companion to the 18th Century Novel.* Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- SCHIFFRIN, Deborah, Deborah TANNEN, et Heidi EHERNBERGER.** Hamilton. *The Handbook of Discourse Analysis.* Malden : Blackwell, 2001.
- SEMINO, Elena, et Jonathan CULPEPER.** *Cognitive Stylistics : Language and Cognition in Text Analysis.* Amsterdam : John Benjamins, 2002.
- SEMINO, Elena et Mick SHORT.** *Corpus Stylistic. Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing.* Londres/New York : Routledge, 2004.
- SHORT, Mick.** *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose.* Londres : Longman, 1996.
- SHORT, Mick.** *Language in Literature : Style and Foregrounding.* Londres : Longman, 2008.
- SIMPSON, Paul.** *Language, Ideology, and Point of View.* Londres : Routledge, 1993.
- SIMPSON, Paul.** *Stylistics : A Resource Book for Students.* Londres : Routledge, 2004.
- SORLIN, Sandrine.** *La Stylistique anglaise, Théories et pratiques.* Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- SPITZER, Léo.** *Etudes de style.* Paris : Gallimard, 1970.
- STOCKWELL, Peter.** *Cognitive Poetic s: An Introduction.* Londres : Routledge, 2002.
- STOCKWELL, Peter.** *Texture : a Cognitive Aesthetics of Reading.* Edimbourg : Edinburgh University Press, 2012.
- SUHAMY, Henri.** *Les figures de style.* Paris : Presses Universitaires de France, [1981] 1993.
- TALIB, Ismail.** *The Language of Postcolonial Literatures.* Londres : Routledge, 2002.
- VERDONK, Peter, Tony BEX, Michael BURKE, et Peter STOCKWELL.** *Contextualized Stylistics : In Honour of Peter Verdonk.* Amsterdam : Rodopi, 2000.

VERDONK Peter, et Jean-Jacques **WEBER**, *Twentieth Century Fiction – From Text to Context*. Londres : Routledge, 1995

VINCENT-ARNAUD Nathalie, et Sébastien **SALBAYRE**, *L'analyse stylistique – Textes littéraires de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006.

WALES, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Londres : Longman, 1989.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley : University of California Press, [1957] 2001.

WISE, Thomas James et John Alexander **SYMINGTON** (eds). *The Brontës : Their Lives, Friendships and Correspondence*. Oxford : Blackwell, 1932.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

5.2. ARTICLES ET CHAPITRES

BERNABE, Jean. « De l'oralité à la littérature antillaise : figures de l'Un et de l'Autre », dans **LABSADE**, F. Tétu de, (éd.), *Littérature et dialogue interculturel : culture française d'Amérique*. Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 1997, 49-68.

COLE, Roger. « Literary Representation of Dialect: a Theoretical Approach to the Artistic Problem », dans *The University of South Florida Language Quarterly*, 1986, 3-9.

DE MATTIA-VIVIES, Monique. « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique », dans le *Bulletin de la SSA*, 2005, 9-24.

FERGUSON, Susan. « Drawing Fictional Lines : Dialect and Narrative in the Victorian Novel », dans *Style*, 32.1, 1998, 1-17.

FLUDERNIK, Monika. « Conversational Narration - Oral Narration », dans **HÜHN**, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg : Hamburg University Press. 2013, 93-104.

GIBBONS, Alison. « Multimodality in Literature : An analysis of Jonathan Safran Foer's 'A Primer for the Punctuation of Heart Disease' », dans **NORRIS**, Sigrid. et Carmen Daniela **MAIER** (eds). *Interactions, Images, and Texts: A Reader in Multimodality*. New York : Mouton De Gruyter, 2014, 369-375.

- GIBBONS**, Alison. « Creativity and Multimodal Literature », dans **JONES**, Rodney H. (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. Londres : Routledge, 2015, 293-306.
- GAVINS**, Joanna. « ‘And everyone and I stopped breathing’: Familiarity and Ambiguity in the Text World of ‘The day lady died » , dans **LAMBROU**, Marina et Peter **STOCKWELL** (eds). *Contemporary Stylistics*. Londres : Continuum, 2007, 133-143.
- GRICE**, H. Paul. « Logic and Conversation », dans *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, **COLE**, Peter et Jerry L. **MORGAN** (eds). New York : Academic Press 1975, 41-58.
- HALLIDAY**, M. A. K. « Descriptive Linguistics in Literary Studies », dans **FREEMAN**, Donald (ed), *Linguistics and Literary Style*. New York : Holt, Rinehart & Winston Inc, 1970a, 29-39.
- IVES**, Sumner. « A theory of literary dialect », dans **WILLIAMSON**, Juanita Virginia, et Virginia M. **BURKE**. *A Various Language ; Perspectives on American Dialects*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1971, 145-177.
- JOBERT**, Manuel. « The Art of Fictional Conversation Paralinguistic Vocal Features in Edith Wharton’s ‘The Last Asset’ », *Online Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association*, 2009a.
- JOBERT**, Manuel. « Graphie, phonie et encodage dialectal. Le Cockney de Somerset Maugham dans Liza of Lambeth », dans *Lexis E-journal in English Lexicology, Lexis Special 1 « Lexigology and Phonology »*, 2009b.
- JOBERT**, Manuel. « Lire le Cockney littéraire : Charles Dickens, George Bernard Shaw et Somerset Maugham », dans **GLAIN**, Olivier et Manuel **JOBERT** (eds.) *Phonologies de l’anglais : Théories et application*. Lambert Lucas, 2018, 135-154.
- KRAPP**, George Philip. « The Psychology of Dialect Writing », dans **WILLIAMSON**, Juanita et Virginia **BURKE** (eds), *A Various Language*. New York, Holt, Rinehart & Winston Inc, 1971, 22-29.
- 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>

- LAGREE**, Jean Charles. « Gilles Lipovetsky, Les temps hypermodernes. Nouveau Collège de Philosophie, Paris, Grasset, 2004 », dans *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines* 2, 2004.
- LAKOFF**, Robin. « Some of my favorite writers are literate : The mingling of oral and literate strategies in written communication. » dans **TANNEN**, Deborah (ed). *Spoken and written language : Exploring orality and literacy* 9. New York : Ablex Publishing Corporation 1982, 239-60.
- MCINTYRE**, Dan. « Deixis, Cognition and the Construction of Viewpoint. » dans **LAMBROU**, Marina et Peter **STOCKWELL** (eds). *Contemporary Stylistics*. Londres : Continuum, 2007, 118-29.
- NØRGAARD**, Nina. « The Semiotics of Typography in Literary Texts: a multimodal approach », dans *Orbis Litterarum*, vol. 64 (2), 2009, 141-160.
- PILLIERE**, Linda. « The voice of the foreigner: reproducing Caribbean English in the post-colonial novel », dans le *Bulletin de la SSA*, 27, 2006, 95-110.
- PILLIERE**, Linda. « When British English becomes a foreign language ... for Americans – a study of editorial changes to British novels published in the United States », dans *Etrange/Etranger Etudes de linguistique anglaise CIEREC*. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, 53-68.
- PILLIERE**, Linda. « Resurgent Voices in the Text: Multiple Versions, Multiple Voices, Multiple Choices? », dans *La resurgence, Bulletin de la SSA*, 2008, 103-116.
- PILLIÈRE**, Linda. « Re-working translations for the American reader — or the domestication of British English translations », dans *Palimpsestes* [Online], 26, 2013, 45-67.
- PILLIERE**, Linda. « Mind Style : Deviance From the Norm? », dans *Style in Fiction Today, Bulletin de la SSA*, 2013, 67-80.
- RINZLER**, Simone. « L'étranger de l'intérieur : stylistique de l'altérité radicale de l'anti-héros kelmanien » dans le *Bulletin de la SSA*, 2006, 75-94.

- SIMOES-MARQUES**, Isabelle. « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », dans *Les Cahiers du GRELCEF N°2, La Textualisation des langues dans les écritures francophones*. 2011, 231.
- TOOLAN**, Michael. « The Significations of Representing Dialect in Writing », dans *Language and Literature*, 1.1, 1992, 29-46.
- TOOLAN**, Michael. « Quasi-transcriptional speech : a compensatory spokenness in contemporary Anglo-Irish literary fiction », dans **VERDONK**, Peter, Tony **BEX**, Michael **BURKE**, et Peter **STOCKWELL**. *Contextualized Stylistics : In Honour of Peter Verdonk*. Amsterdam : Rodopi, 2000, 153-172.
- WHITELEY**, Sara. « Text World Theory, Real Readers and Emotional Responses to The Remains of the Day », dans *Language and Literature* 20(1), 2011, 23-41.
- NØRGAARD**, Nina. « Multimodality and the literary text: making sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* », dans **PAGE**, Ruth (ed). *New Perspectives on narrative and Multimodality*. London : Routledge, 2010, 115-126.

5.3. THESES

- DONEUX-DAUSSAINT**, Isabelle. *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras*. Sous la direction de Catherine **KERBRAT-ORECCHIONI**. Soutenue à l'Université Lumière Lyon 2 en 2001.
- 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*. Sous la direction de Jean-Pierre **PETIT**. Soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon 3 en 2003.
- MEIZOZ**, Jérôme. *L'âge du roman parlant (1919-1939)*. Sous la direction de Doris **JAKUBEC**. Soutenue à l'Université de Lausanne en juin 2000.
- SAUNIER**, Myrtille. *La représentation du substrat dialectal et étranger dans la littérature française et anglo-américaine, et sa traduction*. Sous la direction de Michel **VIEL**. Soutenue à l'Université Paris 4 le 31 janvier 2009.

6. ÉTUDES IRLANDAISES, RODDY DOYLE

6.1. OUVRAGES

- BERBERI**, Carine et Martine **PELLETIER** (eds). *Ireland : Authority and Crisis. Re-imagining Ireland*, vol. 70. Bern : Peter Lang, 2015.
- BOLAND**, Eavan. *Irish Writers on Writing*. San Antonio : Trinity University Press, 2007.
- CARNEY**, James. *Studies in Irish Literature and History*. Dublin : Institute for Advanced Studies, 1955.
- CRONIN**, Nessa, et al. *Anáil an Bhéil Bheo : Orality and Modern Irish Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- DUBOST**, Thierry et Alexandra **SLABY** (eds). *Music and the Irish Imagination : Like a Language That We Could All Understand*. Presses Universitaires de Caen, 2013.
- ELLMANN**, Richard. *James Joyce*. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- FITZPATRICK**, David. *Oceans of Consolation : Personal Accounts of Irish Migration to Australia*. Cork : Cork University Press, 1994.
- GENET**, Jacqueline et Claude **FIEROBE**, *La littérature irlandaise*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- GREGORY**, Lady Augusta. *Our Irish Theatre*. New York et Londres : G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, [1913] 1972.
- GRENE**, Nicholas et Chris **MORASH** (eds). *The Oxford Handbook of Modern Irish Drama*. Oxford : Oxford University Press, 2016.
- HARTE**, Liam, et Michael **PARKER**. *Contemporary Irish Fiction : Themes, Tropes, Theories*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2001.
- HUNT MAHONY**, Christina. *Contemporary Irish Literature : Transforming Tradition*. New York : St Martin's Press, 1998.
- JOANNON**, Pierre. *Histoire de l'Irlande*. Paris : Plon, 1973.
- KIBERD**, Declan. *Inventing Ireland. Vol 16*. Harvard : Harvard University Press, 1997.

- KIBERD**, Declan. *The Irish Writer and the World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- LLOYD**, David. *Irish Culture and Colonial Modernity, 1800-2000 : The Transformation of Oral Space*. Cambridge : Cambridge University Press, [2011] 2016.
- MIKOWSKI**, Sylvie. *Le roman irlandais contemporain*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2004.
- NEGRA**, Diane. *The Irish in Us : Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham et Londres : Duke University Press, 2006.
- O'CONNOR**, Frank. *The Backward Look : a Survey of Irish Literature*. London : Macmillan, 1967.
- O'CONNOR**, Frank. *The Lonely Voice*. New York : World Publishing Company. 1965.
- OWENS**, Cólín et Josh **RADNER** (eds). *Irish Drama, 1900-1980*. Washington D.C. : The Catholic University of America Press. 1990.
- POWELL**, Kersti Tarien. *Irish Fiction : an Introduction*. Londres : A&C Black, 2004.
- SMYTH**, Gerry. *The Novel and the Nation: Studies in New Irish Fiction*. Londres : Pluto Press, 1997.
- SMYTH**, Gerry. *Music and Irish Identity : Celtic Tiger Blues*. Londres : Routledge, 2017.
- WHITE**, Caramine. *Reading Roddy Doyle*. New York : Syracuse University Press, 2001.
- WHITE**, Caramine. *The Novels of Roddy Doyle*. Greensborough : University of North Carolina, 1996.

6.2. ARTICLES ET CHAPITRES

- ASTBURY**, Helen. « Beckett et l'Hiberno-English : entre excès et toujours moins », dans *Études irlandaises*, n°31 n°2, *Irish English : variétés et variations / Irish English, Varieties and Variations*, 2006, 125-135
- BENINI**, Davide. « A Voice from the West : Rediscovering the Irish Oral Tradition in 'The Dead' », dans **CRONIN**, Nessa, et al. *Anáil an Bhéil Bheo: Orality and Modern Irish*

- Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009, 205-215.
- BOICHARD, Léa.** « Écriture et engagement dans *The Commitments* de Roddy Doyle », dans *Etudes de Stylistique anglaise 9, Engagement/Commitment*. 2016, 81-100.
- BOICHARD, Léa.** « Etudes des mécanismes stylistiques et pragmatiques de l'humour dans *Two Pints* et *Two More Pints* de Roddy Doyle », dans les actes de la journée d'étude du Crelingua, 2018a.
- BOICHARD, Léa.** « Oralité ou irlandité: la stratégie du leurre dans *Two Pints* de Roddy Doyle », dans **GLAIN, Olivier** et **Manuel JOBERT** (eds.) *Phonologies de l'anglais : Théories et application*. Lambert Lucas, 2018b, 117-134.
- BOICHARD, Léa.** « You, yeh, yis, youse, a morphophonological and stylistic approach to the representation of the Dublin dialect in *The Snapper* (1990), by Roddy Doyle », communication donnée lors du colloque « Mémoires urbaines » organisé par Olivier GLAIN à l'Université Jean Monnet, Saint Étienne en novembre 2016. À paraître aux Presses Universitaires de Saint-Étienne en 2018.
- BOICHARD, Léa.** « Entre *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) et *Smile* (2017), la recherche de l'équilibre stylistique chez Roddy Doyle », communication donnée lors de la journée d'étude « Équilibre(s) à l'irlandaise » à l'Université Jean Moulin Lyon 3 le 19 janvier 2018. À paraître dans *Etudes de Stylistique Anglaise* en 2018.
- BROWN, Terence.** « W.B. Yeats and Rituals of Performance », dans **GRENE, Nicholas** et **Chris MORASH** (eds). *The Oxford Handbook of Modern Irish Drama*. Oxford : Oxford University Press, 2016, 72-86.
- COSGROVE, Brian.** « Roddy Doyle's Backward Look : Tradition and Modernity in *Paddy Clarke Ha Ha Ha* », dans *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 85, No. 339, 1996, 231-242.
- DICKINSON, Sheila.** « Contemporary Manifestations of Ireland's Oral Culture : Four Performances and New Media Artworks from Ireland », dans **CRONIN, Nessa**, et al. *Anáil an Bhéil Bheo: Orality and Modern Irish Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009, 99-112.
- DUBOST, Thierry.** « The Woman Who Walked Into Doors set to music and staged », dans *Music and the Irish Imagination : Like a Language That We Could All Understand*,

- DUBOST**, Thierry et Alexandra **SLABY** (eds.), Caen: Presses Universitaires de Caen, 2013, 209-226.
- EAGAN**, Catherine M. « Still 'black' and 'proud': Irish America and the Racial Politics of Hibernophilia », dans **NEGRA**, Diane. *The Irish in Us : Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham et Londres : Duke University Press, 2006.
- GÜLÜM TEKIN**, Burcu. « The Silent Mother of the Dysfunctional Family : A Feminist Approach to Roddy Doyle's *Paddy Clarke Ha Ha Ha* », dans **ALTUNA-GARCÍA DE SALAZAR**, Asier (ed). *Ireland and Dysfunction : Critical Explorations in Literature and Film*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017, 165-180.
- GRENE**, Nicholas. « Irish English as a Literary Language: Authority and Subversion », dans **BERBÉRI**, Carine et Martine **PELLETIER** (eds), *Ireland : Authority and Crisis*. Re-imagining Ireland, vol. 70. Bern : Peter Lang, 2015, 15-32.
- HENIGAN**, Julie. « 'Folk' vs. 'Literary' in Eighteenth-Century Irish Song », dans **CRONIN**, Nessa, et al. *Anáil an Bhéil Bheo: Orality and Modern Irish Culture*. Cambridge Scholars Publishing, 2009, 41-50.
- HIGGINS**, Judith. « Reports from Ireland: Art from the Edge (Part I) », dans *Art in America* 83, 1995, 37-43.
- HORNER**, A. « From city to city-region – Dublin from the 1930s to the 1990s », dans **AALLEN**, F.H.A. et Kevin **WHELAN** (eds), *Dublin City and County: from Prehistory to Present*. Dublin: Geography Publications, 1992.
- JORDAN**, Eamonn. « Pastoral Exhibits: Narrating Authenticities in Conor McPherson's *The Weir* », dans *Irish University Review* 34 : 2. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2004, 298-311.
- KELLEHER**, John V. « Irish History and Mythology in James Joyce's 'The Dead' », dans *Review of Politics* 27. 1965, 414-433.
- KELLY**, Jim. « The oral tradition and literature in Ireland and Scotland: Popular culture in Robert Burns and Charles Maturin », dans *Journal of Irish and Scottish Studies*, 1, 2007, 61-72.

- KENT**, Brad. « Missing Links : Bernard Shaw and the Discussion Play », dans **GRENE**, Nicholas et Chris **MORASH** (eds). *The Oxford Handbook of Modern Irish Drama*. Oxford : Oxford University Press, 2016, 138-154.
- LYNCH**, Patricia A., « Hiberno-English in the Plays of Marina Carr », dans *Études irlandaises*, n°31 n°2, *Irish English : variétés et variations / Irish English, Varieties and Variations*, 2006, 109-123.
- MAC CANA**, Proinsias. « Irish Literary Tradition », dans **Ó CUÍV**, Brian (ed). *A View of the Irish Language*. Dublin : Dublin Stationary Office, 1969.
- MAHER**, Eamon. « Social and Cultural Change in Ireland as Seen in Roddy Doyle's Paula Spencer Novels. », dans **STRACHAN** John, et O'Malley-Younger, Alison (eds). *Essays on Modern Literature*. Tyne & Wear : University of Sunderland Press, 2007, 157-168.
- MARTIN**, Sara. « Adapating *The Barrytown Trilogy*: An interview with Roddy Doyle », dans *Links and Letters 5*, 1998, 111-118.
- McGLYNN**, Mary. « Pregnancy, Privacy, and Domesticity in The Snapper », dans *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, Vol. 9, No. 1, 2005, 141-156.
- MIKOWSKI**, Sylvie. « Roddy Doyle's The Commitments : U2 can do it », communication lors du colloque du GDR en études irlandaises, Université de Caen, non publié, 2008.
- MIKOWSKI**, Sylvie. « Roddy Doyle and popular culture », communication lors du colloque «Ireland and the Popular», Nordic Irish Studies Network, Aalborg University, non publié, 2014.
- MURRAY**, Christopher. « O'Casey and the City », dans **GRENE**, Nicholas et Chris **MORASH** (eds). *The Oxford Handbook of Modern Irish Drama*. Oxford : Oxford University Press, 2016, 183-200.
- NAGY**, Joseph Falaky, « Orality in Medieval Irish Narrative : An Overview », dans *Oral Tradition*, <http://journal.oraltradition.org/issues/1ii/nagy>, 1986.
- O'CASEY**, Sean. « The Green Goddess of Realism », dans *The Flying Wasp*, Londres : Macmillan, 1937.

- Ó CONCHUBHAIR**, Brian. « Twisting the Wind: Irish-Language Stage Theatre 1884-2014 », dans **GRENE**, Nicholas et Chris **MORASH** (eds). *The Oxford Handbook of Modern Irish Drama*. Oxford : Oxford University Press, 2016, 251-267.
- Ó CRUALAOICH**, Geraóid. « Orality and Modern Irish Culture: a Personal Strand of the Weave », dans **CRONIN**, Nessa, et al. *Anáil an Bhéil Bheo: Orality and Modern Irish Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009, 15-24.
- O'DONOGHUE**, Mary. « 'Fecking around with these old stories' : Talkers and Earwitnesses in the Theatre of the Bar », dans **CRONIN**, Nessa, et al. *Anáil an Bhéil Bheo: Orality and Modern Irish Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009, 217-227.
- O'TOOLE**, Fintan. « Working-class Dublin on Screen : The Roddy Doyle Experience », dans *Cineaste*, Vol 24 New York. Num 2-3, March 1999.
- PERSSON**, Åke. « Polishing the Working-Class? : A Sociolinguistic Reading of Roddy Doyle's *Barrytown Trilogy* and Later Fiction », dans *Nordic Irish Studies*, Vol. 2, 2003, 47-56.
- PERSSON**, Åke. « Between Displacement and Renewal: The Third Space in Roddy Doyle's Novels », dans *Nordic Irish Studies*, Vol. 5, 2006, 59-71.
- PIROUX**, Lorraine. « 'I'm Black an' I'm Proud' : Re-Inventing Irishness in Roddy Doyle's *The Commitments* », dans *College Literature*, Vol. 25, No 2, 1998, 45-57.
- SMYTH**, Gerry. « The Right to the City: Re-presentations of Dublin in Contemporary Irish Fiction », dans **HARTE**, Liam, et Michael **PARKER** *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*. New York : Palgrave Macmillan, 2001, 13-34.
- VILLAR ARGÁIZ**, Pilar, et Burcu **GÜLÜM TEKIN**. « The "Others" of the Celtic Tiger: Intercultural Encounters in Roddy Doyle's Short Fiction. », dans *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 68, 2014, 157-171.

6.3. THESE

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. Soutenue à l'université de Reims en 2005.

7. ARTICLES DE JOURNAUX

BRANTLEY, Ben. « Dark Yarns Casting Light. » Review of Conor McPherson's *The Weir*. *New York Times*, 2 avril 1999.

MARKS, Peter. « Playwright Enda Walsh, keeper of Ireland's Storytelling tradition ». *The Washington Post*, 19 mars 2011.

O'TOOLE, Fintan. « The Sound of The Suburb ». *Irish Times*, avril 1991.

POWELLS. « Roddy Doyle Unleashed », 10 octobre 2006.

TURNER, Jenny. « Perils of Being Paula », Book Review of *The Woman Who Walked into Doors*, *The Guardian*, 12 avril 1996.

THE LITERARY SUPPLEMENT. « Twenty Questions to Roddy Doyle », 9 octobre 2017.

WALLACE, Arminta. « Roddy Doyle : 'Of the 10 novels I've written, only one stands alone' ». *The Irish Times*, 24 mai 2014.

8. DICTIONNAIRES DE RÉFÉRENCE

COLLINS DICTIONARY, <https://www.collinsdictionary.com/>, [dernier accès août 2018].

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, <https://www.britannica.com/>, [dernier accès juin 2018].

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, <https://www.universalis.fr/>, [dernier accès juin 2018].

LAROUSSE, www.larousse.fr, [dernier accès août 2018].

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, www.etymonline.com, [dernier accès août 2018].

OXFORD ENGLISH DICTIONARY, www.oed.com, [dernier accès août 2018].

THESAURUS, <https://www.thesaurus.com/>, [dernier accès juillet 2015].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE, <http://atilf.atilf.fr/>, [dernier accès août 2018].

URBAN DICTIONARY, www.urbandictionary.com, [dernier accès août 2018].

9. LOGICIEL

ANTHONY, Laurence. AntConc (Version 3.4.3), Tokyo, Waseda University, 2014 [dernier accès juillet 2018] : <http://www.laurenceanthony.net>

INDEX DES AUTEURS

A

ABALAIN, HERVE, 182, 183, 184
AMADOR-MORENO, CAROLINA, 51, 52, 175, 177,
179, 182, 183, 184, 187, 193, 194, 196, 197,
198, 199, 202, 206, 235, 237, 248, 309
ARISTOTE, 65, 66, 140
AUER, PETER, 23, 58, 59, 60, 61
AUSTEN, JANE, 104, 154

B

BAKHTINE, MIKHAIL, 112, 117, 118, 119, 283, 289,
307, 460
BANFIELD, ANN, 120
BANNISTER, GARRY, 332
BARRON, RODERICK, 71
BARTHES, ROLAND, 41, 119, 121, 446
BAUGH, ALBERT, 72, 194
BENINI, DAVIDE, 168
BERNABE, JEAN, 86
BIBER, DOUGLAS, 53
BILLIEZ, JACQUELINE, 132
BLANCHE-BENVENISTE, CLAIRE, 31
BLISS, ALAN, 181, 184, 185, 187, 188, 196, 199,
207
BOICHARD, LEA, 24, 100, 101, 102, 131, 135, 284,
285, 442, 445

BOLGER, DERMOT, 170, 171
BOOTH, WAYNE, 454
BRONTË, CHARLOTTE, 133, 138
BRONTË, EMILY, 79, 133, 138
BROWN, TERENCE, 163, 170, 291, 295
BRULARD, INES, 189
BÜRCEL, CHRISTOPH, 34, 35, 115
BURKE, VIRGINIA, 78
BURNEY, FRANCES, 78

C

CABLE, THOMAS, 72, 194
CAMPBELL, LYLE, 238
CARNEY, JAMES, 85, 153
CARR, PHILIP, 156, 157
CASAGRANDE, JUNE, 69
CHAFE, WALLACE, 41, 42, 43, 44, 100, 144, 145,
379, 381, 411, 413, 449, 456
CHAPMAN, RAYMOND, 79, 80, 131, 132, 138, 142,
143
CHESHIRE, JENNY, 53
COLE, ROGER, 129
COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, 137, 430
COSGROVE, BRIAN, 11, 372, 460
COUPLAND, NIKOLAS, 52, 57
CREPIN, ANDRE, 78
CRONIN, NESSA, 157, 168, 493

CRUTTENDEN, ALAN, 72

**CRYSTAL, DAVID, 23, 31, 57, 62, 66, 67, 68, 69, 74,
77, 78, 301**

CULPEPER, JONATHAN, 56

D

**DE MATTIA-VIVIES, MONIQUE, 107, 111, 112, 113,
114, 321**

DERRIDA, JACQUES, 26

DICKENS, CHARLES, 16, 138, 465, 466

DICKINSON, SHEILA, 172

DIK, SIMON, 232

DIRK, SIEPMANN, 34, 35, 115

DIWERSY, SASCHA, 34, 35, 115

**DOLAN, TERENCE P., 175, 177, 178, 179, 188, 235,
236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246,
249, 250, 329, 330, 331, 332**

DUBOIS, J, 88

DUBOST, THIERRY, 11, 156

DURAND, JACQUES, 189

**DURRER, SYLVIE, 24, 31, 32, 33, 36, 106, 116, 117,
127, 141, 383, 385**

E

EAGAN, CATHERINE, 11, 292

ELLMANN, RICHARD, 168

F

FARR, F, 248

FASOLD, RALPH, 58

FERGUSON, SUSAN, 138

**FILPPULA, MARKKU, 175, 178, 181, 182, 183, 184,
185, 186, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 239**

FITZGERALD, GARRET, 186, 368, 399

FITZPATRICK, DAVID, 223, 376, 385, 398

FLUDERNIK, MONIKA, 38

FOULKES, PAUL, 265

FOWLER, ROGER, 24, 52, 124, 125, 126, 321

FRYD, MARC, 201, 203

G

GAVINS, JOANNA, 128, 134, 430

GAY, MARIE-AGNES, 287

GENET, JACQUELINE, 162, 163, 164, 169

**GENETTE, GERARD, 24, 118, 120, 121, 122, 123,
125, 126, 162, 281, 287, 288**

GIBBONS, ALISON, 93

GILES, HOWARD, 52, 57

GLAIN, OLIVIER, 74, 263

GREGORIOU, CHRISTIANA, 14, 92

GREGORY, LADY AUGUSTA, 161, 162, 163, 164, 223

**GRENE, NICHOLAS, 12, 157, 163, 164, 165, 168,
169, 290, 350, 464**

GÜLÜM TEKIN, BURCU, 11

H

HAGEGE, CLAUDE, 24
HALLIDAY, M. A. K., 93, 123
HARRIS, JOHN, 175, 176, 179, 181, 190, 191, 201,
205, 207, 210, 219
HARTOG, MARCUS, 181, 197
HAYDEN, MARY, 181, 197
HAYWOOD, IAN, 281
HEMINGWAY, ERNEST, 123, 289
HENRY, PATRICK LEO, 78, 162, 196, 204, 207, 210,
401, 402, 465
HERRENSCHMIDT, CLARISSE, 27, 28, 29, 37, 81, 144
HICKEY, RAYMOND, 46, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 192, 193, 197, 198, 199, 201,
202, 206, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217,
220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230,
233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,
244, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258,
259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271
HIGGINS, JUDITH, 172
HILDYARD, ANGELA, 388
HINDLEY, REG, 186
HODSON, JANE, 24, 57, 72, 129, 130, 131, 132, 134,
135, 136, 137, 139, 140, 141, 146, 275, 462
HOGG, JAMES, 154, 155
HORNER, ARNOLD, 234
HUGHES, ARTHUR, 23, 49, 50, 188, 189, 213
HUME, ABRAHAM, 213

I

IVES, SUMNER, 24, 142, 146, 275

J

JACOBSSON, BENGT, 232
JOANNON, PIERRE, 149, 185
JOBERT, MANUEL, 63, 79, 89, 93, 95, 96, 97, 129,
134, 137, 145, 466
JONES, GAVIN, 81, 445
JORDAN, EAMONN, 167
JOYCE, JAMES, 16, 40, 81, 136, 141, 167, 168, 169,
170, 331, 338, 360, 365, 366, 460
JOYCE, PATRICK WESTON, 179, 181, 210, 214, 222,
228, 249

K

KALLEN, JEFFREY, 175, 186, 207
KEARNS, KEVIN C., 165
KELLEHER, JOHN, 168
KELLY, JIM, 154, 161, 174, 321
KELMAN, JAMES, 131, 136, 293, 305, 465
KENT, BRAD, 164, 165
KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, 89, 281, 444,
450
KEREK, ANDREW, 73, 74, 96
KERSWILL, PAUL, 56
KIBERD, DECLAN, 161, 170, 292, 297
KOCH, PETER, 35
KORTMANN, BERND, 46

KRAPP, GEORGE, 101, 143, 144

KRISTIANSEN, TORE, 59

L

LABOV, WILLIAM, 52

LACAZE, GREGOIRE, 285

LAGREE, JEAN CHARLES, 173, 458

LAKOFF, ROBIN, 82, 130

LASS, ROGER, 168, 181

LEE, HARPER, 246, 342

LEECH, GEOFFREY, 24, 47, 91, 96, 97, 98, 99, 100,
104, 105, 107, 109, 119, 120, 122, 139, 140,
141, 144, 283, 288, 321, 379, 407, 410, 411,
414

LEON, PIERRE, 24, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 103, 279,
304, 305

LEVINSON, STEPHEN C, 444

LIPOVETSKY, GILLES, 458

LITTLE, DAVID, 179, 427

LLOYD, DAVID, 12, 157, 158, 159, 166, 167, 277

LODGE, DAVID, 141

LOPEZ, DAVID, 440

LUZZATI, DANIEL, 31, 33, 34

LUZZATI, FRANÇOISE, 31, 33, 34

M

MAC CANA, PROINSIAS, 152, 154

MAHER, EAMON, 11, 12

MARTIN, JEAN-PIERRE, 11, 62, 301, 460, 461

MARTIN, SARA, 16, 325, 352

MATTHEIER, KLAUS, 61

MCCABE, PATRICK, 112, 245, 324, 325

MCGLYNN, MARY, 336, 344, 441

MCPHERSON, CONOR, 156, 157, 167, 171, 457

MEIZOZ, JEROME, 83

MERLEAU-PONTY, MAURICE, 115

MIKOWSKI, SYLVIE, 11, 12, 292

MILROY, JAMES, 51, 52, 53, 54, 191

MILROY, LESLEY, 51, 52, 53, 54, 191

MORASH, CHRIS, 157, 164, 165

MOUCHEL-VALLON, ALAIN, 280, 340

MURRAY, CHRISTOPHER, 78, 165, 166

N

NAGY, JOSEPH FALAKY, 151, 152, 154

NØRGAARD, NINA, 92, 93

O

Ó CONCHUBHAIR, BRIAN, 164, 167

Ó CORRRAIN, AILBHE, 202

Ó MUIRITHE, DIARMAID, 235, 250

Ó SE, DIARMUID, 200, 205, 206

Ó SIADHAIL, MICHEAL, 222, 223

OESTERREICHER, WULF, 35

OLSON, DAVID, 38, 388

ONG, WALTER JACKSON, 14, 23, 26, 30, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 85, 100, 156, 161, 162, 379, 408,
449, 456

OWENS, CÓILÍN, 164

P

PAGE, NORMAN, 104, 106, 132, 137, 138, 145
PARADIS, CARITA, 243
PARKER, MICHAEL, 12, 277, 291, 292
PEPLOW, D, 134
PERSSON, ÅKE, 11, 278, 298, 308, 333, 352, 361,
420, 431, 437, 440, 441, 459, 465
PILLIERE, LINDA, 82, 95, 96, 98, 284, 293, 321, 409
PIROUX, LORRAINE, 11, 12
PLATON, 140, 162, 460
POCETTI PAOLO, 37, 65
PRATT, MARY LOUISE, 133
PRESTON, DENNIS, 135
PROPP, VLADIMIR, 38, 161, 456

R

RICKFORD, JOHN, 177
RINZLER, SIMONE, 293
ROBILLARD, DIDIER DE, 132

S

SAUSSURE, FERDINAND DE, 13, 25
SCHNEIDER, EDGAR WERNER, 251
SEMINO, ELENA, 24, 113
SHARE, BERNARD, 175, 235, 249, 329, 330, 331,
332, 375, 377, 378
SHERIDAN, THOMAS, 265
SHORT, MICK, 19, 24, 47, 91, 96, 97, 98, 99, 100,
104, 105, 107, 109, 113, 119, 120, 122, 139,

140, 141, 144, 276, 283, 288, 321, 379, 407,
414

SIMPSON, PAUL, 14, 18, 19, 24, 121, 123, 124, 125,
126, 147, 288, 320, 365, 367
SINGLETON, DAVID, 179
SLABY, ALEXANDRA, 156
SMYTH, GERRY, 170, 171, 437
SORLIN, SANDRINE, 24, 107, 108, 111, 112, 113,
114, 125, 283
SPIEKERMAN, HELMUT, 23, 59, 61
STOCKWELL, PETER, 128, 134, 430
SUHAMY, HENRI, 29, 379
SWANN, JOAN, 56, 134
SYMINGTON, JOHN ALEXANDER, 133
SYNGE, JOHN MILLINGTON, 40, 156, 162, 163, 164,
223, 464

T

TALIB, ISMAIL, 293
TANNEN, DEBORAH, 23, 37, 38, 39, 100, 144, 161,
162
TOOLAN, MICHAEL, 110, 120, 137
TORRANCE, NANCY, 388
TRAUGOTT, ELIZABETH, 133
TREVOR, WILLIAM, 195, 245
TRIMARCO, P., 134
TRISTRAM, HILDEGARD, 202
TRUDGILL, PETER, 23, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 188, 189, 213, 447

U**UPTON, CLIVE**, 46343, 344, 345, 351, 360, 366, 393, 394, 395,
423, 434**V****VISSER, FREDERICUS**, 200, 204**WHITELEY, SARA**, 134**WILDE, OSCAR**, 40, 139, 162, 164**WISE, THOMAS**, 133**WOOLF, VIRGINIA**, 81**W****WATT, DOMINIC**, 23, 49, 50, 55, 78, 188, 189, 213**WELLS, J. C.**, 45, 47, 55, 74, 101, 250, 251, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 266, 267, 268, 269, 313, 446**WELSH, IRVINE**, 129, 136, 293, 305, 465**WHITE, CARAMINE**, 11, 13, 53, 289, 290, 295, 297,
298, 299, 300, 329, 334, 336, 338, 341, 342,**Y****YEATS, WILLIAM BUTLER**, 40, 154, 161, 162, 163,
164**YULE, GEORGE**, 444**Z****ZUMTHOR, PAUL**, 86

INDEX DES NOTIONS

A

- ACTE DE PAROLE RAPPORT PAR LE NARRATEUR**, 107, 108, 283, 284
- AFTER PERFECT**, 201, 202, 207, 233, 234, 419
- ALLITERATION**, 29
- ALPHABET PHONETIQUE INTERNATIONAL**, 143, 144
- ANAPHORE**, 426
- ANCIEN FRANÇAIS**, 182
- ANGLAIS CONTEMPORAIN**, 57, 71, 72, 73
- ANGLAIS DUBLINOIS**, 254, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 313, 342, 498
- ANGLAIS ECOSSAIS STANDARD**, 189
- ANGLAIS ELISABETHAIN**, 181, 188, 194, 196, 200, 204, 205, 206, 210, 232, 236, 250, 251, 264, 270
- ANGLAIS IRLANDAIS**, 14, 46, 51, 53, 56, 61, 82, 97, 100, 101, 131, 150, 157, 163, 164, 165, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 258, 261, 262, 264, 268, 269, 270, 272, 279, 292, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 317, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 372, 373, 446, 447, 448, 449, 457, 463, 464
- ANGLAIS MODERNE**, 57, 181, 204, 240, 241, 244, 265, 296, 303
- ANGLAIS STANDARD**, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 60, 61, 69, 77, 81, 83, 136, 138, 145, 178, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 233, 238, 241, 242, 244, 273, 309, 313, 372, 375, 376
- ANGLO-IRISH**, 156, 176, 177, 235, 251, 445
- ASSONANCE**, 29
- AUSTRALIAN ENGLISH**, 48, 61, 178
- AUTHENTICITÉ**, 106, 116, 120, 134, 141, 142, 164, 288, 383, 464, 465, 468

B

BE PERFECT, 204, 205, 207

C

CACOPHONIE, 119, 127, 283, 318, 333, 334, 342, 351, 416, 460, 467

CANADIAN ENGLISH, 48, 178

CELTICISME, 292

CHIASME, 34, 294
COCKNEY, 47, 48, 80, 213, 262, 466
COMPARAISON, 58, 106, 177, 292, 328, 432, 463
COURANT DE CONSCIENCE, 107, 113, 114, 115, 169,
321

D

DEICTIC FIELD, 430
DEICTIC POP, 430
DEICTIC PUSH, 430
DEICTIC SHIFT, 430
DEICTIC SHIFT THEORY, 430
DEIXIS, 109
DEMOCRATIQUE, 60, 460
DEMOTIQUE, 59, 60, 61, 129, 136, 290, 462, 463,
467
DESTANDARDISATION, 59, 60, 61, 462
DIAGRAMME, 93, 94, 279
DIALECTE POUR L'ŒIL, 24, 96, 101, 102, 131, 135,
312, 354
DIALOGISME, 126
DIALOGUE A FINALITE EXTERNE, 116, 383, 385, 434
DIALOGUE A FINALITE INTERNE, 116, 383, 385, 386
DIDASCALIES, 93, 285, 286, 451
DIEGESE, 18, 120, 121, 174, 276, 279, 285, 291,
299, 301, 323, 335, 342, 367, 383, 384, 386,
402
DISCOURS DIRECT, 17, 18, 44, 79, 95, 107, 108, 109,
112, 113, 114, 117, 162, 173, 279, 280, 283,
284, 285, 286, 287, 291, 299, 307, 315, 316,

318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 345, 349,
352, 353, 355, 356, 371, 376, 379, 380, 381,
382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 392,
396, 398, 399, 400, 404, 408, 410, 412, 413,
414, 416, 418, 419, 423, 431, 432, 433, 434,
444, 455

DISCOURS DIRECT LIBRE, 107, 108, 113, 114, 285,
407, 414, 415

DISCOURS INDIRECT, 44, 107, 108, 109, 110, 113,
114, 117, 283, 284, 383, 398, 415

DISCOURS INDIRECT LIBRE, 107, 108, 109, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 283, 284, 414, 415, 421,
422

DOUBLE ENONCIATION, 451

DUOLOGUE, 444, 447

E

ENCODAGE DIALECTAL, 20, 24, 51, 92, 95, 96, 97,
116, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 139, 145,
146, 215, 218, 223, 253, 272, 273, 278, 300,
301, 304, 305, 308, 312, 314, 316, 317, 327,
333, 342, 346, 354, 359, 361, 378, 419, 420,
440, 442, 445, 446, 447, 449, 456, 458, 465,
466
ESTHETIQUE, 14, 21, 106, 116, 139, 140, 283, 290,
302, 306, 326, 333, 344, 354, 373, 458, 459,
461, 462

EXTENDED NOW PERFECT, 205, 206, 207, 234

F

FEATURES OF NORMAL NON-FLUENCY, 91
FOCALISATION INTERNE, 120, 122, 125
FOCALISATION ZERO, 120, 122, 124, 125, 288, 326
FONCTION PHATIQUE, 105, 116, 384, 385, 386
FRAGMENTATION, 110, 144, 145, 279, 292, 306,
319, 347, 368, 371, 379, 382, 404, 409, 411,
421, 422, 424, 425, 426, 449, 450

G

GAELIQUE, 85, 149, 151, 164, 168, 176, 182, 373,
458
GENERAL AMERICAN, 60, 74, 260, 268, 295
GLASWEGIAN, 262

H

HIBERNO-ENGLISH, 164, 176, 177, 178, 188, 189,
199, 202, 235, 242
HUMOUR, 29, 80, 286, 297, 299, 341, 342, 343,
344, 345, 346, 350, 351, 356, 357, 358, 359,
390, 393, 400, 435, 438, 451, 453, 454, 457,
458
HYPERMODERNITE, 170, 171, 173, 454, 455, 458,
459

I

ICONE, 93, 94, 304, 305
INDEFINITE ANTERIOR PERFECT, 200, 207, 234
INDICES, 43, 75, 88, 89, 90, 369, 396

INFERENCE, 281, 306, 322, 324, 334, 346, 347, 406
INFLUENCE SUBSTRATALE, 151, 181, 190, 197, 198,
200, 204, 205, 206, 210, 217, 222, 226, 230,
231, 232, 254

INFLUENCE SUPERSTRATALE, 151, 181, 190, 207,
210, 211, 232

L

LITERARY REVIVAL, 154, 161, 162, 164, 168, 170,
171

M

MANIPULATION NARRATIVE, 96, 103, 237, 321, 368,
384, 396, 397, 398, 401

MARQUEURS D'IRLANDITE, 100, 101, 102, 134, 151,
195, 196, 200, 203, 204, 206, 209, 210, 211,
214, 216, 218, 223, 243, 260, 312, 314, 330,
371, 376, 418, 446, 448, 457

MARQUEURS D'ORALITE, 17, 24, 100, 102, 109, 110,
116, 279, 302, 307, 327, 332, 353, 362, 369,
413, 427, 444, 463

MARQUEURS MIXTES, 100, 102, 131

MARQUEURS SUPRADIALECTAUX, 24, 47, 100, 102,
134, 151, 247

MEDIAL-OBJECT PERFECT, 203

MIMESIS/DIEGESIS, 162, 167, 174, 460, 467

MINDSTYLE, 321, 324, 387, 388, 406, 409, 429

MISE EN PAGE, 92, 93, 94, 425

MODERNISME, 167, 172, 459

MODIFICATIONS GRAPHIQUES, 95, 99, 100, 101, 110,
129, 130, 132, 134, 135, 136, 173, 242, 272,
279, 291, 307, 342, 352, 353, 354, 356, 361,
371, 373, 374, 375, 376, 382, 420, 431, 440,
445, 460
MONOLOGUE, 107, 113, 114, 291, 321, 360, 407,
417
MONOLOGUE INTERIEUR, 107, 113, 114, 115, 321,
407, 417
MOYEN ANGLAIS, 77, 181, 184, 188, 196, 204, 224,
252, 255

N

NARRATEUR HETERODIEGETIQUE, 121, 125, 287,
320
NARRATEUR HOMODIEGETIQUE, 121, 125, 288
NEGRITUDE, 292
NORTHSIDE REALISM, 170, 171

O

ORTHOGRAPHE PHONETIQUE, 96, 101
OXYMORE, 84, 173

P

PARALINGUISTIQUE, 89, 90, 93, 94, 95, 286, 287,
302, 304, 319, 346, 444
PARATAXE, 279, 379, 380, 388, 389, 405, 408, 409,
428
PARONOMASE, 29
PENSEES RAPPORTEES PAR LE NARRATEUR, 107, 108

PERSONNIFICATION, 431
PHONOSTYLISTIQUE, 20, 24, 76, 87, 88, 90, 91, 92,
95, 333
POETIQUE, 12, 14, 15, 21, 23, 121, 127, 142, 147,
166, 171, 173, 174, 273, 275, 276, 278, 280,
283, 290, 291, 298, 299, 300, 301, 306, 323,
328, 333, 343, 344, 351, 355, 359, 360, 361,
362, 371, 376, 383, 387, 390, 392, 396, 420,
424, 425, 427, 432, 437, 441, 448, 454, 455,
457, 459, 460, 461, 462
POINT DE VUE, 13, 20, 29, 53, 55, 75, 88, 114, 116,
117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127,
133, 138, 147, 153, 161, 164, 173, 176, 198,
208, 245, 287, 288, 289, 314, 316, 326, 327,
361, 369, 375, 377, 393, 418, 444, 445, 448
POLYLOGUE, 444
POLYPHONIE, 118, 119, 123, 283, 290, 292, 307,
326, 333, 368, 407, 415, 416, 422, 460, 467
PONCTUATION, 11, 58, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
95, 105, 115, 292, 301, 302, 305, 306, 307,
316, 345, 354, 357
POSTCOLONIAL, 292, 297
POSTMODERNISME, 172, 173
PRONONCIATION DE L'ANGLAIS IRLANDAIS, 251, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 266, 268, 270, 271, 445
PRONONCIATION GRAPHIQUE, 73
PSEUDO-ORAL / PSEUDO-ECRIT, 34, 35, 36, 115, 322

R

REALISME, 16, 20, 80, 104, 105, 111, 113, 117, 137,
138, 139, 140, 141, 142, 303, 308, 326, 327,
343, 344, 382, 396, 399, 431, 440, 445, 446,
452, 463, 464, 465, 466, 467, 468
REGISTRE / STYLE DE LANGUE, 14, 31, 32, 33, 35, 77,
95, 107, 113, 114, 115, 169, 196, 215, 219,
248, 305, 330, 338, 414, 435, 456
RELIGION, 183, 184, 393

S

SHOWING, 162
SIGNATURE STYLISTIQUE, 14, 99, 276, 300, 333, 359,
378, 387, 389, 396, 409
SIGNAUX, 89, 90
SOCIOLINGUISTIQUE, 54, 59, 75, 77, 133, 135, 147,
342, 355, 378, 431, 440
STAGE IRISH, 203
STANDARDISATION, 56, 57, 59, 60, 71, 72, 73, 74,
77, 78, 79, 81, 371
STATUTES OF KILKENNY, 183
STORYTELLING, 156, 157, 167, 272, 431, 457, 468,
469
STRATEGIE DU LEURRE, 101, 135, 307, 445, 446
STRUCTURALISME, 26, 120, 121
STYLISTIQUE MULTIMODALE, 92, 93
SUPRAREGIONALISATION, 251, 252, 256, 259, 266

SYNESTHESIE, 173

SYNTAXE MENSONGERE, 324

T

TELLING, 162
THEATRE NATIONAL IRLANDAIS, 12, 36, 162, 163,
164, 165, 171
THEORIE DES MONDES TEXTUELS, 128, 430
TRADITION GRAPHIQUE / LETTREE, 21, 37, 40, 149,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 167, 169
TRADITION ORALE, 14, 20, 37, 39, 42, 83, 84, 85, 86,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 272, 379, 431, 456,
457, 459, 467
TYPOGRAPHIE, 11, 92, 93, 94, 280, 403, 441

U

ULSTER SCOTS, 177, 179, 214

V

VARIÉTÉ, 47, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 129,
132, 176, 177, 178, 179, 189, 190, 221, 237,
250, 251, 252, 454, 460
VERNACULAIRE, 13, 81, 191, 216, 234, 243, 252,
289
VIEIL ANGLAIS, 181, 184, 200, 204, 236, 241, 244,
250

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLEAU 1 : DISTINCTION ENTRE MEDIUM ET STYLE DU MESSAGE, ADAPTE DE DURRER (2005 : 9)	32
TABLEAU 2 : CLASSIFICATION CROISANT MEDIUM DE PRODUCTION ET STYLE DU MESSAGE	33
TABLEAU 3 : CATEGORIES MACRO-GENETIQUE DE PRODUCTION DES MESSAGES SELON DIRK, BÜRCEL ET DIWERSY (2016 : 4-5)	34
SCHEMA 1 : RELATION CHIASMIQUE ENTRE LE MEDIUM DE PRODUCTION ET LE STYLE	34
TABLEAU 4 : PARAMETRES DE LA PROXIMITE ET DE LA DISTANCE COMMUNICATIVE SELON KOCH & OSTERREICHER (2011 : 13)	35
SCHEMA 2 : DIAGRAMME DES VARIATIONS SOCIALES ET GEOGRAPHIQUES EN FONCTION DE LA CLASSE DE LOCUTEURS SELON TRUDGILL (2000 : 30)	54
TABLEAU 5 : DISTINCTION ENTRE LES TRAITS PHONOSTYLISTIQUES ET LES TRAITS PARALINGUISTIQUES VOCAUX D'APRES JOBERT (2008 : 110)	89
TABLEAU 6 : MODELE DE LA COMMUNICATION PHONOSTYLISTIQUE DE LEON (1993 : 22)	90
SCHEMA 3 : COMPARAISON ENTRE LANGUE ORALE ET LANGUE ECRITE, LEECH ET SHORT (2007 : 96)	96
SCHEMA 4 : CONTINUUMS REPRESENTANT LES CATEGORIES DE REPRESENTATION DU DISCOURS LITTERAIRE (SORLIN, 2014 : 129)	108
SCHEMA 5 : CONTINUUM DU DIL (SORLIN, 2014 : 141)	112
TABLEAU 7 : CONTINUUM DU MONOLOGUE INTERIEUR D'APRES DE MATTIA-VIVIES (2006) (SORLIN, 2014 : 151)	114
TABLEAU 8 : LE MODELE DE CLASSIFICATION DES TYPES DE NARRATION DE FOWLER (1986)	124
TABLEAU 9 : MODELE DE CLASSIFICATION DU POINT DE VUE NARRATIF DE SIMPSON (1993)	126
CARTE 1 : ZONES IRLANDOPHONES (GAELTACHTS) EN IRLANDE COMTEMPORAINE (HICKEY, 2007 : 440)	180
TABLEAU 10 : PROPORTION DE LOCUTEURS IRLANDOPHONES DANS QUATRE REGIONS D'IRLANDE SELON DE LEUR DECENNIE DE NAISSANCE (FITZGERALD, 1984)	186
TABLEAU 11 : LE PRONOM PERSONNEL DE DEUXIEME PERSONNE EN AI CONTEMPORAIN	195
TABLEAU 12 : LES VOYELLES DE LA PAI (HICKEY, 2007 : 316)	255
TABLEAU 12 : CLASSIFICATION DES POSSIBILITES DE LENITION EN AI (HICKEY, 2007 : 324)	262
TABLEAU 14 : LES VOYELLES DU DE (HICKEY, 1999 : 370)	268

TABLEAU 15 : LA SIMPLIFICATION DES CONSONNES EN LOCAL DE (HICKEY, 2007 : 354)	271
TABLEAU 16 : RECAPITULATIF DES REPRESENTATIONS DE YOU DANS THE SNAPPER	312
TABLEAU 17 : LE MARQUEUR D'IRLANDITE ANNY DANS THE SNAPPER	314
TABLEAU 18 : LE ROLE DU MARQUEUR ANNY DANS LA CARACTERISATION DANS THE SNAPPER	315
IMAGE 1 : COUVERTURE DE PADDY CLARKE HA HA HA (1993)	363
IMAGE 2 : COUVERTURE DE SMILE (2017)	363

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
CHAPITRE 1 LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE : VERS UNE STYLISTIQUE DE L'ORALITÉ	23
1.1 Introduction	23
1.2 Rapports entre langue orale et langue écrite : théories et applications	25
1.2.1 Langue orale vs. Langue écrite : une perspective diachronique	25
1.2.2 Langue orale vs. Langue écrite : une perspective synchronique	27
1.2.3 Langue orale, langue écrite et registres de langue : vers un <i>continuum</i>	31
1.2.4 Culture orale vs. Culture graphique / lettrée	36
1.2.5 De la culture orale à la langue orale	40
1.2.6 Le dialecte : pont entre l'oral et l'écrit	44
1.2.6.1 Définition du dialecte	44
1.2.6.2 Dialecte vs. Sociolecte	53
1.2.7 Standard, standardisation et déstandardisation	56
1.2.8 Une courte histoire de la lecture	62
1.2.9 La ponctuation comme résidu d'oral dans l'écrit	64
1.2.10 Écarts graphie/phonie	71
1.2.11 Conclusion	75
1.3 Etudier l'oral dans l'écrit : vers une stylistique de l'oralité	76
1.3.1 La place de l'oralité dans la littérature anglosaxonne : quelques remarques diachroniques et synchroniques	76
1.3.1.1 Avant le roman et le <i>SE</i>	77
1.3.1.2 Les débuts du roman	78
1.3.1.3 Le tournant du XIX ^e siècle	79
1.3.1.4 XX ^e et XXI ^e siècles : l'oralité et les dialectes dans tous leurs états	81
1.3.2 Oralité, tradition orale, littérature orale, <i>oraliture</i> , <i>orature</i> : point terminologique	84
1.3.3 De la stylistique à la phonostylistique	87
1.3.3.1 Définition de la phonostylistique	87
1.3.3.2 La phonostylistique littéraire	91
1.3.3.3 La stylistique multimodale au service de la phonostylistique	92
1.3.4 De la phonostylistique à la stylistique de l'oralité	95
1.3.4.1 Les techniques de représentation du dialecte	95
1.3.4.2 Oralité vs. Dialecte : marqueurs d'oralité, marqueurs d'irlandité, marqueurs mixtes, marqueurs supradialectaux, et <i>eye-dialect</i>	99
1.3.4.3 Le dialogue littéraire au cœur de l' <i>orature</i>	103
1.3.4.4 La représentation du discours dans le discours littéraire : spécificités formelles	107
1.3.4.5 Spécificités structurelles et thématiques du dialogue littéraire	116
1.3.4.6 Oralité et narration : l'importance du point de vue narratif et de la focalisation	117
1.3.5 Enjeux et limites de l' <i>orature</i> et de la <i>dialecture</i>	127
1.3.5.1 Place du lecteur dans la compréhension, l'interprétation et l'appréciation de l' <i>orature</i> et de la <i>dialecture</i>	128
1.3.5.2 Mimétisme, réalisme, verisimilitude et authenticité	139
1.3.5.3 L'auteur face au choix	143
1.4 Conclusion	146

CHAPITRE 2 RAPPORTS ENTRE LANGUE ORALE ET LANGUE ÉCRITE EN IRLANDE : ÉTAT DES LIEUX CULTUREL, LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE _____ 149

2.1	Introduction	149
2.2	L'influence de la tradition orale sur la littérature et la culture irlandaises	151
2.2.1	Histoire de la tradition orale en Irlande	151
2.2.2	Influence de la tradition de transmission orale sur la culture irlandaise	156
2.2.3	L'influence de la tradition orale sur la littérature irlandaise	160
2.2.4	DOYLE et la tradition orale : une réappropriation paradoxale	169
2.3.	Le dialecte anglais irlandais : description et représentation	175
2.3.1	Introduction	175
2.3.2	Terminologie	176
2.3.3	Histoire de l'AI	180
2.3.3.1	Les premiers siècles de contact : du XII ^e au XVI ^e siècle	182
2.3.3.2	L'anglicisation de l'Irlande : du XVII ^e siècle à nos jours	185
2.3.4	Le statut de l'AI aujourd'hui	188
2.3.5	La grammaire de l'AI	191
2.3.5.1	Introduction	191
2.3.5.2	Le groupe nominal	192
2.3.5.2.1	Les déterminants	192
2.3.5.2.2	Les proformes et les démonstratifs	194
2.3.5.2.3	Le groupe prépositionnel	197
2.3.5.3	Le groupe verbal	198
2.3.5.3.1	Le système aspectuel	198
2.3.6.3.2	Autres formes verbales et syntaxiques de l'AI	211
2.3.6.4	L'énoncé complexe	218
2.3.6.4.1	La subordination	219
2.3.6.4.2	Autres emplois conjonctifs et complémentatifs	225
2.3.6.4.3	Le réagencement	228
2.3.6.5	Conclusion	233
2.3.7	Le lexique de l'AI	235
2.3.7.1	Introduction	235
2.3.7.2	Alternance codique et emprunts à l'irlandais	238
2.3.7.3	Lexique du <i>SE</i> adapté en AI	241
2.3.7.4	Lexique dialectal de l'AI	244
2.3.7.5	Marqueurs dialectaux non spécifiques à l'AI	246
2.3.7.6	Registre de langue en AI	248
2.3.7.7	Conclusion	249
2.3.8	Phonétique et phonologie de l'AI	250
2.3.8.1	Introduction	250
2.3.8.2	Le système vocalique de la PAI	254
2.3.8.2.1	Rhoticité et voyelles devant /r/	254
2.3.8.2.2	Les voyelles longues	256
2.3.8.2.3	Les diphtongues	256
2.3.8.2.4	Les voyelles courtes	257
2.3.8.2.5	La réduction vocalique	258
2.3.8.3	Le système consonantique de la PAI	259
2.3.8.3.1	Les phonèmes /θ/ et /ð/	259
2.3.8.3.2	Les consonnes liquides	260
2.3.8.3.3	Le phonème /h/	261
2.3.8.4	Les procédés phonologiques de la PAI	261
2.3.8.4.1	La lénition	261
2.3.8.4.2	Le yod : élision ou coalescence	262
2.3.8.4.3	L'absorption du schwa et l'épenthèse	263

2.3.8.5	Le système prosodique de la PAI _____	263
2.3.8.6	L'accent de Dublin _____	264
2.3.8.6.1	Les voyelles du <i>Local DE</i> _____	266
2.3.8.6.2	Les consonnes du <i>Local DE</i> _____	270
2.3.9	Conclusion _____	271
2.4	Conclusion _____	272

CHAPITRE 3 ORATURE ET DIALECTURE DANS L'ŒUVRE BARRYTOWNNIENNE : UNE POÉTIQUE DU PARLER POPULAIRE _____ 275

3.1	Introduction _____	275
3.2	<i>The Barrytown Trilogy</i> : la fascination pour l'orature et la dialecture _____	277
3.2.1	Introduction _____	277
3.2.1.1	<i>The Commitments</i> : un laboratoire stylistique d'oralité et d'irlandité _____	278
3.2.1.1	La représentation du discours au cœur de l'oralité _____	280
3.2.1.1.1	L'orature en remplacement d'un narrateur ? _____	285
3.2.1.1.2	<i>Orature</i> et <i>dialecture</i> : l'ouverture d'un espace _____	290
3.2.1.2	<i>TS</i> et <i>TV</i> : vers une stabilisation ? _____	301
3.2.1.2.1	Un encodage moins foisonnant, mais systématisé _____	301
3.2.1.2.1.1	Dégrammaticalisation de la ponctuation ? _____	301
3.2.1.2.1.2	YOU et ANY : deux marqueurs privilégiés au service de la systématisation du code _____	308
3.2.1.2.2	Un style stabilisé ? _____	318
3.2.1.2.2.1	Evolution du mode narratorial : vers une <i>orature</i> intériorisée _____	318
3.2.1.2.2.2	Marqueurs d'oralité et d'irlandité : vers une irlandité littéraire _____	327
3.2.1.2.3	Une orature stabilisée au service de la complexification stylistique _____	333
	<i>The Snapper</i> _____	334
	<i>The Van</i> _____	345
3.2.1.3	<i>TG</i> : la fin d'une quête stylistique : la quatrième roue de la trilogie ? _____	352
3.2.1.4	Conclusion _____	359
3.3	<i>PC, TW, PS</i> et <i>Smile</i> : le tournant littéraire _____	361
3.3.1	Introduction _____	361
3.3.2	<i>PC</i> et <i>Smile</i> : vers une redéfinition de l'orature ? _____	362
3.3.2.1	En quête de littérarité ? _____	364
3.3.2.1.1	Une structure plus complexe _____	367
3.3.2.1.2	Raréfaction des marqueurs graphiques d'oralité et d'irlandité _____	369
3.3.2.2	L' <i>orature</i> et la <i>dialecture</i> au cœur de l'apprentissage _____	371
3.3.2.2.1	La fragmentation du dialogue doyllien _____	379
3.3.2.2.2	L' <i>orature</i> au cœur de la poétique du quotidien irlandais dans <i>PC</i> et <i>Smile</i> _____	387
	<i>Paddy Clarke Ha Ha Ha</i> _____	387
	<i>Smile</i> _____	395
3.3.3	<i>TW</i> et <i>PS</i> : l'oralité intériorisée _____	402
3.3.3.1	Systématisation de l'orature dans la narration _____	404
3.3.3.1.1	Typologie de l'orature narrative _____	404
3.3.3.1.2	Place de la dialecture dans <i>TW</i> et <i>PS</i> _____	417
3.3.3.2	L' <i>orature</i> au cœur de la poétique de la destruction et de la reconstruction _____	421
3.3.3.2.1	Place des romans dans l'œuvre de Barrytown _____	433
3.3.4	Conclusion _____	440
3.4	<i>TP</i> et <i>TMP</i> : œuvres de la marge ou clés de voûte de l'orature doyllienne ? _____	442
3.4.1	Systématisation aboutie de l'orature et de dialecture _____	444
3.4.1.1	L'entreprise polyphonique poussée à l'extrême _____	451

3.4.1.2	Les clés de voûte d'une fascination pour l'orature _____	456
3.5	Conclusion _____	459
CONCLUSION GÉNÉRALE _____		461
BIBLIOGRAPHIE _____		471
1.	ŒUVRES DE RODDY DOYLE _____	471
2.	ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET DRAMATIQUES _____	472
3.	OUVRAGES LITTÉRAIRES CITÉS _____	472
4.	LINGUISTIQUE, PHONÉTIQUE, PHONOLOGIE, VARIATION SPATIALE _____	473
5.	THÉORIE LITTÉRAIRE, NARRATOLOGIE ET STYLISTIQUE _____	484
6.	ÉTUDES IRLANDAISES, RODDY DOYLE _____	492
INDEX DES AUTEURS _____		501
INDEX DES NOTIONS _____		507
TABLE DES ILLUSTRATIONS _____		513
TABLE DES MATIÈRES _____		515

La poétique du parler populaire dans l'œuvre barrytownienne de Roddy Doyle : étude stylistique de l'oralité et de l'irlandité

Ce travail interroge les relations entre langue écrite et langue orale et les effets de la représentation de l'oralité et du dialecte dans l'écriture littéraire. Plus spécifiquement, il établit un cadre théorique d'analyse stylistique permettant de faire émerger la poétique du parler populaire dans l'œuvre de Barrytown de Roddy Doyle. Cette étude s'articule autour de trois chapitres. Les deux premiers sont à visée théorique, et ont pour objectif de mettre en place les outils stylistiques, linguistiques et littéraires à partir desquels l'étude du corpus est abordée. Ainsi, après un retour diachronique et synchronique sur les rapports qu'entretiennent les deux *media* de communication orale et écrite, nous établissons un cadre d'analyse stylistique de la représentation de l'oralité et du dialecte dans la littérature. Nous étudions ensuite cette problématique plus spécifiquement dans le contexte irlandais, puisque la littérature et la culture irlandaises sont marquées par la tradition orale. Cela nous conduit à une description détaillée du dialecte anglais-irlandais sous l'angle de la grammaire, du lexique et de l'accent. Nous abordons enfin les effets de la représentation de l'oralité et de l'irlandité dans l'œuvre barrytownienne de Roddy Doyle et faisons émerger la poétique du parler populaire qui l'anime.

Mots clés : stylistique, oralité, *orature*, littérature irlandaise, Roddy Doyle, encodage dialectal, *dialecture*, phonostylistique, anglais irlandais, tradition orale.

The poetics of popular language in Roddy Doyle's Barrytown novels: a stylistic study of orality and Irishness

This study focuses on the relations between spoken and written language and on the effects created by the representation of orality and dialect in literary writing. More specifically, it proposes a theoretical framework of stylistic analysis which allows for the study of the poetics of popular language in Roddy Doyle's Barrytown novels. This study is divided into three chapters. The first two chapters aim to define the stylistic, linguistic and literary tools that are used in the third chapter in order to carry out the corpus analysis. This study starts with a diachronic and a synchronic overview of the relationship between the oral and written *media* of communication. A workable framework for the stylistic analysis of the representation of orality and dialect in literature is then established. The second chapter considers this issue in an Irish context. Indeed, a strong oral tradition has always been present in Ireland and its impact is still felt in literature and culture. The linguistic situation in Ireland is studied from the point of view of grammar, lexicon and accent. Finally, the third chapter applies the framework previously presented and explores the effects created by the representation of orality and Irishness in Roddy Doyle's Barrytown novels. It finally exposes the poetics of popular language.

Keywords: stylistics, orality, *orature*, Irish literature, Roddy Doyle, dialect encoding, *dialecture*, phonostylistics, Irish English, oral tradition.